

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

23.2005

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

E. Dettori, <i>Un modulo argomentativo arcaico in Aesch. 'Ag.' 1402-06</i>	1
A. Marchiori, <i>Le lacrime di Elettra (Aesch. 'Cho.' 183-87)</i>	5
S. Amendola, <i>Il grido di Clitemestra: l'ὄλολυγμός e la 'donna virile'</i>	19
C. Bordigoni, <i>Localizzazione in 'explicit', paradigmi morfologici e 'patterns' strutturali nel trimetro eschileo</i>	31
P. Volpe Cacciatore, <i>Le preghiere nell' 'Elettra' di Sofocle</i>	63
L. Battezzato, <i>The New Music of the Trojan Women</i>	73
M. Librán Moreno, <i>Ὅσα ἐν Αἰδοῦ: tragedias y dramas satíricos ambientados en el inframundo</i>	105
A. de Cremoux, <i>Ar. 'Ach.' 803. Les figures du Megarien</i>	125
R. Saetta Cottone, <i>Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane</i>	131
A. Femia, <i>I misteri della filosofia: l'iniziazione di Strepsiade nelle 'Nuvole' aristofanee</i>	157
M. Frassoni, <i>Una 'parola tragica' in Erodoto (Hdt. 3.32.4; Aesch. 'Cho.' 695)</i>	189
C. Orth, <i>Xenophons Dolonie. Zu 'Anab.' 3.1</i>	197
A. Lami, <i>[Hipp.] 'de affectionibus' 18</i>	205
A. Taddei, <i>Lyc. 1. 129: l'innovazione linguistica di un conservatore (e il conservatorismo linguistico dei suoi editori)</i>	213
M.M. Di Nino, <i>Vecchiaia e 'consolatio erga mortem': la quarta sezione del 'P.Mil.Vogl.' VIII 309</i>	223
C.O. Pavese, <i>Apollon signore della cetra e della lira</i>	231
L. Pasetti, <i>'Ille ego': il tema del doppio e l'ambiguità pronominale</i>	237
N. Carlucci, <i>Presenza delle 'Bucoliche' nel XII libro dell' 'Eneide'</i>	255
A. Bonandini, <i>Riscrittura di Properzio e contaminazioni comiche: tecniche di stratificazione allusiva in Ov. 'am.' 1.8</i>	271
C. Stocchi, <i>La dialettica socioeconomica nei promiti fedriani (Phaedr. 1.24.1; 1.27.1 s.; 1.28.1 s.; 1.30.1)</i>	295
M. Chioccioli, <i>Il trionfo dell'esiliato: la figura di Publio Rutilio Rufo in Seneca</i>	305
J. Denooz, <i>Lexique des chœurs et des parties dialoguées dans les tragédies de Sénèque</i>	315
G. Agosta, <i>Ps.Oppiano, 'Cynegetica' 1.26: nota sulla storia del testo</i>	325
L. Mondin, <i>Genesi del 'Cupido cruciatus'</i>	339
A. Fassina, <i>Il 'Iudicium Paridis' di Mavortius: una proposta di lettura</i>	373
M. Manca, <i>Fulgenzio in Filippo di Harveng: una tradizione indiretta (e un 'frammento')</i>	381
F. Cairns, <i>War, Peace, and Diplomacy in the 'Numeri' of Nicolò d'Arco</i>	389

RECENSIONI

G. Avezzù, <i>Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene (J. Pòrtulas)</i>	403
<i>Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, a c. di G. Avezzù (J. Pòrtulas)</i>	405
G. E. Lessing, <i>Sofocle, Introd., trad. e note a c. di G. Ugolini (D. Milo)</i>	407
A. Barbieri, <i>Ricerche sul 'Phasma' di Menandro (P. Ingrosso)</i>	411
A. Monteleone, <i>La 'Terza Filippica' di Cicerone. Retorica e regolamento del Senato, legalità e rapporti di forza (C. Leveghi)</i>	415

I. Cogitore, <i>La légitimité dynastique d'Auguste à Néron à l'épreuve des conspirations</i> (F. Rohr).....	416
P. Pinotti, <i>L'elegia latina. Storia di una forma poetica</i> (G. Baldo).....	418
Plutarco, <i>Fiumi e monti</i> , Introd., testo critico, trad. e comm. a c. di A. De Lazzer, E. Calderon Dorda, E. Pellizer (V. Vedaldi Iasbez).....	420

Direzione	VITTORIO CITTI (responsabile) PAOLO MASTANDREA
Redazione	FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIORGIO IERANÒ, STEFANO MASO, ELVIRA MIGLIARIO, GABRIELLA MORETTI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA, MATTEO TAUFER, CRISTINA ZANATTA
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, CARLES MIRALLES, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.

Direzione e Redazione:

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

Università degli Studi di Trento

Via S. Croce, 65 – 38100 TRENTO (ITALIA)

tel. -39-0461-881763 (V. Citti)

E-mail Vittorio.Citti@lett.unitn.it

Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente

Università degli Studi di Venezia

Dorsoduro 1686 - 30123 VENEZIA (ITALIA)

tel. -39-041-2347320 (P. Mastandrea)

E-mail mast@unive.it

Pubblicato con il contributo di:

Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche

MIUR, Cofin 2004

Fondazione Carive - Venezia

In K 242-47 Diomede spende parole molto lusinghiere su Odisseo, elencandone le caratteristiche che ne farebbero il compagno ottimale per la spedizione al campo dei Troiani. La reazione di Odisseo è secca (vv. 249-51):

Τυδείδῃ, μήτ' ἄρ' με μάλ' αἶνεε μήτέ τι νείκει,
εἰδόσι γάρ τοι ταῦτα μετ' Ἀργείοις ἀγορεύεις.
ἀλλ' ἴομεν κτλ.

Ma di νείκος non è stata fatta parola nelle frasi di Diomede: Odisseo sta esprimendosi nei termini di un noto procedimento della lingua greca, che va sotto il nome di *polare Ausdrucksweise*¹. Questa, secondo la definizione di Wilamowitz 1895, 231, «im Streben nach Fülle und Anschaulichkeit eine allgemeinen Begriff in irgend einer disjunctiven Form ausspricht, um seine ganz uneingeschränkte Geltung zu bezeichnen und dabei über den Kreis des wirklich Denkbaren häufig hinausgeht». Il senso nel passo in questione è, più in dettaglio, che non vi è bisogno di esprimere 'soggettivamente' un giudizio, quale che sia: Diomede sta parlando a persone 'che sanno' (che 'hanno visto' si potrebbe ben dire), né è il momento di farlo, poiché urge l'azione.

Niente di strano che il passo sia stato proposto come modello per un giro di frase che si muove nel medesimo ambito semantico, Alcm. fr. 1. 43-50 Dav.

ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἄ κλεινὰ χοραγός
οὐδ' ἀμῶς ἐῆ· δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτα
ἐκπρεπῆς τῶς ὥπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππου
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετρίδιων ὀνείρων
ἢ οὐχ ὀρής·

Vi sono i due 'poli' della lode e del biasimo, con la presenza di nuovo apparentemente illogica di quest'ultimo, così da far notare a Wilamowitz 1895, 231, che «an einen Tadel ebensowenig gedacht ist, sondern der Begriff μνήμην ποιεῖσθαι erschöpft werden soll». Ovvero, la bellezza è tale che ogni espressione di giudizio è superflua: anzi, precisamente, «Agesicora rende superflue le lodi di sé per l'evidenza della propria bellezza». Così Bonanno 1990, 65, che rileggendo «integralmente» il precedente omerico, ovvero anche con il v. 250, evidenzia l'identità dello schema anche nel richiamo alla visione/conoscenza da parte dei presenti di una situazione oggettiva, che non ha bisogno di didascalia verbale. Una visione enfaticizzata nei vv. 45 s. δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτα ἐκπρεπῆς (con la similitudine che segue), quindi dal

¹ Credo che sia sufficiente rimandare a Wilamowitz 1895, 231 s., e Kemmer 1903.

'pragmatico' ἢ οὐχ ὀρήσ· del v. 50, di transizione tra la similitudine dei vv. 45-49 e l' 'identificazione' dei versi seguenti, fino ai definitivi vv. 56 s. διαφάδαν τί τοι λέγω / 'Αγησιχόρα μὲν αὐτα².

Qualcosa di molto simile si ritrova in Aesch. *Ag.* 1402-06. Parla Clitemestra:

ἐγὼ δ' ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότας
λέγω· σὺ δ' αἰνεῖν εἴτε με ψέγειν θέλεις,
ὁμοῖον οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμός
πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
ἔργον, δικαίας τέκτονος· τάδ' ὧδ' ἔχει.

Anche qui, se pure ἔπαινος e ψόγος sembrano in generale pertinenti, l' accenno al primo è evidentemente assurdo: basterebbero le parole del Corifeo ai vv. 1399 s. per escluderlo. E anche qui la dimensione visuale è determinante: la frase σὺ δ' αἰνεῖν εἴτε με ψέγειν θέλεις, ὁμοῖον è parentetica, come si è visto da tempo, e πρὸς εἰδότας λέγω è specificato da οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμός / πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς / ἔργον, δικαίας τέκτονος³. Clitemestra opera una enfatica ostensione dell'atto compiuto e dei suoi risultati: come nel caso di Omero la conoscenza / visione delle doti di Ulisse rendevano inutile ogni giudizio, ma era opportuna una pronta azione, come nel caso di Alcmane la visione diretta della corega rendeva oggettiva la sua bellezza in termini superiori a qualunque tentativo di espressione soggettiva, così Clitemestra vuole significare l'inutilità di ogni valutazione di fronte all'evidenza del fatto compiuto.

Questa modalità argomentativa della regina è, del resto, circondata da sue espressioni che intendono rimarcare la 'qualità' definitiva e non discutibile dell'atto: ἔστηκα... ἐπ' ἐξειργασμένοις al v. 1379⁴, ὡς ὧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε / χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ' ai vv. 1393 s., τάδ' ὧδ' ἔχει al v. 1406.

Detto questo, è importante, però, anche valutare le differenze. Se in Omero e in Alcmane la modalità argomentativa è adeguata a una reale oggettività, nella tragedia è piuttosto Clitemestra che, forzando, ne vuole imporre una analoga a una situazione sì materialmente compiuta, ma certamente non indiscutibile. Segno evidente di questa forzatura, in un'argomentazione di questo tipo, è l'introduzione dell'elemento della giustizia dell'azione, con il v. 1396 e della mano τέκτων δικαία (v. 1406): un elemento di giudizio che non può pacificamente passare il vaglio appunto dell'oggettività.

² Vd. Puelma 1977, 25-27, e Bonanno 1990, 65-68.

³ Dai commenti si ricavano i seguenti luoghi (pretucididei) ove si tratti di parlare πρὸς εἰδότας o ἐν εἰδόσι: K 249 s., Ψ 787, Pind. *Pyth.* 4. 142, Aesch. *Ag.* 1403, *Suppl.* 742, *Prom.* 441, 1040 s., Soph. *OC* 1539, Eur. *Hec.* 670, *Or.* 1183, Aristoph. *Lys.* 993. In nessuno di questi il rapporto tra conoscenza e visione è immediato come nell'*Agamennone*. Per la correlazione con la vista nel passo delle *Supplici*, vd. Focke 1922, 173.

⁴ «Fatti compiuti, azioni compiute, senza rimedio», cf. Aesch. *Pers.* 525, Soph. *Ai.* 377.

Che Clitemestra, con i vv. 1402-06 dimostri sprezzo per l'opinione del Coro è affermazione diffusa⁵, ma io credo che si perda una importante sfumatura a non valutare la modalità con cui la regina esprime tale disprezzo (se di ciò si tratta). L'utilizzo dell'argomentazione combinata della *polare Ausdrucksweise* e dell'appello a ciò che si può vedere, che è sotto gli occhi di tutti, significa, da parte di Clitemestra, l'introduzione di una 'retorica' in qualche modo mistificante, che, più dell'indifferenza per il giudizio del Coro, contiene, pur nella sua aggressività, una mozione autogiustificatoria, e un appello alla realtà / verità che tenta di chiudere il discorso ed evitare il giudizio. Ma non si tratta, e non può essere diversamente, che di un tentativo: ciò che funziona ed è adeguato nell'oggettività 'arcaica' dell'epica e della lirica, risulta un artificio nella tensione problematica della tragedia. Il confronto sul gesto, sulle relative responsabilità non si può evitare e continua serrato fino alla fine del dramma.

Un'ultima osservazione. Forse non è un caso che ben tre casi di *polare Ausdrucksweise* poggiati sui poli della lode e del biasimo siano accompagnati dal richiamo discriminante alla *visione* da parte dei presenti. È noto come tali manifestazioni di giudizio siano in periodo arcaico e classico pertinenza 'sociale' di comunità, e credo che questo abbia una sua rilevanza anche in questi casi, benché ad essere negata sia proprio l'opportunità dell'espressione di questi giudizi: l'ambito è comunque quello dell'opinione pubblica⁶.

Roma

Emanuele Dettori

Bibliografia

- M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Roma 1990
F. Focke, *Aeschylus' Hiketiden*, NGG 1922, 165-88
F. Geisser, *Götter, Geister und Dämonen*, München 2002
Th. Gomperz, *Die Apologie der Heilkunst*, Leipzig 1910²
E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der griechischen Literatur*, Würzburg 1903
M. Puelma, *Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment*, MH 34, 1977, 1-55
R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im 'Agamemnon' des Aischylos*, Stuttgart 1993
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides. Herakles*, II, Berlin 1895²

⁵ Vd., per menzionare solo due affermazioni recenti, Thiel 1993, 367 («zugleich stellt sie noch einmal mit betonter Überlegenheit und Geringschätzung gegenüber dem Chor (1403 f.) ihre Tat in gesuchter Prägnanz und scharfer Pointierung mit besonderer Betonung ihrer eigenen "Leistung" heraus ... (1404-1406)»), e Geisser 2002, 304 («Klytaimestra empfindet ihre Tat als gerecht und schert sich nicht um das Urteil des Chors»).

⁶ Vi sono, comunque, altri casi di 'espressione polare' relativi a lode e biasimo, che non prevedono il 'complemento' della conoscenza / visione pubblica: vd. Soph. *Ant.* 1156 s. οὐκ ἔσθ' ὁποῖον στάντ' ἄν ἀνθρώπου βίον / οὐτ' αἰνέσαιμ' ἄν οὔτε μεμψαίμην ποτέ κτλ., e (forse) Hippocr. *de arte* 8,7, con la nota di Gomperz 1910, 125 s.

Nei vv. 183-87 delle *Coefore*, Elettra descrive le sue intense emozioni alla vista del ricciolo reciso di Oreste, deposto sul tumulo del padre:

κάμοι προσέστη καρδία κλυδώνιον
χολῆς. ἐπαίθην δ' ὡς διανταίῳ βέλει,
ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος,
πλόκαμον ἰδούσῃ τόνδε.¹

L'interpretazione dell'aggettivo δίψιος al v. 185 ha destato negli esegeti non poche perplessità, che si possono condensare in un'unica, semplice domanda: in che modo può essere definito δίψιος qualcosa che per sua natura è liquido, come le lacrime? A parte chi ha cercato di sbarazzarsi del problema emendando il tràdito δίψιοι con διψίων, oppure offrendo altre soluzioni arbitrarie quanto banalizzanti², molti hanno attribuito all'aggettivo una valenza traslata, per metafora: dal «plenae desiderii» di Hermann – sulla scorta della prima interpretazione fornita dallo scolio al passo³ –

¹ «E nel mio cuore scende un'onda amara / come fossi trafitta da una freccia, / e dagli occhi cadono lacrime che bruciano, / continue, nel pianto desolato, vedendo quella ciocca» (da *Tragici greci* tradotti da S. Quasimodo, Milano 1963, 45). Il testo critico di riferimento è quello stabilito da M.L. West, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus* ed. M.L.W., Stuttgart 1998². Le traduzioni dei passi citati, laddove non ne sia indicato l'autore, sono di chi scrive.

² J.C. De Pauw, *Aeschyli Tragoediae superstites cum versione latina et commentario* edidit J.C. P., Hagae Comitum 1745, I 423, II 1016, per primo corresse in διψίων (o anche διψίω); διψίων stampavano anche Chr.G. Schütz, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt, ad textum Chr.G. S. expressae*, Halae 1794, 156, e Fr. Blass, *Aeschylus' Choephoren*. Erklärende Ausgabe von Fr. B., Halae 1906, 33, mentre F.H. Bothe, *Aeschyli Tragoediae (Poetae Scenici Graeci X)*, Lipsiae 1831², 161, indicava in apparato διψίω o διψία. Anche S. Butler, *Aeschyli tragoediae quae supersunt ex editione Thomae Stanley*, III, Cantabrigiae 1812, 106-07, emendava in app. διψίω, suggerendo però anche δαψιλῆς o δαψιλῶς; Musgrave interveniva per altra via: δού δίψιοι (ex N. Wecklein, *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei...ab H. Vitelli denuo collatis* ed. N. W., pars VI. *Choephoroe*, Berolini 1885: *Appendix*, 8); διψία propose anche C.J. Blomfield, *Aeschyli Choephoroi* [...], Lipsiae 1824², 23; λίψιοι A. Meineke; διπτύχοι e successivamente ὀμμάτων ... διψίων H. van Herwerden, *Exercitationes criticae*, Hagae Comitum 1862, 92-111 (*Coniecturae in Aeschylum*); δακρύων o μυρία F.H.M. Blaydes, *Aeschylus. Choephoroi* ed. F.H.M. B., Halis Saxonum 1899; δίψιοι suggeriva U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschylus, Orestie*. 2 Stück: *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896, 174 (ma nel testo critico, 66, stampa δίψιοι, così pure nell'edizione del *corpus* eschileo del 1914, 253). In tempi più recenti, P. Groeneboom, *Aeschyli Choephoroi*, Groningen 1949, 133, e G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Prague 1966, 148, recuperano la congettura di Pauw-Schütz διψίων.

³ Cf. *schol. Aesch. Cho.* 185 (I, p. 20 Schm.) «δίψιοι» ποθειναί μοι ἢ πρώην ἄρρευστοι (ἄρρευστοι Thomson ἄρευστοι M: ἄγευστοι Robertello, Stanley, Hermann), ὡς δίψιον Ἄργος τὸ ποτὲ ἄνδρον. Da qui la spiegazione di J.G.J. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae-Berolini 1852, II 518: «Si Electra sibi, ut malis adsuetae, lacrimas exaruisse diceret, pluribus verbis uteretur. Verior est igitur alia interpretatio, quae in MG illud scholion antecedit, ποθειναί μοι. Nam δίψιοι sunt plenae desiderii. Desideraverat Electra Orestem». Così Blass 1906, 98-99: «durstig = nach Feuchtigkeit gierig, und also ebenfalls den Affekt bezeichnend». Cf. G. Italie,

all'«avidae, i.e. longae, uberes» di Weil⁴, ovvero per metonimia: dal «salsae» di Klausen⁵ e «brakig» di Wilamowitz⁶ al «draining the eyes» di Wordsworth e Paley⁷, dallo «heißen» di Wecklein⁸ e dal «brûlants» di Mazon⁹ fino allo «scant» di Tucker,

Index Aeschyleus, Leiden 1964², s.v. δίψιος 2. «desiderii plenus (?)». «Assetate» traduce M. Valgimigli in *Eschilo, La Oresteia* trad. di M. V., Firenze 1948 (ma cf. n. 25); così M. Untersteiner, *Eschilo, Le Tragedie*. Ed. critica con traduzione e note italiane a cura di M. U., Milano 1947, II 319: cf. ora anche M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*, testo, trad. e commento a c. di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002, 97; F.M. Pontani, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1968, 79; R. Cantarella, *Tragici greci*, a c. di R. C., pref. di D. Del Corno, Milano 1977, 79; E. Sanguineti, *Eschilo, Le Coefore*, Milano 1978, 14; L. Battezzato, in *Eschilo, Oresteia*, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda, A.M. Pattoni, L. B., Milano 1999², 385; A. Tonelli, *Eschilo, Le Tragedie*, Venezia 2002, 196. Chr. Collard, *Aeschylus, Oresteia*, transl. by Chr. C., Oxford 2002, 56, traduce «tears drip and fall from my eyes uncountainable in their thirst». R. Sevieri, *Eschilo, Coefore*, a c. di R.S., Venezia 1995, 67, rende con enallage «occhi assetati». «Pianto disperato» traduce P.P. Pasolini, *Eschilo. L'Orestide*, [Torino 1960], Suppl. all'Unità, Roma 1996, 87.

- 4 Cf. H. Weil, *Aeschyli quae supersunt Tragoediae* ed. H. W., I/2: *Choephoroe*, Giessen 1860, 24: «δίψιοι σταγόνες mihi sonare videntur non ποθειναί μοι ut Schol. et Herm. interpretantur, sed lacrimae avidae, i.e. longae, uberes. Cf. Lucret. V 201».
- 5 Cf. R.H. Klausen, *Aeschyli quae supersunt tragoediae*, ed. R.H. K., I/2: *Choephoroe*, Gothae 1835, 109.
- 6 Cf. Wilamowitz 1896, 175 (in nota). Cf. H.J. Rose, *A Commentary on the surviving Plays of Aeschylus*, II Amsterdam 1958, 137: «Many have found difficulty in seeing how a tear, or any liquid, could be called "thirsty".... If, however, the nom. is really what Aesch. wrote, we may perhaps suppose it means "salt", and therefore "thirst-producing", or Wecklein may be right in saying that a "thirsty dust" is dust which wants rain, so a "thirsty" tear is one which calls for more tears». Thomson 1966, 135-36: «The nearest parallel to δίψιοι σταγόνες is the Pythagorean precept cited by Wilamowitz from Joseph. *Apion*. I 164 τῶν διψίων ὑδάτων ἀπέχεσθαι, where the epithet appears to mean "thirst-provoking".... In that case the meaning here would be, as Wilamowitz suggests, "brackish"». W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan 1970, 96: «Daß die aus den Augen herabströmende Flüssigkeit als dursterregend empfunden wird, wenn sie die Lippen benetzt, ist ohne weiteres einleuchtend». H. Lloyd-Jones, *The Libation Bearers by Aeschylus*, A Translation with Commentary by. H. L.-J., New York 1970, 19: «The eyes are called "thirsty", because they are thought of as longing for moisture and, therefore, shedding tears». Battezzato 1995, 351: «Il fiotto di lacrime è detto "assetato" in senso prolettico, poiché produce sete».
- 7 A. Paley, *Aeschylus. Coephoroe*, recensuit A. P., Cantabrigiae 1845, 130: «δίψιοι σταγόνες ἄφρακτοι sunt guttae adeo affatim prorumpentes, ut humoris exsiccent fontes et quasi nullo φραγμῷ cohiberi possint quin exundent»; id., *The Tragedies of Aeschylus*, London 1861², 474: «Taken in connexion with ἄφρακτοι, and compared with Ag. 861..., we may understand "tears not dammed up, but allowed freely to flow away and leave the eyes dry"». Per un valore causativo optano decisamente J.A. Schuurisma, *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amsterdam 1932, 52; W. Kostner, *Die griechischen Adjektive zweien Endungen auf -ΟΣ*, Heidelberg 1967, 73: «Die seltene Motionslosigkeit ist von νότιος ('feucht') her verständlich, da das Adjektiv ebenfalls in übertragenen Sinne von den Tränen gebraucht wird.»; Untersteiner 2002, 215: «δίψιοι: ha valore causativo con un mutamento del suo significato passivo, analogo a quello di molti altri aggettivi usati da Eschilo».
- 8 N. Wecklein, *Aeschyli Orestie*, mit erklärenden Anmerkungen von N. W., Lipsiae 1888, II 175: «δίψιοι σταγόνες: von der "heißen Tränen"».
- 9 Cf. P. Mazon, *Eschyle*, II, Paris 1925, 87; E. Chambry, *Eschyle. Théâtre*, Paris 1946, 403. Cf. anche D. Ricci, *Eschilo, L'Oresteia*, trad. e note a c. di D. R., Milano 1950, 106: «brucianti goc-

di senso addirittura opposto a quello indicato da Weil¹⁰. Tali spiegazioni, a mio avviso, non sono del tutto persuasive né sembrano cogliere la pregnanza della *iunctura* eschileia¹¹.

Dal punto di vista etimologico, δίψιος, voce post-omerica di uso quasi esclusivamente poetico, ha ben poco di misterioso: antichi e moderni lo riconnettono a δίψα ('sete', in senso proprio o figurato)¹² e, quale suo derivato, in linea teorica può assumere, oltre ad 'assetato', il valore metaforico di 'avido, bramoso', come già indicava la tradizione esegetica antica¹³. In realtà, per quanto ne sappiamo, di questo uso metaforico di δίψιος non vi sarebbero altre attestazioni oltre a questo passo eschileo.

I moderni, come spesso accade, si sono limitati a seguire le orme degli antichi, rilevando la difficoltà di sistemare l' 'anomalo' riuso eschileo accanto a quello, ugualmente problematico, di Omero.

In Omero troviamo *hapax* il composto πολυδίψιος (Δ 171), epiteto di Ἄργος. Il nesso π. Ἄ., ripreso nell'*incipit* della *Tebaide* (fr. 1 Bernabé) e nei *Posthomerica* di

ce»; G. e M. Morani 1987, 505 «brucianti stille»; Cf. DGE V, 1133 s.v. δίψιος 3. «que reseca, ardiente, A. Ch. 185».

¹⁰ Cf. T.G. Tucker, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge 1901, 50.

¹¹ Un tentativo di conciliare due opposte letture si trova in A. Martina, *Il riconoscimento di Oreste nelle 'Coefore' e nelle due 'Elette'*, Roma 1975, 31-32: «Δίψιοι σταγόνες sono in un certo senso ποθεινὰ δάκρυα [Eur. *Pho.* 1737, n.d.A.]. Abbastanza vicina al vero parrebbe quindi la prima interpretazione dello scolio e dello Hermann ... Essa va integrata con quella del Weil (che non la accetta)...., tenendo conto del fatto che la sovrapposizione di significati è un fenomeno non insolito nella poesia di Eschilo e che solo questi due significati messi insieme ci consentono di comprendere tutta la metafora». L'incertezza esegetica è bene espressa da A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986, 91-92, che, pur raccogliendo le più accreditate ipotesi interpretative, non ne sposa alcuna: «So here Electra's tears, because they are caused by the rush of bile to the heart, are brackish and make her thirsty; they don't assuage her longing for Orestes δίψα and πόθος are naturally associated, and it is simpler and preferable to take δίψιοι, with Hermann, as a transferred epithet; it is the eyes which are 'thirsty', full of longing for the sight of Orestes... Aeschylus may have in mind also the idea that weeping and grief make one dry inside». Cf. Collard 2002, 173 *ad loc.* «in their thirst: two implications here: the flood of tears by its simple plenty expresses in reverse Electra's need for relief; the flood is inadequate to her longing for Orestes' return and revenge».

¹² Cf. Frisk, *GEW* I 401-2, s.v. δίψα; Chantraine, *DELG*, I 288, s.v. δίψα; LSJ, s.vv. δίψα, δίψιος, διψάς I.; DGE V, 1133 s.v. δίψιος, 2. Con buona pace di Schuurisma 1932, 52, il valore attivo di δίψιος, 'che produce sete', si può individuare con sicurezza in Nic. *Th.* 147 (στήψ), 436 (ἐπιδίψιος ἄτη); Nonn. *D.* 15.13 (δίψιον ὕδωρ); Ev. 19.158 (δίψιον ἄλμην). È frequente nelle fonti la menzione del serpente διψάς (*vipera macrops* ?), il cui morso provocava una sete inestinguibile e poi la morte: cf. tra gli altri Nic. *Th.* 334, Ael. *NA.* 6.51; Gal. VII p. 135, XII p. 316, XIV p. 33, XIV p. 234 Kühn (= *Androm.* fr. 12); Pl. *HN* 23.152; 32.46 e il trattatello Περὶ διψάδων del corpus luciano. Lucano, *Phars.* 9.732-60, descrive l'atroce morte di un soldato di Pompeo ucciso dalla *dipsas* nel deserto libico.

¹³ Cf. *infra*: *schol.* D Δ 171/Z^s (p. 176 van Thiel); Hsch. δ 2032 L. e π 2845 Schm., nonché Strab. 8.6.7; Ath. 10.433e; Sud. π 1952 A.; Eustath. *ad Il.* 1.205, 14 s.; 1.729, 9 s.; *ad Od.* 1.437; *schol.* Aesch. *Cho.* 185; cf. Erbse *ad schol.* Δ 171 c¹ (I, p. 482 Erbse).

Quinto Smirneo (3.570)¹⁴, ha suscitato anch'esso un qualche imbarazzo negli antichi esegeti, in quanto il territorio di Argo non si connotava affatto per scarsità d'acqua¹⁵. Lo scolio D al passo reca tre diverse interpretazioni dell'epiteto, di cui la prima appare predominante ed è avvalorata da un'estesa spiegazione mitologico-antiquaria, mentre le altre due sono enunciate in modo sommario:

Schol. D Δ 171/Z^s (p. 176 van Thiel)

πολυδίψιον: τὸ πολλοῖς ἔτεσιν διψῆσαν. ἄνδρον γὰρ οὖσαν τὴν Πελοπόννησον ἔφυδρον ἐποίησεν Δαναὸς ἐξελθὼν ἀπὸ τῆς Αἰγύπτου καὶ οἰκήσας αὐτήν. τῶν δὲ θυγατέρων αὐτοῦ ζητουσῶν ὑδρεύσασθαι, μιᾶς αὐτῶν, τῆς Ἀμυμώνης, ἡράσθη Ποσειδῶν καὶ ἔδειξεν αὐτῇ τῇ τριαίνῃ πλήξας τὰς ἐν Λέρινῃ πηγὰς. οἱ δὲ οὕτως, ὅτι Ἀθηναῖς ὑποθήκαις πολυδίψιον τὸ Ἄργος πρότερον ὑπάρχον ἀδιψον γενέσθαι διὰ τῶν Δαναοῦ θυγατέρων ἐποίησεν· ἐκεῖναι γὰρ ὄρυξιν φρεάτων ἐπενόησαν. παραγενομένων δὲ τῶν Αἰγύπτου παίδων ἐπὶ τὸν τῶν Δαναοῦ θυγατέρων γάμον αἱ Δαναίδες κατὰ τὰς τοῦ πατρὸς ὑποθήκας ἐδολοφόνησαν αὐτοὺς. ἐκεῖνος γὰρ αὐταῖς συνεβούλευσεν, τοὺς τὴν παρθενίαν ἀφαιρουμένους ἀμύνασθαι. Ὑπερμνήστρα οὖν μόνη Λυγκέα περιέσωσεν. καὶ γὰρ ἐκεῖνος αὐτῆς τὴν παρθενίαν ἔσωσεν· ὅθεν γυναῖκα λαβὼν αὐτὴν ὕστερον συνετήρησεν (Apollocl. *Bibl.* 2.1.5). πολυδίψιον

¹⁴ Cf. *Thebais*, fr. 1 Bernabé Ἄργος αἶδε, θεά, πολυδίψιον, ἔνθεν ἄνακτες «Argo assetata canta, o dea, donde i sovrani»; Q. S. 3.570 Σπάρτην εἰς ἐρίβωλον ἢ ἐς πολυδίψιον Ἄργος. «A Sparta dalle fertili zolle e ad Argo assetata». Altrove viene preferita la forma semplice: Eur. *Alc.* 560 Ἄργους διψίαν ... χθόνα; Nonn. *D.* 4.257 δίψιον Ἄργος ἔπαυσε. L'aggettivo πολυδίψιος è attribuito ad αἶα in Ps.-Opp. *Cyn.* 4.111 ὧδε μὲν ἀμφὶ χυτὴν Λιβύων πολυδίψιον αἶαν. «Così dunque nei banchi di terra assetata di Libia» (Cf. *Cyn.* 4.322 Λιβύης διψάδα γαῖαν); al raggio di Helios che inaridisce la Terra in Nonn. *D.* 6.380-81 καὶ χθονὸς ὑγρὰ μέτωπα χέων πολυδίψιον αἶγλην / Ἡέλιος ξήραινε. «Elio spargeva il suo raggio assetato sull'umido volto della Terra» (trad. Maletta, da Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, I - canti 1-12, a c. di D. Del Corno. Trad. di M. M., note di F. Tissoni, Milano 1997).

¹⁵ Cf. Strab. 8.6.7; H. Ebeling, *Lexikon Homericum*, II, 201 s.v. πολυδίψιος. G.S. Kirk, *The 'Iliad': A Commentary*, I, Cambridge 1985, 349, annota: «As Aristarchus evidently thought, Argos here does not mean the city (which belongs to Diomedes) but the Peloponnese, rather. It might refer to the country in general, but something more local to Agamemnon is more pointed; also "thirsty" Argos (the epithet occurs only here) suits the Peloponnese in particular». Vale la pena di ricordare anche la lettura storico-antiquaria di S. Marinatos, Πολυδίψιον Ἄργος, in *Proceeding of the Cambridge Colloquium on Mycenaean Studies*, ed. by L.R. Palmer and J. Chadwick, Cambridge 1966, 265-74. Dato che nelle tavolette di Lineare B il nome di-pi-si-jo-i corrisponde a una sorta di divinità agresti della fertilità, secondo lo studioso l'espressione di Δ 171 vorrebbe dire (266): «the Peloponnesos abounding in Dipsioi-daemons». A tale ipotesi, che potrebbe in effetti essere suffragata dalla ricorrenza in Omero di epiteti che sottolineano il carattere fertile di Argo (cf. I 246, T 329, δ 99: ἰππόβοτος; O 372: πολύπυρος), si rifà anche P. Wathelet, *Argos et l'Argolide dans l'Épopée*, in *Polydipsion Argos. Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'État classique*, Fribourg (Suisse), 7-9 mai 1987. Études rassemblées par M. Piérart, *BCH*, Suppl. XXII, Athènes/Fribourg/Paris 1992, 103-04. Di altro avviso è invece M. Piérart, «Argos assoiffée» et «Argos riches en cavales». *Provinces culturelles à l'époque proto-historique*, ib., 119-55, secondo il quale l'espressione πολυδίψιον Ἄργος va riferita propriamente alla zona situata a nord-est della città, che in epoca arcaica (non più ai tempi di Strabone) era povera di acque superficiali, mentre la parte sud-occidentale era umida e paludosa. A proposito dei mutamenti dell'assetto idrogeologico dell'Argolide dalla preistoria all'epoca storica cf. O. Longo, *Micene/Argo: un modello aristotelico di interpretazione geostorica*, SIFC 77, 1984, 202-16.

οὐν ἦτοι πολυδιάφθορον διὰ πολέμους, ἢ πολυπόθητον μεταφορικῶς ἀπὸ τῶν διψώντων καὶ ἐπιθυμούντων ποτοῦ· ἐξ οὗ ἄνδρον, ἢ βλαβερὸν, ἀπὸ τοῦ ἵψιον¹⁶.

Le tre spiegazioni sono condensate in Hsch. δ 2032 L. e π 2845 Schm.:

δίψιον Ἄργος· Ἡσίοδος (fr. 24 Rz) μὲν τὸ ἄνδρον, Ἀρίσταρχος δὲ τὸ πολυπόθητον (διψᾶν γὰρ τὸ ἐπιποθεῖν) ἢ ὑπὸ Διὸς βεβλαμμένον (Soph. fr. 274). ἵψαι γὰρ τὸ βλάψαι (Δ 171)

πολυδίψιον· ἄνδρον ἢ πολλὰ βεβλαμμένον· ἵψαι γὰρ τὸ βλάψαι καὶ διαφθεῖραι. ἢ πολυπόθητον.

L'etimologia antica δίψιος = βλαβερὸς (ovvero βεβλαμμένος) da ἵψαι = βλάψαι con la protesi di *delta*, è spiegata più diffusamente dallo scolio ad A.R. 4.14. Lo scoliaste, nell'intento di avvalorare la tesi della derivazione di δνοφερός da νέφος per *pleonasmum*, adduceva come esempi paralleli l'omerico πολυδίψιον Ἄργος e un luogo dell'*Issione* di Sofocle¹⁷, non citato, in cui leggeva la forma semplice δίψιον¹⁸.

Schol. vet. A. R. 4.14 (p. 262 Wendel)

μήποτε δὲ καὶ τὸ δόασσατο' (Hom.) περισσῶ κέχρηται τῷ δ, ὡς καὶ τὸ δνοφερόν ὕδωρ' (Hom.)· παρὰ γὰρ τὸ νέφος πεποιήται. καὶ παρὰ τὸ ἵψαι Σοφοκλῆς ἐν Ἰξίονι (fr. 296 Pearson) δίψιον φησι τὸν βεβλαμμένον, καὶ Ὅμηρος (Δ 171) πολυδίψιον Ἄργος ἰκοίμην· πολλάκις βεβλαμμένον.

In un *excursus* compreso nella monografia dedicata al poeta Isillo di Epidauo, del 1886, Wilamowitz elencava il v. 185 delle *Coefore* tra i casi di fraintendimento di 'glosse' omeriche esplicitato nei riusi dei poeti di età successive, in prevalenza nei tragici¹⁹. Eschilo nelle *Coefore* (al v. 185) e Sofocle nell'*Issione* (fr. 296 Pearson =

¹⁶ Cf. scholl. Hom. Δ 171 c¹, c², d (I, p. 482 Erbse) con i *testimonia*, a cui andrebbero aggiunti, a sostegno di (πολυ)δίψιος = ἄνδρος, almeno l'ironica battuta di Luc. *Dial. mar.* 8, 2, 3 πολυδίψιον δὲ τὸ Ἄργος, ὡς οἶσθα· ὥστε ἀνάγκη αἰεὶ ὑδροφορεῖν, e a sostegno di (πολυ)δίψιος = πολυπόθητος, l'osservazione di Ath. 10.433e, διόπερ καὶ τὸ Ἄργος πολυδίψιον ὁ ποιητὴς ἔφη. τὸ πολυπόθητον διὰ τὸν χρόνον. τὸ δίψος γὰρ πᾶσιν ἰσχυρὰν ἐπιθυμίαν ἐμποιεῖ τῆς περιττῆς ἀπολαύσεως. In questo caso Ateneo, per bocca del deipnosophista Democrito, si allinea con una delle due interpretazioni aristarchee. Quanto ad ἵψιον, è voce probabilmente ricostruita per analogia dallo scoliaste, come pure l'infinito aoristo ἵψαι della glossa esichiana sotto citata e il presente ἵπτω in EM 481.3; sono invece sicuramente attestate forme medie di futuro e aoristo in Omero (A 454, Π 237 ἵψαιο; B 193 ἵψεται) e nelle *Gnomai* dello Ps.-Phoc. 155 (ἵψατο).

¹⁷ Soph. fr. 296 Radt (contenente solo la 'glossa').

¹⁸ Cf. scholl. Ag in Hom. Δ 171 δίψιον ἄτησιν βεβλημένον; lo schol. P (= *Anecd. Par.* III p. 162, 26 Cramer) reca invece δίψιον ἄτησιν βεβλημένον. Le divergenze testuali degli scoli sono normalizzate in δίψιον φησι τὸν βεβλαμμένον nell'edizione di N.P. Papageorgios, Κριτικὰ καὶ ἐρμηνευτικὰ εἰς τὰ ἀποσπάσματα τῶν Ἑλληνῶν τραγικῶν ποιητῶν, Leipzig 1880, 12. Sul passo cf. anche A.R. Dyck, *The Glossographoi*, HSPH 91, 1987, 127.

¹⁹ U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Isyllos von Epidauos*, Berlin 1886, 107-15.

Radt) avrebbero interpretato e reimpiegato l'aggettivo δίψιος non come 'assetato', ma come ἄτησιν βεβολημένον ('colpito da sventure') – ove βεβολημένον è lezione attestata solo da una parte degli scoli omerici²⁰ – perché tratti in inganno dall'erronea spiegazione attinta dai 'glossografi', che faceva risalire al pieno V sec. a.C. Ad onor del vero, l'interpretazione fornita da Wilamowitz in questa occasione, fondata, come si è detto, sulla *varia lectio* di uno scolio e su una discutibilissima etimologia antica, fu in seguito accantonata nell'edizione delle *Coefore* del 1896²¹, né ha avuto molto peso nella tradizione degli studi eschilei. Ha invece dominato incrollabile nel campo della lessicografia, grazie soprattutto a Wackernagel e a Latte²², che la indicarono quale esempio di indagine feconda e promettente, ed ha tuttora largo seguito anche nel nostro Paese²³.

In tale incertezza esegetica, avanziamo l'ipotesi che nell'impiego di δίψιος in *Cho.* 185 si debba ravvisare un caso di estensione dello statuto semantico di un termine raro di colore epico²⁴, e che tale procedimento sia in diretto rapporto in primo luogo con le possibilità di *decodificazione* del modello omerico e successivamente con le possibilità di *ricodificazione* in rapporto alla lingua d'uso.

Non potendo noi disporre, per πολυδίψιος, di un ampio paradigma formulare, giacché si tratta di un epiteto di toponimo, possiamo comunque individuare quale tramite ermeneutico la corrispondenza:

Hom. Δ 171	καί κεν ἐλέγχιστος πολυδίψιον Ἄργος ἰκοίμην
Hes. fr. 128 M.-W.	Ἄργος ἄνδρον ἐὼν Δανααὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον.
	Ἄργος ἄνδρον ἐὼν Δαναὸς ποίησεν εὐνδρον.

L'intercambiabilità di (πολυ)δίψιος e ἄνυδρος, per quanto scarsamente documentata, ci permette di inserire il primo nel campo semantico dei termini afferenti alla ξηρότης: ξηρός, ἄνυδρος, ἄτεγκτος etc. In questo non ci discostiamo da una parte dei risultati ermeneutici degli antichi.

Per quanto riguarda il passo delle *Coefore*, possiamo ipotizzare che Eschilo abbia impiegato la voce rara δίψιος in una delle accezioni di ξηρός, non però come 'ari-

²⁰ Vd. n. 18.

²¹ Wilamowitz 1896, 174-75. In questa e nelle successive edizioni: cf. e.g. *Aeschylus, Das Opfer am Grabe*, übersetzt von U.v.W., Berlin 1904, 166 la traduzione è: «Und aus den Augen treibt der eis'ge Druck der Angst / in schweren Trauertropfen mir das salz'ge Naß».

²² Cf. J. Wackernagel, *Miszellen zur griechischen Grammatik*, KZ 33, 1895, 49 = *Kleine Schriften* I, Göttingen [1955], 728; K. Latte, *Zur griechischen Wortforschung*, Glotta 34, 1955, 200 = *Kleine Schriften*, hrsg. v. O. Gigon-W. Buchwald-W. Kunkel, München 1968, 698.

²³ Unica voce fuori dal coro: Dyck 1987, 127.

²⁴ Vari esempi di questo meccanismo nella lingua poetica greca sono analizzati da L. Bottin, *Ermeneutica e oralità. Studi di lingua poetica greca*, Roma 1983, 18-51.

do', 'secco'²⁵, bensì come 'inaridito', 'prosciugato', secondo un uso comune e ben documentato in prosa, in riferimento a fluidi e corsi d'acqua²⁶: così troviamo ad esempio in Hdt. 5.45.1 παρὰ τὸν ξηρὸν Κράθιν e in Xen. Cyr. 7.5.18 εἰς τὸ ξηρὸν ('letto prosciugato') τοῦ ποταμοῦ.

Di tale natura, temporanea e non endemica, risulta essere peraltro la siccità che colpisce Argo nel racconto dello Ps.-Apollodoro, 2.1.4:

έντεῦθεν (Δαναὸς) δὲ ἦκεν εἰς Ἄργος, καὶ τὴν βασιλείαν αὐτῷ παραδίδωσι Γελάνωρ ὁ τότε βασιλεύων ... ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης, ἐπειδὴ καὶ τὰς πηγὰς ἐξήρανε Ποσειδῶν μηνίων Ἰνάχῃ διότι τὴν χώραν Ἦρας ἐμαρτύρησεν εἶναι, τὰς θυγατέρας ὕδρευσομένας ἔπεμψε.

Va detto, per inciso, che nell'espressione ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης si può ravvisare la parafrasi dell'omerico πολυδίψιον Ἄργος.

Infine, l'immagine del flusso inaridito dal fulmine di Zeus si sviluppa potente e barocca in Nonno, D. 2.444-47:

χαραδραίῳ δὲ ῥεέθρῳ
βαλλομένη σελάγιζε δι' ὕδατος αἰθερίῃ φλόξ
λαβροτέρῳ σπινθήρι, καὶ ἔζεσε δίψιον ὕδωρ
αἰθαλόεν, διερὴ δὲ φύσις τερσαίνετο πυρσῷ.²⁷

Il gigante Tifeo cerca di scagliare contro il re dell'Olimpo un'enorme massa d'acqua, attinta dai fiumi in piena con le sue mani immense, ma il fuoco del fulmine divino prevale e trasforma l'elemento umido nel suo contrario.

E più oltre, in D. 27. 185-88

χεῦμα γεφυρώσαντες ὑπερφιάλου ποταμοῖο
ἴχνεσιν ἀβρέκτοισιν ὁδεύσατε δίψιον ὕδωρ,
καὶ γυμνῇ ψαμάθῳ πατέων αὐχμηρὸν Ὑδάσπην
πεζὸς ὄνυξ εὐίππος ἐπιξύσειε κοίτην.²⁸

²⁵ «Aride gocce» rende M. Valgimigli, *Eschilo, Le Coefore*, traduzione e commentario critico di M. V., Bari 1926, 27, ma la traduzione viene modificata in «assetate» nell'edizione dell'*Orestea* del 1948: cf. n. 3. «Lacrime aride» traduce U. Albini, *Eschilo, Coefore*, trad. di U. A., Palermo 1996, 20; per E. Savino, *Eschilo. Orestea*, Milano 2001⁶, 135 sono invece «gocce riarse».

²⁶ Cf. anche Arist. *Mete.* 351b 2; 353a 14; *Arr. An.* 4.3.2. Cf. anche il composto ξηροχειμάρρους in Ps.-Hero, *Geom.* 4.13.

²⁷ «Ma il fuoco etereo, colpito dai flutti, sprigionava nell'onda scintille più intense: l'acqua assetata ribolliva ardendo, e il liquido si prosciugava nella massa incandescente.» (trad. Maletta). L'immagine dell'«acqua assetata» è senz'altro di grande effetto, ma propriamente l'aggettivo qui significa 'riarsa, inaridita' (dal fuoco).

Tale il castigo che Dioniso promette alle Baccanti di infliggere al fiume Idaspe, se continuerà a proteggere gli Indiani e il figlio Deriade.

Alla base dell'uso eschileo non vi sarebbe dunque solamente la 'generica' etimologia δίψιος < δίψα, che tutte le interpretazioni, antiche e moderne, banalizzanti o macchinose, sottointendono, ma una 'precisa' mediazione ermeneutica che recupera il modello epico, caricandolo di contenuti nuovi e complessi, secondo un procedimento che si può così schematizzare:

'glossa' (πολυ)δίψιος → decodificazione ((πολυ)δίψιος ≈ ἄνδρος, ξηρός)
→ *usus* (ξηρός + liquidi, ἄνδρος) → metafrasi (ξηρός, ἄνδρος ≈ δίψιος)
→ δίψιος (riuso).

Una prova a mio avviso convincente dell'equivalenza δίψιος ('glossa') = ξηρός, ἄνδρος (*usus*) è data dalla loro intercambiabilità in nesi-quali:

Xen. *Oec.* 17.2 ἐν ξηρᾷ σπείρειν

Eur. fr. 898.7 ξηρὸν πέδον

Eur. fr. 955h 1-2 ἄνδρα ... δάπεδα (Λιβύης)

Arist. fr. 1.16.103 διὰ τῆς ἀνύδρου Λιβύης

Non. *Dion.* 1.107 γαίης δίψια νῶτα

Ps.-Opp. *Cyn.* 4.111 Λιβύων πολυδίψιον αἶαν

Greg. Nys. *Apol. in hex.* ξηρὰ ... κόινς

Aesch. *Ag.* 495 δίψια κόινς

Soph. *Ant.* 429 δίψια κόινς

Hdt. 2.26.2 ἡέρα ξηρόν

Non. *D.* 28.237 δίψιος ἀήρ

Opp. *Hal.* 3.47-48 δίψιον ὥρην Σεϊρίου

Non. *D.* 1.237 δίψιος ... Κύων

Arist. *GC.* 331a 36 τὸ μὲν πῦρ ξηρόν

Eur. *Rh.* 417 δίψιον ... πῦρ θεοῦ

La nostra ipotesi interpretativa δίψιοι = ξηροί, ἄνδρες permette di cogliere uno sviluppo coerente e consequenziale nell'apparente intrico di emozioni e di sentimenti, espressi da Elettra con un linguaggio che si richiama alla medicina²⁹, ma che è nello stesso tempo potentemente metaforico.

²⁸ «Sbarrate con una diga la corrente del fiume superbo e a piedi asciutti camminate sull'acqua prosciugata, come su una strada: che lo zoccolo di un nobile destriero, calpestando l'Idaspe secco di nuda sabbia, lasci il solco sulla polvere».

²⁹ Ma non si può escludere che uso poetico e uso 'specialistico' derivino per vie diverse da una stessa fonte, la prosa ionica del V sec.: cf. J. Jouanna, recensione a G. Lanata, *Linguaggio scientifico e linguaggio poetico. Note al lessico del «De morbo sacro»*, REG 83, 1970, 254-57.

Non vi è commentatore, da Wilamowitz in poi³⁰, che manchi di annotare come l'intero passo (vv. 183-87) sia caratterizzato da termini che ricorrono negli scritti medici (προσίστασθαι³¹, καρδία, κλυδώνιον χολῆς, πλη(μ)μυρίς) e di fornire illuminanti paralleli desunti dal *Corpus Hippocraticum*. In particolare l'attenzione dei critici si concentra su tre luoghi:

Hp. *Acut.* 17 (II p. 358 Littré)

ὕδατι δὲ ποτῶ ἐν τῇσιν ὀξείησι νούσοισιν ἄλλο μὲν οὐδὲν ἔχω ἔργον ὃ τι προσθέω· οὔτε γὰρ βηχὸς παρηγορικόν ἐστιν ἐν τοῖσι περιπνευμονικοῖσιν, οὔτε πτυέλου ἀναγωγόν, ἀλλ' ἦσσαν τῶν ἄλλων, εἴ τις διὰ παντὸς ὕδατι ποτῶ χρέοιτο. Μεσηγὺ μέντοι ὀξυμέλι-
τος καὶ μελικρήτου ὕδωρ ἐπιρροφεόμενον ὀλίγον πτυέλου ἀναγωγόν ἐστὶ διὰ τὴν μετα-
βολὴν τῆς ποιότητος τῶν ποτῶν· πλημμυρίδα γὰρ τινα ἐμποιέει. Ἄλλως δὲ οὔτε δίψαν
παύει, ἀλλ' ἐπιπικραίνει· χολῶδες γὰρ φύσει χολῶδει, καὶ ὑποχονδρίῳ κακόν.³²

Questo breve estratto, oltre a documentare l'accezione 'tecnica' del termine πλημ(μ)υρίς come 'sovrabbondanza di umori'³³, spiega l'effetto tutt'altro che disse-
tante, anzi nocivo, prodotto dall'assunzione di acqua nei soggetti biliosi: chiara, ben-
ché implicita, la connessione di χολή e δίψα.

Hp. *Morb.* 2.5.2 (VII p. 12 Littré)

ἀφυχέει δὲ ὅταν προσίστηται πρὸς τὴν καρδίην φλέγμα ἢ χολή.³⁴

L'afflusso di flegma o di bile al cuore causa lo svenimento: questo si accompagna a una rapida perdita di calore del corpo, perché vengono a muscolarsi al vangelo, di per sé caldo, umori più freddi, flegma o bile, come si precisa nel passo che segue:

³⁰ Cf. Wilamowitz 1896, 174-75. Röster 1970, 94-95, ravvisa nella teoria dell'influsso della bile sullo stato d'animo (oltre che sull'organismo) una traccia della dottrina anassagorea. Sulla teoria ippocratica degli umori cf. J. Jouanna, *Ippocrate*, trad. it., Torino 1994 [1992], spec. 319-21. Di grande utilità, per la raccolta e la discussione puntuale delle fonti, è stata la monografia di A. Guardasole, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.C.*, Napoli 2000, 118-30, la quale accredita e ripropone per Cho. 183-87 la lettura di Wilamowitz (cf. in particolare 128 e n. 243).

³¹ Cf. Hp. *VM* 19.27; *Aēr.* 8.36; *Epid.* 7.1.63; 1.96; *Coac.* 238.1; *Morb.* 2.56, per citare solamente alcuni degli usi di προσίστασθαι (con il dat. loci). Martina 1975, 27, nota giustamente che «il verbo è impiegato in contesti denotanti un attacco di male o sofferenza fisica». Si ricorda, ad ogni modo, che il dat. καρδίᾳ è congettura attribuita allo Scaligero (ma si veda l'apparato critico dell'edizione West, *ad loc.*), accolta dalla più parte degli editori. Altri corregge in καρδίαν, mentre la tradizione manoscritta reca καρδίας, difeso come *genitivus loci* ancora da Groeneboom 1949, 132. Sulla questione cf. Martina 1975, 25-27.

³² «All'acqua come bevanda nelle malattie acute non saprei quale speciale effetto attribuire: non lenisce particolarmente la tosse nelle malattie polmonari né agevola lo sputo, anzi meno delle altre bevande, se viene presa durante tutta la malattia; se però se ne beve un poco nell'intervallo fra ossimele e idromele, l'acqua può agevolare l'espettorazione, per via dell'alternarsi dell'efficacia delle bevande: determina infatti una certa ridondanza di liquidi. Del resto non fa cessare neppure la sete, anzi la inasprisce, perché produce bile nelle nature biliose e nuoce all'ipocondrio» (trad. di M. Vegetti, *Opere di Ippocrate I*, a c. di M. V., Torino 1996, 287).

³³ Cf. F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino 1995, 1601 s.v. πλημμυρίς.

³⁴ «(Il paziente) ha un mancamento quando flegma o bile salgono al cuore».

Hp. Morb. I.24 (VI pp. 188-90 Littré)

(Τὸ δὲ ῥίγος) ... μάλιστα δὲ ἰσχυρότερον γίνεται, ὅταν χολή καὶ φλέγμα συμμιχθῇ ἐς τὸ αἷμα, ἢ τὸ ἕτερον, ἢ ἀμφοτέρων· μᾶλλον δέ, ἢν τὸ φλέγμα μόνον συμμιχθῇ· ψυχρότατον γὰρ φύσει τὸ φλέγμα, θερμότατον δὲ τὸ αἷμα, ψυχρότερον δέ τι καὶ ἡ χολή τοῦ αἵματος. Ὅταν οὖν ταῦτα συμμιχθῇ, ἢ ἀμφοτέρα, ἢ τὸ ἕτερον ἐς τὸ αἷμα, συμπίηγνυσι τὸ αἷμα, οὐ παντάπασιν δέ, οὐ γὰρ ἂν δύναίτο ζῆν ὁ ἄνθρωπος, εἰ τὸ αἷμα πυκνότερόν τε καὶ ψυχρότερον γένοιτο πολλαπλασίως αὐτὸ ἑαυτοῦ. Ψυχομένου οὖν τοῦ αἵματος, ἀνάγκη ψύχεσθαι καὶ τὸ ἄλλο σῶμα πᾶν, καὶ καλέεται ῥίγος, ὅκοταν τοῦτο τοιοῦτον γένηται...³⁵

Molto opportunamente i commentatori hanno rilevato la corrispondenza tra *Cho.* 183-84 e *Ag.* 1121-23, sulla base di comuni nozioni mediche, mutate dal campo delle patologie per descrivere particolari stati psicologici:³⁶

Ag. 1121-23 ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς
σταγών, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
ξυανύτει βίου δύντος αὐγαῖς.³⁷

In entrambi i luoghi l'emozione improvvisa è legata a un rapido afflusso di bile nel corpo e a un «disordine circolatorio nella regione del cuore»,³⁸ che determina una sensazione di freddo³⁹ e di repentino mancamento. Per di più, in entrambi i luoghi Eschilo passa dalla sfera della fisiologia all'immagine tradizionale del dardo che fe-

³⁵ «(Il brivido) è più forte e frequente quando bile e flegma si vengano a mescolare nello stesso luogo con il sangue, l'una o l'altro o entrambi insieme; e ancor più intensa nel caso del flegma, perché il flegma è per natura il più freddo tra gli umori, il sangue quello più caldo e la bile è un po' più fredda del sangue. Di conseguenza, quando uno di questi due umori o entrambi si vengano a mescolare con il sangue, il sangue si coagula, non totalmente però, perché uno non potrebbe sopravvivere se il suo sangue diventasse molto più denso e più freddo del normale. Una volta che si raffreddi il sangue, è inevitabile che si raffreddi anche tutto il resto del corpo, e a questo fenomeno si dà il nome di brivido».

³⁶ Cf. da ultimo P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, II, Villeneuve d'Ascq 2001, 456-57.

³⁷ «Sul mio cuore gocciola giallo il sangue, lo stesso che per chi cade colpito da lancia giunge insieme ai raggi della vita che tramonta: e rapida è la rovina» (trad. di E. Medda, 319).

³⁸ Cf. J. de Romilly, *La crainte e l'angoisse dans la théâtre d'Eschyle*, Paris 1958, 28-31; per contro J. Dumortier, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris 1935, 3-4 e 18-19, ravvisa in *Cho.* 183 un uso «improprio» di καρδία per «fegato» (cf. *Cho.* 272), dovuta a una curiosa mescolanza di terminologia scientifica e linguaggio popolare (o infantile), di cui Elettra sarebbe espressione. Ad un'equivalenza di ἥπαρ e καρδία pensa anche M. Class, *Gewissensregungen in der griechischen Tragödie* (Spudasmata 2), Hildesheim 1964, 42, in relazione a *Cho.* 271-72 δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἥπαρ θερμὸν ἐξαυδόμενος.

³⁹ Cf. Guardasole 2000, 129-30. L'idea del «freddo» è veicolata anche dall'aggettivo δύσχιμος; cf. anche *Sept.* 834 κακὸν με καρδίαν τι περιπίπτει κρύος. Il senso di δύσχιμος è però tutt'altro che univoco, perché χεῖμα combina insieme la nozione del freddo (invernale) con quella della tempesta (cf. *Cho.* 271-72 δυσχειμέρους / ἄτας). Va segnalata, ma solo per dovere di informazione, la congettura δυσχύμου di Adrian Tournibus.

risce da parte a parte: una metafora a cui il poeta ricorre anche altrove⁴⁰, per esprimere un intenso dolore dell'anima. Nelle *Coefore*, tuttavia, l'effetto della χολή è più devastante: non di una goccia (σταγών) che contamina il sangue si tratta, ma di un travaso, di un'ondata (κλυδώνιον) che sale al cuore. Inoltre il sentimento di Elettra appare ancora confuso, misto tra l'angoscia dell'incertezza, la gioia della scoperta e l'amarezza per la lunga separazione dal fratello⁴¹.

Ritorniamo alle fonti mediche, le quali attestano concordemente che la bile è per sua natura un umore 'secco'. Osserva Ippocrate, *Aēr.* 10, che se la primavera è battuta dai venti del nord, secca (αὐχμηρόν) e tempestosa (χειμέριον), porterà

τοῖσι χολώδεσιν ὀφθαλμίας ξηράς, διὰ τὴν θερμότητα καὶ ξηρότητα τῆς σαρκός⁴².

Se poi l'autunno è battuto dai venti del nord, secco (ἄνυδρον) e senza piogge, risulterà particolarmente nocivo ai biliosi:

λίην γὰρ ἀναξηραίνονται, καὶ ὀφθαλμιαί αὐτέοισιν ἐπιγίγνονται ξηραί, καὶ πυρετοὶ ὀξείες καὶ πολυχρόνιοι, ἐνίοισι δὲ καὶ μελαγχολίαι. Τῆς γὰρ χολῆς τὸ μὲν ὑγρότατον καὶ ἰδαρέστατον ἀναλοῦται, τὸ δὲ παχύτατον καὶ δριμύτατον λείπεται⁴³.

Un eccesso di bile nel corpo può provocare una serie di disturbi o di patologie che hanno come tratto dominante la secchezza:

Hp. *Adf.* Ἰ νουσήματα τοῖσιν ἀνθρώποισι γίνεται ἅπαντα ὑπὸ χολῆς καὶ φλέγματος· ἡ δὲ χολή καὶ τὸ φλέγμα τὰς νούσους παρέχει, ὅταν ἐν τῷ σώματι ἡ ὑπερξηραίνηται, ἡ ὑπερ-υγραίνηται, ἡ ὑπερθερμαίνηται, ἡ ὑπερψύχηται⁴⁴.

La ξηρότης della bile è un dato comune anche nei testi medici di età successive, dai trattati di Aristotele a Galeno fino Oribasio⁴⁵, nei quali si distinguono più chiara-

⁴⁰ De Romilly 1958, 31 ricorda, a questo proposito, *PV* 692; *Eum.* 155-61.

⁴¹ Cf. R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, trad. it., Milano 1998 [1989], 110: «Il κακοβαφής σταγών è provocato dal terribile presentimento, suscitato dalle parole di Cassandra, che la tragedia sia imminente, mentre il κλυδώνιον χολῆς di Elettra era stato generato dalla violenta emozione dovuta all'aver visto una ciocca di capelli di Oreste, da lungo scomparso».

⁴² «Ai biliosi oftalmie secche a causa del calore e della secchezza delle carni» (trad. di L. Bottin, Ippocrate, *Arie acque luoghi*, a c. di L. B., Venezia 1986, 101).

⁴³ «Perché costoro si seccano troppo e sono colpiti da oftalmie secche, febbri acute e prolungate, alcuni anche da melanconia. La parte più umida e acquosa della bile si dissecca e si consuma, mentre resta la parte più densa e pungente» (trad. Bottin, *ib.*).

⁴⁴ «I disturbi nell'uomo derivano tutti dalla bile e dal flegma: bile e flegma provocano le malattie, quando nel corpo vi sia un eccesso di secchezza o di umidità o di calore o di freddo». Cf. anche Hp. *Nat. Hom.* 4.

⁴⁵ Cf. Arist. *Pr.* 860a 27 τοῖς μὲν χολώδεσι καὶ ξηροῖς, διὰ τὸ μὴ διερᾶ εἶναι τὰ σώματα αὐτοῖς ἀλλὰ τὴν φύσιν αὐτὸν ἔχειν [...] Gal. *Caus. puls.* IX p. 202 Kühn Ὁ τῆς ξανθῆς χολῆς χυμὸς ἔχει τι φύσει ξηραντικόν, ὥσπερ ἄλμη καὶ θάλαττα.

mente proprietà ed effetti della bile gialla, per natura calda e secca, da quelli della bile nera, fredda e secca⁴⁶. La sua fuoriuscita, preciserà inoltre Galeno, non raggiunge il cuore, come riteneva erroneamente l'antica medicina, bensì la bocca dello stomaco⁴⁷.

Fredda e secca è la χολή di cui Elettra descrive gli effetti nel loro rapido succedersi. L'afflusso di bile raggela il cuore della giovane donna e dissecca le lacrime che scendono dai suoi occhi, senza tuttavia poterle frenare a lungo. Perché lo choc emotivo che ha causato questo repentino, temporaneo sconvolgimento della temperatura e degli umori del corpo, si scioglie subito in un pianto liberatorio⁴⁸. Dunque, i δίψιοι σταγόνες non sono propriamente le «gocce di quel freddo umore (δυσχίμου πλημυρίδος) che si è formato per l'affluire della bile al cuore»⁴⁹. Non sono 'assetate' – di umore, di pianto o d'altro –, e neppure producono sete, come intendeva Wilamowitz e come ancora intendono quanti condividono la sua interpretazione, che ha il grosso limite di confondere il segno di un'emozione istantanea con l'effetto di una patologia, ossia la sete nel soggetto bilioso⁵⁰. Sono invece le prime stille, fredde e

⁴⁶ Cf. Gal. *Nat. fac.* II p. 129 Kühn τὴν ξανθὴν χολὴν θερμὴν καὶ ξηρὰν εἶναι; Gal. *Plac. Hipp. et Plat.* VII 4. p. 22 Kühn πυρὶ μὲν ἀνάλογον ἡ ξανθὴ χολή, ἡ δὲ μέλαινα τῇ γῇ, τὸ δὲ φλέγμα τῷ ὕδατι καὶ διὰ τοῦτο θερμὴ μὲν καὶ ξηρὰ τὴν δυνάμιν ἐστὶν ἡ ξανθὴ χολή, καθάπερ τὸ πῦρ, ψυχρὰ δὲ ἡ μέλαινα καὶ ξηρὰ παραπλησίως τῇ γῇ, τὸ δὲ φλέγμα ψυχρὸν καὶ ὑγρὸν ὥσπερ τὸ ὕδωρ. Gal., *In Hippocratis de natura hominis librum commentarii* iii, XV p. 87 Kühn τὴν δὲ ξανθὴν χολὴν ὥσπερ τὸ θέρος εἶναι φησι θερμὴν καὶ ξηρὰν καὶ τὴν μέλαιναν ὁμοίως τῷ φθινοπώρῳ ψυχρὰν καὶ ξηρὰν.

⁴⁷ Cf. Gal. *Plac. Hipp. et Plat.* 2.8.13 e 17-18 Kühn ἅπαντες οὗτοι δηλοῦσιν ἐναργῶς τὸ στόμα τῆς γαστρὸς ὀνομάζεσθαι καρδίαν... τοῖς τε γὰρ λυπηθεῖσι καὶ τοῖς γυμνασμένοις εὐτοιώτερον εἰς τὴν γαστέρα συρρεῖ χολή ξανθή· πρὸς ταύτης οὖν δακνόμενοι καρδιαγοῦσιν.

⁴⁸ La traduzione di M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003, 529, «Dagli occhi mi cadono le lacrime che si erano disseccate, irrefrenabili ora», coglie distintamente i due momenti del pianto, ma inserisce un 'prima' e un 'dopo' che banalizza forse la struttura asindetica del contesto eschileo. Per l'uso dell'asindeto in Eschilo – un tratto della sua λέξις αὐστηρά nel giudizio di Dionigi di Alicarnasso, *Comp.* 22; *Dem.* 38-39 – cf. W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin 1942 (rist. New York-London 1972), 6-7 e 132-35.

⁴⁹ Si cita dalla spiegazione di Untersteiner 1947, 398, che a sua volta si rifà a Wilamowitz 1896, 174: «Die tränen, die Elektra vergiesst, tropfen jener kalten flüssigkeit..., die durch den zudrang von galle zum herzen entstanden sind». Nessuna sostanziale novità, su questo punto, nell'edizione postuma delle *Coefore* (cf. n. 3). Cf. Groeneboom 1949, 132-33: «Zij (Elettra, n.d.A.) begint te zeggen, dat een stroom van gal haar drong in het hart: die stroom verkilt haar inwendig en daarom spreekt zij mogelijk in vs. 186 van de σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος, de niet te weerhouden druppels van een killen vloed». Cf. anche Rösler 1970, 95-97.

⁵⁰ La lettura di Wilamowitz si fonda sul parallelo di Ios. *Ap.* 1.164, dove δίψια ὕδατα sarebbero le 'acque che stimolano la sete' (cf. Guardasole 2000, 128; così anche F. Wehrli, *Hermippos der Kallimacheer*, Basel-Stuttgart 1974, 58-59, ma il senso è tutt'altro che chiaro). Secondo la testimonianza di Ermippo di Smirne, 'il callimacheo' (fr. 22 Wehrli) riportata da Giuseppe Flavio, l'anima di un certo Callifonte crotoniate, dopo la morte, avrebbe impartito a Pitagora tre precetti – l'interdizione da un luogo in cui si fosse accovacciato un asino, l'astinenza da τῶν διψίων

inaridite, di un pianto che si preannuncia diretto⁵¹. Esse cadono inarginabili (ἄφαρκτοι), gocce di una massa d'acqua congesta, qual è un fiume in piena per le abbondanti piogge invernali (δυσχίμου πλημυρίδος)⁵². Le parole di Elettra correggono e precisano l'osservazione del Coro ai vv. 181-82: la scoperta del ricciolo di Oreste, e il pensiero che egli si trovi tuttavia lontano dalla sua terra non sono solamente «degni di molte lacrime» (εὐδάκρυτα), perché sono tali da suscitare nel suo corpo e nella sua anima reazioni forti, contrastanti, senza dubbio più complesse di un pianto infinito.

La straordinaria tensione emotiva di questa *iunctura* si coglie anche nella sua assoluta atipicità, che consiste nella *detorsio* di due comuni moduli epici, *lacrime calde* e *lacrime abbondanti*⁵³. Ma a differenza di θερμός e di θαλερός, δίψιος non è

ὑδάτων e dal proferire parole blasfeme. Secondo Ermippo, Callifonte si sarebbe ispirato alle norme degli Ebrei e dei Traci. Per l'affinità delle credenze tra i Traci e i Pitagorici cf. M. Timpanaro-Cardini, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti* a cura di M. T.-C., fasc. 1, Firenze 1958, 23-25. Il tabù relativo all'asino è di matrice ebraica ed è probabilmente legato all'episodio dell'asina di Baalam in Nu. XXII 27 (cf. L. Troiani, *Commento storico al «Contro Apione» di Giuseppe*, Pisa 1977, 111); per il divieto della blasfemia cf. Ex. 22. 27; Lev. 18. 21. Stando alle prescrizioni della *Torah* che regolano l'uso delle acque, sono pure le acque 'vive' (Lev. 14, 5, 6, 50, 51, 52;), cioè quelle dei corsi d'acqua ed anche (Lev. 11. 36) quelle di fonte, di cisterna e di raccolta purché coperte (perché non contaminate da cadaveri o da animali e oggetti impuri), mentre sono impure le acque 'ferme': cf. Th. Reinach, *Textes d'auteurs Grecs et Romains relatif au Judaïsme*, 40, che peraltro traduce δίψιος in Giuseppe con «saumâtre». Se l'espressione τῶν δίψιων ὑδάτων appartenesse a Giuseppe e non alla sua fonte, Ermippo, si potrebbe forse individuare nell'unico impiego prosastico di δίψιος (nonché di δίψας in BJ 2, 381 e 3, 49) l'interferenza del termine ebraico *tzimma* 'on 'sete', ma anche 'luogo arido' (cf. *A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament* by E. Hatch and H.A. Redpack, I: A-I, Graz 1954, 338, s.v. δίψα), così come avviene in Ps. 106. 33 ἔθετο ποταμούς εἰς ἔρημον / καὶ διεξόδους ὑδάτων εἰς δίψαν 'ridusse i fiumi a deserto e le fonti d'acqua a luogo arido', dove δίψα = τὸ ξηρόν. In tal caso δίψια ὕδατα potrebbero essere le acque di un bacino o di un corso d'acqua prosciugato: dunque acque ferme (e malsane). Risulterebbe in questo modo più evidente l'affinità, esplicitata da Ermippo, tra il divieto di Callifonte e le usanze degli Ebrei. Per l'accezione di δίψιος = «dursterlegend» si vedano invece i passi segnalati alla n. 12.

⁵¹ Sull'opposizione tra σταγόνες e πλημυρίς insiste giustamente Tucker 1901, 50-51, citando tra l'altro Soph. OC 1251 ἀστακτὶ λείβων δάκρυον e Plat. *Phaed.* 117c ἐμοῦ γὰρ ... ἀστακτὶ ἐχώρει τὰ δάκρυα. Cf. A.W. Verrall, *The 'Choephoroi' of Aeschylus*, London 1893, 27: «In what sense can this first water be said to "fall, thirsty"? Only, I think, because it is the precursor which invites the flood to follow». Cf. anche Martina 1975, 30-31. Entrambi i critici recuperano in ultima analisi l'esegesi di Hermann δίψιος = ποθεινός.

⁵² Le traduzioni di Valgimigli 1926, 27 «gonfia tempestosa nube», di Mazon 1925, 87 «débordement d'orage», e di Centanni 2003, 529 «gonfia tempesta», pur suggestive, sopprimono l'immagine della 'piena', a cui senza dubbio rimandano anche i termini κλυδώνιον e ἄφαρκτοι. Cf. Martina 1975, 32-34. Per la ricorrenza e il significato di πλημυρίς negli scritti medici cf. Guardasole 2000, 128.

⁵³ Per δάκρυα θερμά cf. Hom. H 426; Π 3; Σ 17 e 235; δ 523; τ 362; ω 46; Pind. *Nem.* 10.75; Soph. *Tr.* 919. per θαλερόν ... δάκρυον cf. Hom. B 266; Z 496; Ω 9 e 794; δ 556, κ 409 ecc.; Eur. *IA.* 39-40; Ar. *Eq.* 1271; Ps.-Mosch. *Meg.* 56. Cf. Hsch. θ 42 L. θαλερόν δάκρυον: τὸ πολὺ καὶ μὴ ξηραίνόμενον, ἀλλ' ἐπὶ τῶν ὀφθαλμῶν αἰεὶ θάλλον. In Eur. *Ion* 1369 troviamo il nesso ridondante ἰγρὸν...δάκρυ.

piattamente esornativo, bensì marcatamente predicativo e dotato di una sua dimensione ecfrastica. I δίδυμοι σταγόνες, le «gocce inaridite» costituiscono un corto circuito semantico, uno di quegli ossimori cari alla *lexis* eschilea.⁵⁴ Collocato in posizione di tutto rilievo all'interno del verso (tra le cesure pentemimera ed efteimimera),⁵⁵ risulta particolarmente adatto a svolgere una funzione scenica, a colpire fortemente l'immaginazione degli spettatori, che possono cogliere i rapidi mutamenti dello stato d'animo del personaggio dietro la fissità della maschera tragica.⁵⁶

Con ogni probabilità, infine, lo spettatore avrà colto nel passo delle *Coefore* anche altri sensi secondari: non escluderei che la vicinanza di ὀμμάτων a δίδυμοι⁵⁷, come pure di ἄφαρκτοι a πλημυρίδος potesse indurre a collegare le due coppie di termini in una sorta di enallage logica e psicologica, e che il complesso intreccio delle immagini finisse per prevalere sulla struttura sintattica⁵⁸.

In sintesi, abbiamo rilevato nell'uso di δίδυμος in *Cho.* 185 un caso di estensione dello statuto semantico di un termine raro e poetico, analogica alle possibilità linguistiche, ampiamente documentate, del termine di uso comune (ξηρός), individuato quale *medium* ermeneutico. Tale spiegazione ha consentito di rifondare su basi linguistiche l'esegesi in chiave medica dell'intero passo (183-87), una lettura già proposta a suo tempo da Wilamowitz. L'ipotesi interpretativa che qui viene avanzata non pretende di essere risolutiva né inconfutabile, ma invita a riconsiderare passi irti di difficoltà, di congetture e di incrostazioni esegetiche alla luce di un percorso metodico⁵⁹ che può non essere condiviso, ma che non va trascurato.

Padova

Antonia Marchiori

⁵⁴ Doveroso il rimando alle pagine di Stanford 1942, 102-06, che però non segnala il passo delle *Coefore* tra i casi di metafora «ristretta», ovvero ossimoro.

⁵⁵ Korzeniewski 1998, 53: «Una parola importante acquista non di rado un peso particolare grazie alla sua collocazione dopo la cesura e tra due cesure».

⁵⁶ Mutuo il concetto di 'parola scenica' da B. Marzullo, *La parola scenica*, QUCC, n.s. 21, 51 (serie continua), 1986, 95-104, ma lo applico *stricto sensu* al 'vocabolo', e non al 'testo', distinto da 'azione drammatica', nel senso indicato espressamente dall'autore. Cf. anche R. Tosi, *Alcuni esempi di polisemia nell' 'Agamennone' di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna*, *Lexis* 3, 1989, 5.

⁵⁷ Un nesso comune nella tragedia: cf. Aesch. *Sept.* 696 ξηροῖς ... ὀμμασιν; Eur. *Or.* 389 ὀμμάτων ξηραῖς κόραις. Si veda anche Hor. *carmin.* 1.3.18 *siccis oculis*.

⁵⁸ Alcuni significativi esempi di enallage in Eschilo sono raccolti da V. Bers, *Enallage and Greek Style*, *Lugduni Batavorum* 1974, 50-58. Manca a tutt'oggi uno studio sistematico di questo procedimento stilistico nei tragici.

⁵⁹ Si vedano in particolare gli studi di Bottin 1983, spec. 1-15 e 93-108; id., *Le glotte e l'elocuzione*, BIFG 1, 1974, 30-41; id., *Retorica e lessicografia*, BIFG 3, 1976, 38-62; id., *Metafrasi*, BIFG 4, 1977/78, 109-34. Cf. anche A. Marchiori, *Metafrasi e critica del testo. Sofocle*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, a c. di G. Arrighetti, Pisa 2000, 83-104.

IL GRIDO DI CLITEMESTRA: L'ΟΛΟΑΥΤΜΟΣ E LA 'DONNA VIRILE'*

Il conflitto uomo/donna quale schema strutturale della tragedia trova una delle sue migliori esemplificazioni nell'*Agamennone* di Eschilo¹: nel primo dramma dell'*Oresteia* l'opposizione tra i sessi non resta confinata nel *genos* e nell'*oikos*, ma coinvolge e 'travolge' l'intera *polis*², mettendone a rischio la sopravvivenza³.

In realtà, nel dramma, il confine che separa uomini e donne appare decisamente sottile e labile. Dei continui scambi e contaminazioni tra i sessi è testimonianza la figura di Clitemestra: ella non è solo la nemica del maschio, ma la sua identità sessuale risulta composita, caratterizzata da elementi sia maschili sia femminili. La regina non respinge i valori maschili, anzi desidera ottenere per sé alcune prerogative proprie dell'uomo⁴, in primo luogo l'esercizio del potere. Su questa 'con-fusione' di caratteristiche sessuali si sono soffermati alcuni studiosi⁵, che hanno proposto un ri-

* Per il testo di Eschilo si fa riferimento a M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart-Leipzig 1998².

¹ Cf. R.P. Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*, JHS 68, 1948, 130-147; M. Gagarin, *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976, 87-118; V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1996², 35-54; A.J. Podlecki, *Quelques aspects de l'affrontement entre les hommes et les femmes chez Eschyle*, in *La femme dans les sociétés antiques. Actes des colloques de Strasbourg* (mai 1980 et mars 1981), ed. E. Lévy, Strasbourg 1983, 59-71; F.I. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in the 'Oresteia'*, in J. Peradotto-J.P. Sullivan, *Women in the Ancient World*, New York 1984, 159-61; D.J. Conacher, *Aeschylus 'Oresteia': a Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987, 206-12; F.I. Zeitlin, *Patterns of Gender in Aeschylean Drama: 'Seven against Thebes' and the Danaid Trilogy*, in *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honour of Thomas G. Rosenmeyer*, edd. M. Griffith-D.J. Mastronarde, Atlanta 1990, 103-15; H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' 'Oresteia': a Literary Commentary*, Amsterdam 1990, 41-42; S. Goldhill, *Aeschylus. The 'Oresteia'*, Cambridge 1992, 37-45.

² Sui rapporti paura-*genos* e *genos* - *polis* cf. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978, 210-22.

³ Cf. Goldhill, *Aeschylus*, 36-37; S. MacEwen, *Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra*, in *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, ed. S. Mac Ewen, Lewiston 1990, 16-31; M.X. Zelenak, *Gender and Politics in Greek Tragedy*, Bern-Frankfurt am Main 1998, 59. Nell'*Agamennone* si ritrova la tradizionale visione della donna quale minaccia destabilizzante per l'ordine maschile che è alla base della comunità politica: l'animo femminile è sinistramente avvertito quale causa di sciagura per la *polis* e il suo re (cf. Ag. 681-98, 1455-59).

⁴ Winnington-Ingram, 132; H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001, 203. A questa doppia natura maschile/femminile sembra obbedire anche il linguaggio di Clitemestra: se la sua arringa difensiva dopo l'uccisione del marito è improntata su uno stile retorico proprio dell'oratoria giudiziaria (altro campo precluso alle donne, cf. A.J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Drama*, Ann Arbor 1966, 68; Foley, 207-11), nel raccontare le fasi del crimine appena commesso, la regina si serve di macabre allusioni erotiche che amplificano l'empietà di un delitto opera di donna (cf. S. Pulleyn, *Erotic Undertones in the Language of Clytemnestra*, CQ 47, 1997, 565-67).

⁵ Cf. A.J. Podlecki, *Aeschylus' Women*, Helios 10, 1983, 32-37; R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, II, Paris 1983, 267-83; A.M. Moreau, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris

tratto dell'eroina eschilea: Clitemestra sarebbe «madre che non è madre», «femmina che non è femmina», «figura di femmina virile»⁶.

I vv. 10-11 (... ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ) esprimono al meglio questa particolare natura del personaggio⁷, bilanciando prerogative maschili e femminili⁸: il κράτος⁹, forza e sovranità propria degli uomini, è accostato all'essere donna di Clitemestra, sì da generare un senso di smarrimento e preoccupazione, che accompagnerà sempre la figura della regina e il suo agire¹⁰.

Il tentativo, operato dalla sentinella, di descrivere il carattere di Clitemestra attraverso schemi tradizionali fallisce: la donna sfugge ad ogni catalogazione, rendendo inevitabile lo scontro con i personaggi maschili¹¹. Questi continui agoni tra Clitemestra e i maschi suoi avversari si svolgono quasi esclusivamente nel campo della religione e sono perciò inscenati attraverso l'uso d'immagini e termini tratti dal linguaggio liturgico.

Su questi aspetti religiosi, sulle loro implicazioni politiche¹² e sul loro inserirsi nella già citata opposizione uomo - donna desidero soffermarmi, analizzando in particolare il valore di alcuni di essi nella prima parte dell'*Agamennone*¹³.

1985, 185-95; D. Lanza, *La donna nella tragedia greca*, in *La donna nel mondo antico*, ed. R. Uglione, Torino 1987, 93-103 (specialmente pp. 97-99); C. Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris 1983, trad. it. di R. Pelà, *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, Milano 1988, 110-12; MacEwen, 7-13; U. Albinì, *Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo*, PP 48, 1993, 176-81; D. Lanza, *Clitemestra*, in *Vicende e figure femminili*, ed. R. Raffaelli, Ancona 1995, 31-42; V. Wohl, *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin 1998, 103-10; Foley, 201-34.

⁶ Lanza, *Clitemestra*, 37.

⁷ Cf. E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, II, Oxford 1950, 26.

⁸ S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the 'Oresteia'*, Cambridge 1984, 10-11; J.C. Hogan, *Aeschylus. A Commentary on the Complete Greek Tragedies*, Chicago-London 1984, 31 ad vv. 10 ss.

⁹ Sul valore da attribuire al termine cf. Fraenkel, 10 ad v. 10; J.D. Denniston - D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, 67 ad v. 10; J. Bollack, *Agamemnon* I, Lille 1982, 17-18 ad vv. 10 s.

¹⁰ Il contrasto è intenzionalmente accentuato mediante i due attributi di κέαρ: mentre ἀνδρόβουλον (*dal maschio volere*) appartiene alla sfera virile, ἐλπίζον (*l'essere speranzoso*: cf. H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, II, Amsterdam 1958, 4 ad v. 11), invece, è tratto negativo propriamente femminile, come il coro ricorderà in seguito, manifestando il proprio sdegno contro gli animi eccessivamente fiduciosi delle donne (cf. Ag. 262 e 485).

¹¹ R. Sevieri (*Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitemestra nell'Agamennone di Eschilo*, Dioniso 61, 1991, 13-31) segnala la paradossalità della formula adoperata dalla sentinella, segno evidente dell'impossibilità di ridurre la regina in schemi convenzionali. La vera vittoria di Clitemestra sui suoi avversari risiede infatti nella maggiore conoscenza e nella maggiore consapevolezza di quanto accade, che permette alla donna di rendere gli altri strumenti in suo completo potere (p. 31).

¹² Cf. V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 59-74; A.M. Bowie, *Religion and Politics in Aeschylus' 'Oresteia'*, CQ 43, 1993, 10-31.

¹³ Negli scontri nati intorno ad un motivo religioso rientra quello che oppone Clitemestra ad Agamennone nella celebre scena dei tappeti rossi. Data la ricchissima bibliografia esistente l'episodio non sarà oggetto specifico della mia analisi: su tale argomento rimando, tra gli altri, a K.J. Dover, *I tessuti rossi dell'Agamennone*, Dioniso 48, 1977, 55-69; V. Di Benedetto, *La saggezza di Agamennone*, Dioniso 48, 1977, 179-85; B.M. Lelewska, *The Religious Character of*

L'annuncio della vittoria: l'ὄλολυγμός di Clitemestra

vv. 26-29

Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνει τορῶς
εὐνῆς ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις
ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῇδε λαμπάδι
ἐπορθιάζειν (...)

Nel prologo, il φύλαξ, appena avvistata la fiaccola che annuncia la vittoria dei Greci, dichiara la necessità che Clitemestra si desti per celebrare quanto prima la vittoria dello sposo. A tale scopo la sentinella menziona un preciso rituale, l'ὄλολυγμός, grido di esultanza che faccia risuonare anche nella reggia argiva il trionfo del re ancora lontano.

Sebbene la natura e la funzione dell'ὄλολυγμός siano state vagliate più volte attraverso la raccolta e l'esame delle attestazioni antiche¹⁴, il carattere e l'impiego di questo grido sacro restano alquanto controversi¹⁵. Tre sembrano essere gli interrogativi di maggiore interesse:

1. quale sia lo specifico valore di questo particolare atto rituale e in quale occasione ad esso si faccia ricorso;
2. se l'ὄλολυγμός sia, nella liturgia greca, azione autonoma oppure soltanto accompagnamento dell'atto sacrificale;
3. se l'ὄλολυγμός sia di pertinenza esclusiva delle donne.

Per quanto l'indagine condotta sul solo testo di Eschilo non possa offrire risposte definitive alle domande appena formulate, credo opportuno riportare le altre attestazioni eschilee di ὄλολυγμός e di ὄλολύζω (con i relativi composti), per determinare, se possibile, quale significato attribuisca a questi termini il tragediografo ateniese:

of the Tapestry Scene, Eos 84, 1996, 225-29; L. McClurle, *Clytemnestra's Binding Spell* (Ag. 958-974), CJ 92, 1997, 123-40; K. Scott Morrell, *The Fabric of Persuasion*, CJ 92, 1997, 141-65; G. Basta Donzelli, *La vittoria di Clitemestra*, in *Scritti in onore di Italo Gallo*, ed. L. Torraca, Napoli 2002, 39-46.

¹⁴ Cf. L. Ziehen, *ΟΛΟΧΥΤΑΙ*, Hermes 37, 1902, 391-400; L. Deubner, *Ololyge und Verwandtes*, APAW, 1941, 1-28; L. Gernet, *You-You. En marge d'Hérodote*, Alger 1932, trad. it. di F. Siracana, *You-You. In margine ad Erodoto*, in Id., *I greci senza miracolo*, Roma 1986, 298-304; D. Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V s. av. J.-C.*, Lyon 1992, 162-69; J. Rudhart, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris 1992², 178-80; B.J. Collins, *Greek Ololyzo and Hittite Palwai*, GRBS 36, 1995, 319-22; J.N. Bremmer, *Modi di comunicazione con il divino*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, ed. S. Settis, Torino 1996, I, 239-83, 260-61; S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997, 178-81; M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London-New York 2002, 242-43.

¹⁵ Cf. S.H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-London 1993, 328.

1. *Sept.* 267-70: κάμῶν ἀκούσας' εὐγμάτων ἔπειτα σύ / ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῇ
παιώνισον, / Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς, / θάρσος φίλοις, λύουσα πο-
λέμιον φόβον
2. *Sept.* 825-28: πότερον χαίρω κάπολολύξω / πόλεως ἀσινεῖ †σωτήρι† / ἢ τοὺς
μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας / ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους
3. *Ag.* 587: ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὑπο
4. *Ag.* 594-96: (...) καὶ γυναικείῳ νόμῳ / ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν /
ἔλασκον εὐφημοῦντες (...)
5. *Ag.* 1117-18: (...) στάσις δ' ἀκόρετος γένει / κατολολύξάτω θύματος λευσίμου
6. *Ag.* 1236-38: (...) ὡς δ' ἐπωλολύξατο / ἢ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχῃ τροπῇ. /
δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήμῳ σωτηρίᾳ
7. *Cho.* 386-89: ἐφωμνῆσαι γένοιτό μοι †πευκή- / ἐντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρός / θεινο-
μένου, γυναικὸς τ' / ὀλλυμένας (...)
8. *Cho.* 942-45: ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσύνων δόμων / ἀναφυγὰ κακῶν καὶ κτεάνων
τριβᾶς / ὑπὸ δυοῖν μισστόροις, / δυσοίμου τύχας
9. *Eum.* 1043 e 1047: ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς

Se nell'*Agamemnone* (punti 3 e 4) l'ὀλολυγμός sembra essere rito unico e auto-sufficiente, prescritto, come già ricordato, per salutare il successo sui Troiani, nei *Sette* (punto 1) l'urlo delle tebane dovrebbe, nelle intenzioni di Eteocle, seguire la preghiera del sovrano per la salvezza della *polis*.

Nei passi riportati l'ὀλολυγμός è per lo più associato a manifestazioni di gioia e il suo utilizzo sembra sottolineare situazioni favorevoli per un personaggio o per una comunità¹⁶: in *Eum.* 1043 e 1047 (punto 9)¹⁷ esso accompagna lietamente i canti della processione che porta le benefiche *Semnai* in Atene; in *Sept.* 825 (punto 2) segnala la vittoria sugli Argivi, in contrapposizione con il *threnos* per la morte di Eteocle e Polinice.

È altresì vero che in Eschilo la gioia manifestata attraverso l'ὀλολυγμός possiede una valenza ambigua e, spesso, sacrilega; il grido risulta essere manifestazione di un'esultanza perversa o, addirittura, canto trenodico per 'salutare' empicamente la

¹⁶ «In meliorem saepe partem sumit Aeschylus»: T. Stanley, *Aeschyli quae extant*, London 1663, 783 *ad v.* 28. Cf. Deubner, 10; P. Groeneboom, *Aeschylus. Agamemnon*, Groningen 1944, 123 *ad v.* 10; Rose, 6 *ad v.* 28.

¹⁷ È questo il caso delle *Eumenidi* dove l'ὀλολυγμός accompagna l'entrare in Atene delle divinità ora divenute benefiche: si è giustamente notato come quest'urlo di gioia posto al termine della trilogia a salutare il nuovo ordine voluto da Atena si opponga nettamente a quello lanciato da Clitemestra, simbolo di gioia nefasta e annuncio della vendetta (cf. R. Goheen, *Three Studies in the Oresteia*, *AJPh* 76, 1955, 124-25; J.J. Peradotto, *Some Patterns of Nature Imagery*, *AJPh* 85, 1964, 393; F.I. Zeitlin, *The Motif of the Corrupt Sacrifice in Aeschylus' 'Oresteia'*, *TAPA* 96, 1965, 507; C. Macleod, *Politics and 'Oresteia'*, *JHS* 102, 1982, 137; L. McClurle, 118). L'ὀλολυγμός accompagna l'intera trilogia, mutando il suo significato al variare della situazione drammatica vissuta sulla scena.

morte dei nemici¹⁸. Cassandra, invasata da Apollo, profetizza l'urlo di Clitemestra sul defunto marito (punto 6); nelle *Coefore* (punto 7) è il coro ad augurarsi d'innalzare l'ὄλολυγμός sui cadaveri di Egisto e della stessa Clitemestra, cosa che avverrà puntualmente dopo la vendetta di Oreste (punto 8)¹⁹.

Il testo eschileo sembra dunque attestare un valore multiforme dell'ὄλολυγμός: questo carattere ambiguo e oscuro dell'«urlo sacro» può inoltre spiegare perché nell'*Agamennone* esso sia legato costantemente a Clitemestra. Una «preghiera» valida sia per celebrare una battaglia vinta sia per accompagnare la morte del nemico è funzionale al carattere dissimulatore della donna: nello stesso grido Clitemestra può così unire la finta gioia per il successo del marito, elemento indispensabile alla sua vendetta²⁰, e il lugubre canto delle Erinni, ricordato da Cassandra, quale minaccia mortale per Agamennone²¹.

Quanto al terzo interrogativo posto precedentemente (se l'ὄλολυγμός sia un rito femminile), i passi riportati sembrerebbero orientare decisamente nella direzione di un ὄλολυγμός eschileo quale prerogativa esclusiva dei personaggi femminili²², un dato questo da non trascurare in una tragedia quale l'*Agamennone*, in cui emerge con evidenza l'importanza della già ricordata contrapposizione uomo/donna.

Si ritorni ora all'invito che il φύλαξ ha rivolto alla regina: in confronto a γυνή di v. 11, a v. 26 la sentinella parla di Clitemestra quale Ἀγαμέμνονος γυνή, *sposa di Agamennone*²³. Si è dinanzi ad un mutamento, credo, significativo nella definizione dello *status* della donna: se la fatica della veglia, lamentata dalla sentinella, era conseguenza del κράτος di Clitemestra, il segnale di fuoco, annunciando e la vittoria su Troia e l'imminente ritorno di Agamennone, segna (anche cronologicamente) l'ormai prossima fine del comando della regina. La speranza di riavere presto il so-

¹⁸ Tale carattere è evidenziato da due glosse esichiane ad ὄλολυγή e ὄλολυγμός: 1) ὄλολυγή· φωνή γυναικῶν, ἣν ποιοῦνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι, 2) ὄλολυγμός· θρήνος, κλαυθμός. (Hesych. o 613-15 L.). Questo valore tragico dell'urlo è strettamente collegato all'uso cultuale dell'ὄλολυγή per sottolineare il momento cruciale dell'atto sacrificale, l'abbattimento della vittima (cf. W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, trad. ingl. di J. Raffan, *Greek Religion*, Cambridge 1985, 72-74; W.D. Furley, *Praise and Persuasion in Greek Hymns*, JHS 115, 1995, 45; P. Pachis, *Gallaion Kubeles ololugma* (Anthol. Palat. VI, 173), in *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in memory of M.J. Vermaseren*, ed. N. Lane, Leiden-New York 1996, 208-9).

¹⁹ Zeitlin, *The Motif...*, 496-97; A.F. Garvie, *Aeschylus. Choepori*, Oxford 1986, 146 ad vv. 386-89, 307 ad vv. 942-45.

²⁰ Cf. *Ag.* 1372-76.

²¹ Un simile uso dell'ὄλολυγμός può essere rintracciato in Soph. *Tr.* 205-07: le donne della casa di Deianira si preparano a salutare con gioia il ritorno di un eroe trionfante (Eracle), ma il rientro a palazzo porterà anche per il figlio di Zeus, come per Agamennone, un esito rovinoso a causa della moglie. L'ὄλολυγμός del coro quindi è saluto gioioso sì, ma carico di una forte ironia tragica.

²² Cf. Denniston-Page (69 ad vv. 27 ss.). Pulleyn, 180 ha recentemente riaffermato la peculiarità femminile di questo grido, come già Deubner, 2. Si ritornerà su tale discussione a proposito di *Ag.* 594-96.

²³ Wecklein, *Aeschylus Orestie: Agamemnon*, Berlin 1888, 32 ad v. 25 definisce *anzüglich*, *allusiva*, l'espressione della sentinella.

vano in città spingerebbe il φύλαξ a 'ricollocare' Clitemestra nella più ortodossa posizione di consorte del re. Clitemestra dovrà provvedere agli obblighi religiosi propri della donna: con l'imminente arrivo di Agamennone, alla regina, privata dell'esercizio della sovranità, spetterà solo il compito di onorare il trionfo del marito. La menzione di un rituale esclusivamente femminile (l'ὄλολυγμός) manifesta questo tentativo di ridurre la regina, donna 'dal maschio volere', a donna tra le altre donne, la cui sola peculiarità è essere la moglie del sovrano²⁴.

Quanto appena descritto rimanda allo 'scontro' tra le urla spontanee delle donne tebane e la composta religiosità di Eteocle nei *Sette contro Tebe*²⁵. Il figlio di Edipo, avvertendo come minaccia per la polis la paura insita nella supplica del coro, oppone alle scomposte invocazioni delle donne il proprio modo di pregare: una εὐχή, quella del re, che, mirando alla salvezza della città, vuole essere utile agli uomini che si preparano ad affrontare i nemici (vv. 271-78). Eteocle, capo politico e militare, si preoccupa di annullare l'influenza negativa che il terrore delle donne potrebbe esercitare sui soldati tebani: egli richiama le Tebane ai modi e alle forme della religiosità tradizionale, e le esorta ad affiancare la sua preghiera innalzando l'ὄλολυγμός, grido che è compito rituale proprio delle donne. Anche in questo caso la menzione dell'urlo sacro sembra avere la stessa finalità individuata nel prologo dell'*Agamennone*: riconsegnare in ambito religioso le donne al proprio ruolo tradizionale, un ruolo accessorio e spesso subalterno a quello dell'uomo, di un sovrano, nel caso dei *Sette*, che, impegnato a preparar la guerra, ha affermato il primato dei maschi anche nella sfera religiosa (vv. 230-32).

I riti in Argo e il potere della regina

Il primo scontro tra la regina e il coro si sviluppa sull'opportunità o meno dei sacrifici compiuti dalla moglie del re all'apparire della fiaccola²⁶.

Non dissimile dalle parole del φύλαξ suona la formula di saluto scelta dal coro nel presentarsi alla regina:

vv. 258-60

ἦκω σεβίζων σὸν Κλυταιμῆστρα κράτος·
 δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν
 γυναῖκ', ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου.

²⁴ Cf. M. Neuburg, *Clitemnestra and the Alastor Aeschylus, Agamemnon 1497 ff.*, QUCC 67, 1991, 52-63.

²⁵ Cf. Deubner, 22-23; Citti, *Tragedia*, 35-40; L. Lupas-Z. Petre, *Commentaire aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, Bucuresti-Paris 1981, 94; G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985, 73-74 ad vv. 182-286; P. Vidal Naquet, *Gli scudi degli eroi*, in J.-P. Vernant - P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia due*, tr. it. Torino 1991, 112-14; G. Bona, *La polis, la religione, le donne nel teatro attico del V secolo. I 'Sette a Tebe' di Eschilo*, Lexis 15, 1997, 126-35.

²⁶ Sulla possibile rappresentazione in scena dei sacrifici di Clitemestra cf. M. Vetta, *La prima apparizione di Clitemestra nell' 'Agamennone' di Eschilo. Problemi di scena tragica*, Maia 28, 1976, 110-13.

Sono riutilizzati termini e forme già evidenziati precedentemente: viene nuovamente menzionato il κράτος (cf. v. 11) quale attributo proprio della regina (v. 258: σόν). In questo caso però il coro precisa da subito che il dominio femminile deve necessariamente avere carattere eccezionale e transitorio²⁷. L'espressione φωτὸς ἀρχηγού γυναικά (vv. 259-260) sembra rifarsi all' Ἀγαμέμνωνος γυναικί di v. 26 e vincola ancor più il temporaneo potere della donna a quello detenuto dal maschio. Il κράτος femminile è legittimo unicamente in assenza dell'uomo, vero detentore della sovranità (v. 258: ἐρημωθέντος ἄρσεως θρόνου): il ritorno di Agamennone, come si è detto, segnerà il termine del dominio della regina.

Dopo il saluto degli anziani vengono esplicitati alcuni motivi che caratterizzeranno lo scontro tra la sovrana e il coro: l'attenzione dei vecchi è stata colpita dai sacrifici che avvengono in città, ed essi accorrono da Clitemestra per conoscerne il motivo. Nuovamente la dialettica tra un personaggio maschile (il coro, rappresentante della città fedele ad Agamennone) e uno femminile, la regina, prende le mosse da un'azione religiosa: mentre gli altari degli dei sono solo motivo occasionale dell'incontro con Clitemestra, le domande del coro esprimono una ben più grave preoccupazione per la città.

Se, al cospetto della regina, gli anziani sembrano riferirsi a sacrifici che Clitemestra compie in prima persona (v. 262: θυηπολεῖς), negli anapesti che introducono la parodo, il coro, descrivendo quanto accade presso gli altari cittadini, mostra di avere la polis al centro del proprio pensiero:

vv. 84-96

σὺ δὲ Τυνδάρεω θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμῆστρα.
τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐπαισθομένη,
τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς;
πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων.
ὑπάτων, χθονίων, τῶν τε θυραίων τῶν τ' ἀγοραίων.
βωμοὶ δώροισ<ι> φλέγονται·
ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης λαμπὰς ἀνίσχει.
φαρμασσομένη χρίματος ἀγνοῦ
μαλακαῖς ἀδόλοισι παρηγορίαις.
πελανῶ μυχόθεν βασιλείῳ.

Il passo pone in stretta relazione il comportamento della regina con i riti compiuti in città: il timore degli anziani sembra dovuto ad una sorta di controllo che Clitemestra eserciterebbe sulla polis. La città sembra mutare il suo aspetto proprio a causa delle offerte inviate dalla moglie del sovrano.

²⁷ «In spite of the deferential manner this is not altogether tactful: in saying that they pay homage to her not for her own sake but because she is a substitute for the absent husband, they betray something of their hostility and contempt toward the woman in power; it is not thus the Senators address Atossa in 'The Persians': Denniston-Page, 93 ad vv. 259-60.

La traduzione di E. Fraenkel²⁸ («... what intelligence hast thou received, what message has prevailed upon thee, that by sending (messengers) around, thou arrange sacrifices?») sottintende la presenza di messaggeri inviati dalla regina in città non solo a diffondere la notizia della vittoria sui Troiani, ma ad ordinare le opportune celebrazioni per ringraziare le divinità²⁹. Premetterei una breve riflessione: è difficilmente credibile che il coro attribuisca alla regina quest'atto, l'invio di messaggeri, in quanto, ricordandone il comando, sottolineerebbe ancor più il potere di Clitemestra sulla *polis*³⁰. Tale riflessione pare corroborata anche da alcune considerazioni esegetiche: la supposta presenza di messaggeri non appare elemento necessario e funzionale al tentativo del coro di sottolineare la responsabilità esclusivamente personale di Clitemestra per sacrifici da lei compiuti o per le offerte che ella ha inviato agli altari cittadini. Impiegando la seconda persona singolare (v. 86: *θυοσκεῖς*)³¹ sembra che il coro voglia rimarcare maggiormente l'individuale 'colpa' della regina per una scelta che non può non ritenersi quantomeno affrettata se non, addirittura, sacrilega: una decisione sbagliata che può recar danno all'intera città.

L'accusativo avverbiale *περίπεμπτα*³² consente inoltre un cambio d'inquadratura nel racconto degli anziani: la loro attenzione passa dalla casa degli Atridi ai sacrifici che avvengono nella città; Argo appare trasformata dalle offerte della regina in un susseguirsi senza soluzione di altari e fuochi³³, uno spettacolo religioso grandioso e confuso, che ha come epicentro il palazzo reale (v. 96: *πελανῶ μυχόθεν βασιλείῳ*).

²⁸ Si veda inoltre la traduzione di E. Medda in V. Di Benedetto, *Eschilo. Oresteia* (introd. di V. Di Benedetto; trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni), Milano 1995, 239.

²⁹ «It is a natural assumption that Clytemnestra sent round a messenger to inform the elders that she wished to see them and give them information at the same time as she made enragements for the offering of sacrifices in the town (87 ss.):» Fraenkel, 147 *ad* v. 258. La ricostruzione di Fraenkel risponde alla necessità di giustificare l'entrata del coro e si basa su quanto affermato nella *hypothesis* del dramma: in essa si fa riferimento ad una convocazione degli anziani da parte della stessa regina per discutere del segnale di fuoco, evento che non ha lasciato traccia nel testo dell'*Agamennone*. Il comportamento del coro, il suo ripetere le stesse domande, fa però pensare che gli anziani giungano a palazzo ignorando completamente l'accaduto. Valga quanto detto da O. Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 279): «So there is no reason in the text to suppose that Clytemnestra sent for the chorus (...) This false inference is a typical result of the search for precise motivation of entries». Mi sembra inoltre che l'*Agamennone* presenti nuovamente (cf. n. 27) una struttura paragonabile a quella dei *Persiani*: nella tragedia più antica è infatti la regina Atossa, ignara del significato dei suoi sogni, a presentarsi al coro, depositario della conoscenza e della capacità di giudizio. Nell'*Agamennone* invece le parti s'invertono: è infatti il coro a muoversi per giungere a palazzo, per sapere da Clitemestra quanto avviene.

³⁰ Cf. Aélion, 270.

³¹ *Θυοσκεῖς*, pur non indicando chiaramente se si tratti di sacrifici eseguiti dalla stessa Clitemestra o semplicemente predisposti dalla regina, evidenzia come il coro attribuisca alla donna la responsabilità di quanto avviene in una città ancora ignara dell'accaduto: gli anziani dunque temono che la moglie di Agamennone abbia assunto un'autorità che in realtà non è di sua competenza (cf. Bollack, 94-98).

³² Cf. Verrall, *The 'Agamemnon' of Aeschylus*, London 1889, 8 *ad* v. 87; Enger, *Aischylos' Agamemnon*, Leipzig 1895, 15 n.7; G. Martino, *La sintassi di Eschilo*, Napoli 1998, 38.

³³ Nonostante i tentativi di evidenziare eventuali rapporti tra le diverse divinità chiamate in causa,

Il nuovo aspetto della *polis* è segno evidente di come essa sia soggetta al volere e ai desideri della regina. Una paura, questa, che si ritrova espressa nell'epodo del primo stasimo (vv. 475-87), in cui si ha un secondo breve 'ritratto' della città³⁴.

La preoccupazione del coro, prima rivolta ai sacrifici compiuti in Argo, si concentra ora sul diffondersi della notizia del successo sui Troiani (vv. 475-77: πυρός δ' ὕπ' εὐαγγέλου / πόλιν διήκει θοά / βάξις: ...), notizia che si muove rapidamente creando una gioia giudicata ancora prematura e, quindi, pericolosa. Queste parole degli anziani giungono inaspettate³⁵: precedentemente il coro si era detto convinto dal racconto di Clitemestra, di cui aveva lodato la saggezza, e aveva acconsentito ad unire la propria alle preghiere della città, innalzando un ringraziamento a Zeus per il buon esito ottenuto dall'armata greca³⁶. I vecchi, pur speranzosi nel ritorno del sovrano e per tale motivo convinti della giusta necessità di pregare gli dei, non possono altresì dimenticare i rischi insiti nella celebrazione di questi riti, prova di come la città segua il volere di Clitemestra. Lo stasimo presenta due piani distinti: da un lato la sincera preghiera di ringraziamento per la guerra di Troia e il rientro del sovrano, dall'altro un'angoscia pienamente 'interna', riguardante il destino della *polis*, e la nuova denuncia di un' influenza femminile che si esercita pericolosamente sull'intera Argo.

Il coro rafforza le paure che la sentinella aveva espresso in maniera alquanto reticente: Clitemestra, anche sul piano religioso, sembra anticipare e determinare le azioni che avvengono in città, e questo ruolo della regina è avvertito dai personaggi maschili sempre più come inopportuno e pericoloso.

La risposta di Clitemestra

A rispondere a questi timori e alle accuse dei suoi antagonisti è la stessa Clitemestra accogliendo l'araldo inviato dall'esercito acheco³⁷:

vv. 587-97

ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,
ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός
φράζων ἄλωσιν Ἴλιον τ' ἀνάστασιν.
καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε. "φρυκτῶρων δια <ί>
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;
ἡ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἶρεσθαι κέαρ."
λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὐς' ἐφαινόμην·
ὅμως δ' ἔθυον, καὶ γυναικεῖω νόμῳ
ὄλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν

(cf. Bollack, 98-101), il confuso elenco fatto dagli anziani degli altari coinvolti nei riti voluti dalla regina mi sembra conservare il tono di disapprovazione verso l'operato di Clitemestra.

³⁴ Cf. Goldhill, *Language*, 39-42.

³⁵ Cf. Fraenkel, 245-49; Bollack, 492-93.

³⁶ Ag. 352-53: ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια / θεοὺς προσεῖπεν εὖ παρασκευάζομαι.

³⁷ Sull'episodio cf. P.J. de La Combe, *Agamemnon* 2, Lille 1982, 143-45.

ἔλασκον εὐφημοῦντες ἐν θεῶν ἔδραις,
 θυηφάγον †κοιμῶντες† εὐώδη φλόγα.

La presenza di alcune riprese dai precedenti interventi della sentinella e degli anziani conferisce un carattere di risposta conclusiva alle parole della donna: ai vv. 590-92, per esempio, sono riproposti e riassunti da Clitemestra le critiche e i dubbi che in più occasioni il coro le aveva rivolto³⁸. Più significativi sembrano i due riferimenti all'ὄλολυγμός:

- ἄνωλόλυξα di v. 587 richiama l'invito che il φύλαξ aveva rivolto a Clitemestra non presente in scena: la regina lascia intendere di aver già adempiuto al compito rituale prescritto, elevando l'ὄλολυγμός. Ben diverse sono però le motivazioni sottese all'«urlo sacro». Esso non è affatto esultanza per il successo di Agamennone (come chiesto dalla sentinella): affermando di aver da tempo (πάλαι, v. 587) innalzato l'ὄλολυγμός, Clitemestra vuole rivendicare la correttezza della sua interpretazione dei segnali di fuoco e la conseguente scelta di allestire sacrifici, ai quali ella non ha voluto rinunciare nonostante i dubbi degli anziani. Così l'ὄλολυγμός verrebbe a suggellare una prima vittoria di Clitemestra sui suoi antagonisti maschili³⁹. L'uso della prima persona singolare ἄνωλόλυξα dà grande risalto a tale rivendicazione e, al tempo stesso, manifesta la forte individualità di chi l'ha compiuto.
- L'ὄλολυγμός cui Clitemestra fa riferimento ai vv. 594-96 non è più azione personale della regina, ma rito collettivo dell'intera Argo. Qui l'«urlo sacro» presenta una significativa deviazione rispetto alla prassi rituale tradizionale precedentemente evidenziata: in contrasto con l'abituale uso eschileo⁴⁰, l'ὄλολυγμός è ora elevato o da uomini e donne insieme (se i partecipi sono da intendersi come un maschile generico) o dai soli uomini che hanno appena compiuto i sacrifici presso gli altari cittadini. In entrambi i casi, il coinvolgimento della parte maschile della *polis* in un rituale propriamente femminile non può essere privo di significato⁴¹: Fraenkel ha colto nel racconto della regina la soddisfazione di quest'ultima nell'accorgersi di come la città tutta abbia seguito il suo esempio⁴². Questa nuova «vittoria» di Clitemestra, a mio avviso,

³⁸ Goldhill, *Language*, 54.

³⁹ Cf. K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne 1949, trad. fr. di E. Martineau, *Eschyle. Dramaturgie et théologie*, in K. R., *Eschyle, Euripide*, Paris 1972, 103-5.

⁴⁰ Cf. supra, pp. 4-6.

⁴¹ Verrall, 75 ad v. 600; Bollack, 31-32; A.M. Moreau, *Clytemnestre et le héraut: un discours spécieux* (*Eschyle, Agamemnon, 587-614*), *Pallas* 38, 1992, 162; Pulleyn, *Prayer*, 180 n. 55.

⁴² «The idea here is not that Clytemnestra has definitely ordered something to be done, but that the citizens have followed her example of their own accord. That only increases the triumph of the queen»: Fraenkel, 296 ad v. 594. Sia che si voglia tradurre l'espressione γυναικείῳ νόμῳ (v. 594) secondo il costume femminile oppure per ordine di una donna, è fuor di dubbio l'empia soddisfazione di Clitemestra per aver influito nuovamente su quanto avviene nella *polis*.

risiederebbe non soltanto nel suo essere esempio per i cittadini argivi, ma anche nell'aver sovvertito il carattere tradizionale dell'ὄλολυγμός. A chi come il φύλαξ voleva costringerla e ingabbiarla all'interno di un rituale femminile comunitario, Clitemestra risponde ora sarcasticamente⁴³ con il racconto di un eccezionale ὄλολυγμός innalzato da uomini.

L'*urlo sacro* evidenzerebbe così una rottura rispetto agli schemi della religione tradizionale della *polis*, cosa di cui Clitemestra non può che compiacersi. Questo rito 'perverso'⁴⁴ sembrerebbe infatti anticipare il prossimo stravolgimento del κόσμος politico: il regicidio compiuto da una mano femminile, empio sacrificio offerto da Clitemestra allo Zeus dell'Ade⁴⁵.

Salerno

Stefano Amendola

⁴³ A. Sidgwick, *Agamemnon*, Oxford 1890, 39 *ad v.* 594; Rose, 46 *ad v.* 594.

⁴⁴ L'intenzionale modifica del carattere dell' ὄλολυγμός non è stata compresa da G. Thomson-W. Headlam (*The 'Oresteia' of Aeschylus*, London 1966, 70 *ad vv.* 599-600) che dubitano della lezione γυναικείῳ νόμῳ di M e, sulla base di Xen., *An.* 4.3.14 e Pollux, 28, segnalano che il grido appropriato agli uomini è l'ἀλαλαγμός. A tal proposito cf. G. Hermann, *Aeschylus. Tragoediae*, II, Leipzig 1852, 418 *ad v.* 573; Deubner, 12 *ad Ag.* 1236 ss. Sullo 'stravolgimento' dei riti nell'*Oresteia* cf. R. Scaford, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1995, 369-73.

⁴⁵ *Ag.* 1387.

LOCALIZZAZIONE IN 'EXPLICIT', PARADIGMI MORFOLOGICI E 'PATTERNS' STRUTTURALI NEL TRIMETRO ESCHILEO

CARATTERI GENERALI. Uno studio di tecnica compositiva condotto su un testo poetico dovrebbe assumere come preliminare oggetto di indagine il fondamento, per così dire, 'materiale' della τέχνη ποιητική, intesa come capacità di conferire forma artistica e spessore espressivo ad una dizione metricamente regolata. La definizione dei tratti peculiari della versificazione eschilea, con particolare riferimento ai meccanismi della cosiddetta 'metrica verbale', è dunque propedeutica a considerazioni di ordine semantico e stilistico, dal momento che le parole sono in primo luogo unità metrico-prosodiche sulla cui scelta e disposizione il metro esercita un'influenza notevole, se non determinante. Il materiale lessicale, sottoposto ad un'ovvia selezione preliminare in base alla sua compatibilità con l'impianto metrico, è successivamente soggetto alle restrizioni che intervengono nel regolarne la collocazione all'interno del verso, che non consiste in una pura e semplice successione di *morae*, ma prevede, tendenzialmente, l'incidenza e, nel contempo, il divieto di fine di parola in determinate posizioni¹. Una parola che ha la struttura di un digiambo (υ - υ -), ad esempio, non sarà collocata né in corrispondenza del secondo *metron* poiché produrrebbe un verso privo di cesura, né dopo il primo piede, dove determinerebbe la ripartizione del verso in due *cola* di identica estensione, ma la sede di gran lunga privilegiata risulterà la clausola, di contro alla rare attestazioni in *incipit*, per la tendenza ad evitare fine di parola in corrispondenza del primo *metron*. Analogamente, le parole aventi la misura di molosso (- - -), pur potendo in teoria ricorrere in due sedi del trimetro, cioè dopo il primo ed il secondo *breve*, sono abitualmente poste

¹ Si tratta della cosiddetta 'inner metric' in opposizione alla 'outer metric', che «establishes the syllabic framework within which the poet composes into verses», mentre «all other purely metrical limitations on this composition constitute the inner metric of the verse» (E.G. O'Neill, *The Localization of Metrical Word-Types in the Greek Hexameter: Homer, Hesiod and the Alexandrians*, YCS 8, 1942, 105, cf. H.N. Porter, *The Early Greek Hexameter*, YCS 12, 1951, 20, che parla in proposito di «structural metric» e «rhythmical metric»). Secondo la definizione di P. Maas, *Greek Metre*, trad. H. Lloyd Jones, Oxford 1962, 7, adottata, fra gli altri, da Snell, Irigoin e Korzeniewski, il trimetro è una catena di dodici elementi suddivisi in tre «basic sequences», i *metra*. Come giustamente osserva S.L. Schein, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles*, Leiden 1979, 2 s., tale definizione condusse sì al superamento delle analisi metriche impostate sulle nozioni di arsi e tesi, ma sostituì al concetto di piede la nozione di *metron* che in definitiva «is the same sort of entity as the foot [...]; like the foot, the metron is a name given to a sequence of syllables, but this sequence comprises a unit neither of composition nor of appreciation». Al contrario, sono i *cola* le unità strutturali di cui il trimetro giambico si compone; la costante incidenza della cesura è infatti determinante nell'orientare la disposizione del lessico, mentre la coincidenza fra lessemi singoli e *metra* è un fatto occasionale, contemplato fra le possibili realizzazioni strutturali del *colon*, e pertanto non significativo ai fini della caratterizzazione del *metron* come unità compositiva, salvo voler dimostrare la validità di un'affermazione posta *a priori* dall'esistenza fattuale del suo contrario (M. Van Raalte, *Rhythm and Metre*, Van Gorcum 1986, 105: «the fact that rhythmic boundaries preferably span metron boundaries, far from indicating the fictitiousness of the metron, surely testifies to its reality and its significance»).

dopo quest'ultimo, essendo la prima alternativa evitata a causa della coincidenza fra finale di polisillabo e dieresi mediana. Le strutture bacchiache ($\cup - -$) si concentrano dopo il primo piede, ma sono estremamente rare prima del cretico finale per le preclusioni poste dalla legge di Porson²; infine, i trisillabi di struttura $- \cup -$ si collocano in posizione successiva alla cesura, sia pentemimere che efthemimere, data l'infrequenza di $- \cup -^4$, $- \cup -^6$ e $- \cup -^{12}$, per le ragioni già esposte.

Limitazioni affini intervengono anche nell'esametro dattilico, dove la tendenza a concentrare l'impiego di una struttura prosodica in un numero esiguo di posizioni a fronte della gamma di quelle teoricamente possibili, più semplicemente nota come 'localizzazione'³, ha trovato una prima definizione teorica. Con riferimento al trimetro tragico, il fenomeno è stato puntualmente analizzato nella monografia di S.L. Schein sul trimetro eschileo e sofocleo, che include numerosi rilievi statistici relativi alle modalità di ripartizione e alla frequenza dei vari tipi prosodici in ciascuna sede del verso⁴, in una prospettiva diacronica che consente di apprezzare l'evoluzione del trimetro dai giambografi arcaici alla matura produzione drammatica. Nel dettaglio, l'esposizione di Schein fornisce precise indicazioni circa la gamma di strutture localizzate in ogni posizione del trimetro, ma non lascia emergere in modo altrettanto immediato l'entità della distribuzione di un'identica *word-shape* fra le diverse sedi possibili, né arriva a determinare, se non sommariamente, l'articolazione strutturale interna ai due emistichi⁵, sebbene nella definizione prosodica delle varie strutture siano implicati fenomeni che ne presuppongono l'inserimento all'interno della catena fonoritmica. È l'autore stesso peraltro a tracciare le coordinate per ulteriori approfondimenti, che possano condurre, a seguito della definizione morfologica delle singole unità prosodiche localizzate, all'individuazione di una corrispondenza fra strutture metriche e strutture sintattiche⁶. A questo scopo, potrà essere utile mettere a frutto alcuni spunti metodologici dell'indagine sull'esametro

² Cf. J. Descroix, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon 1931, 83-86.

³ O'Neill, 114, Schein, 26 s.; ma già Descroix, 82 s., nel sottolineare la necessità di considerare la concreta estensione e collocazione delle parole all'interno del verso, notava che «sans doute quand le choix est possible, le poète insère les mots là où ils ont le plus de force, d'harmonie, là où ils produisent le maximum d'effet. Mais ces facilités ne s'offrent pas toujours; souvent les termes ne disposent que d'une seule place». Il medesimo fenomeno è stato verificato nel trimetro euripideo da C. Prato, *L'oralità nella versificazione euripidea*, in Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica e medioevale dell'Università di Genova 47, 1978, 77-99.

⁴ Schein, 64-76.

⁵ Nell'ambito degli studi sull'esametro omerico, in tale direzione si colloca il già citato contributo di Porter nel quale le conclusioni di O'Neill trovarono puntuale ripresa ed integrazione, essendo la localizzazione messa in relazione con la suddivisione del verso in *cola*, secondo la teoria elaborata da H. Fränkel, *Der homerische und kallimachische Hexameter*, in *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1960³, 100-56.

⁶ Schein, 53. Alla questione è dedicato solo un cursorio accenno alla p. 28: «an important correlative to the localization of word-shapes in the trimeter is the localization of parts of speech [...], so that when a word-shape is localized at a particular position, a part of speech tends to be localized at the same position».

epico e sulla formula omerica⁷, non certo al fine di una collocazione della *lexis* eschilea nell'ambito dell'*oral poetry*, ma per valutare l'entità del ricorso da parte del poeta a paradigmi morfologici e sintattici metricamente regolati, a loro volta suscettibili di esiti analogici e propriamente formulari.

Una diversa formalizzazione dei dati numerici presentati da Schein in appendice al suo contributo, concernenti la definizione quantitativa della gamma di strutture localizzate in ciascuna sede del verso, consentirà innanzitutto di precisare il grado di frequenza di un'identica struttura in sedi diverse; tralasciando momentaneamente i dati relativi ai monosillabi, per le altre strutture prosodiche i risultati sono i seguenti⁸:

PENTASILLABI

	<i>Pers</i>	<i>Sept.</i>	<i>Suppl.</i>	<i>Ag.</i>	<i>Cho.</i>	<i>Eum.</i>	<i>PV</i>	TOT.
POS. 5	19 (4%)	20 (4%)	12 (3%)	31 (4%)	20 (3%)	28 (4%)	31 (4%)	161
POS. 6	-	-	-	-	-	1	-	1
POS. 7	9 (2%)	5 (1%)	6 (1%)	28 (3%)	10 (2%)	13 (2%)	14 (2%)	85
POS. 8	-	-	-	-	-	-	-	-
POS. 9	1	-	-	-	-	-	-	1
POS. 10	13 (3%)	8 (2%)	11 (2%)	20 (2%)	16 (3%)	13 (2%)	29 (4%)	110

⁷ Nonostante le ricerche di O'Neill e di Porter insistessero sulla continuità della localizzazione in un arco cronologico che include tanto la produzione omerica quanto quella dei poeti alessandrini, esse furono poi assunte a fondamento di una serie di definizioni e ri-definizioni della formula omerica, in particolare ad opera di J.A. Russo, che in una serie di successivi contributi elaborò e perfezionò il concetto di 'formula strutturale' (*A Closer Look at Homeric Formulas*, TAPhA 94, 1963, 235-47, *The Structural Formula in Homeric Verse*, YCS 20, 1966, 219-40, *Is 'Oral' or 'Aural' Composition the Cause of Homer's Formulaic Style?* in *Oral Literature and the Formula*, ed. by B.A. Stolz and R.S. Shannon, Ann Arbor 1976, 31-50). Un monito a non considerare l'esistenza di *patterns* metrico-strutturali come indizio di composizione orale viene invece da W.W. Minton, *The Fallacy of the Structural Formula*, TAPhA 98, 1967, 269-311, che ne rileva un'incidenza pressoché analoga anche nell'esametro alessandrino. Ancora in relazione con il fenomeno della localizzazione si definisce la nozione di 'formula analogica' (W.B. Ingalls, *The Analogical Formula in Homer*, TAPhA 106, 1976, 211-26), dal momento che l'economicità di numerosi sistemi analogici è posta in relazione con la condivisione di un termine ad alto grado di localizzazione.

⁸ In ogni tabella la percentuale fra parentesi indica l'occorrenza della struttura presa in considerazione in una determinata posizione in rapporto al numero di versi complessivo di ogni tragedia. Occorre precisare che i rilievi di Schein sono fondati sull'edizione di D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1972. L'edizione di riferimento per il presente contributo è quella di M.L. West, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart - Leipzig 1998²; per i frammenti, S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, III, Göttingen 1985.

POS. 11	1	-	-	-	-	-	3	4
POS. 12	14 (3%)	21 (4%)	21 (5%)	24 (3%)	24 (4%)	24 (4%)	32 (4%)	160
FINO A POS. 9	29	25	18	59	30	42	45	248
FINO A POS. 11	43	33	29	79	46	55	77	362

QUADRISILLABI

	<i>Pers.</i>	<i>Sept.</i>	<i>Suppl</i>	<i>Ag.</i>	<i>Cho.</i>	<i>Eum</i>	<i>PV</i>	TOT.
POS. 4	11 (3%)	28 (5%)	14 (3%)	43 (5%)	17 (3%)	22 (3%)	38 (5%)	173
POS. 5	17 (4%)	21 (4%)	12 (3%)	29 (4%)	17 (3%)	15 (2%)	31 (4%)	142
POS. 6	6 (5%)	1 (1%)	2 (1%)	3 (1%)	4 (2%)	3 (1%)	3 (1%)	22
POS. 7	19 (4%)	25 (5%)	26 (6%)	44 (5%)	16 (3%)	15 (2%)	26 (3%)	171
POS. 8	-	-	-	-	2	-	-	2
POS. 9	13 (3%)	6 (1%)	3 (1%)	7 (1%)	5 (1%)	12 (2%)	22 (3%)	68
POS. 10	36 (8%)	45 (9%)	63 (14%)	100 (12%)	76 (12%)	98 (15%)	65 (8%)	483
POS. 11	1 (0%)	1 (0%)	-	5 (0%)	1 (0%)	- (0%)	4 (1%)	12
POS. 12	81 (19%)	143 (27%)	106 (23%)	208 (24%)	143 (23%)	146 (23%)	184 (24%)	1011
FINO A POS. 9	66	81	57	126	61	67	120	578
FINO A POS. 11	103	127	120	231	138	165	189	1073

TRISILLABI

	<i>Pers.</i>	<i>Sept.</i>	<i>Suppl</i>	<i>Ag.</i>	<i>Cho.</i>	<i>Eum.</i>	<i>PV</i>	TOT.
POS. 3	78 (18%)	96 (18%)	86 (19%)	128 (15%)	92 (15%)	100 (16%)	147 (19%)	727
POS. 4	5 (1%)	8 (2%)	9 (2%)	16 (2%)	14 (2%)	7 (1%)	13 (2%)	72
POS. 5	125 (29%)	176 (33%)	168 (37%)	295 (35%)	220 (36%)	245 (39%)	234 (30%)	1463
POS. 6	5 (1%)	3 (1%)	4 (1%)	4 (0%)	4 (1%)	4 (1%)	4 (1%)	28

POS. 7	52 (12%)	58 (11%)	44 (10%)	111 (13%)	73 (12%)	64 (10%)	93 (12%)	495
POS. 8	64 (15%)	106 (20%)	74 (16%)	164 (20%)	98 (16%)	102 (16%)	130 (17%)	738
POS. 9	7 (2%)	7 (1%)	4 (1%)	15 (2%)	9 (1%)	13 (2%)	20 (3%)	75
POS. 10	129 (30%)	147 (28%)	128 (28%)	224 (26%)	162 (27%)	148 (23%)	167 (22%)	1105
POS. 11	- (0%)	1 (0%)	1 (0%)	4 (0%)	3 (0%)	1 (0%)	6 (1%)	16
POS. 12	48 (11%)	29 (6%)	34 (7%)	60 (7%)	49 (8%)	49 (8%)	66 (9%)	335

BISILLABI

	<i>Pers.</i>	<i>Sept.</i>	<i>Suppl.</i>	<i>Ag.</i>	<i>Cho.</i>	<i>Eum.</i>	<i>PV</i>	TOT.
POS. 2	217 (51%)	268 (51%)	227 (50%)	424 (50%)	293 (48%)	316 (50%)	331 (43%)	2076
POS. 3	33 (8%)	34 (6%)	38 (8%)	71 (8%)	62 (10%)	58 (9%)	79 (10%)	375
POS. 4	47 (11%)	36 (7%)	34 (7%)	73 (9%)	51 (8%)	31 (5%)	71 (9%)	343
POS. 5	128 (30%)	187 (36%)	146 (32%)	224 (26%)	169 (28%)	196 (31%)	235 (31%)	1285
POS. 6	6 (1%)	6 (1%)	8 (2%)	17 (2%)	12 (2%)	8 (1%)	11 (1%)	68
POS. 7	137 (32%)	158 (30%)	144 (32%)	219 (26%)	185 (30%)	179 (28%)	204 (26%)	1226
POS. 8	49 (12%)	77 (15%)	54 (12%)	90 (11%)	70 (11%)	82 (13%)	101 (13%)	523
POS. 9	24 (6%)	11 (2%)	16 (4%)	18 (2%)	16 (3%)	20 (3%)	31 (4%)	136
POS. 10	75 (18%)	109 (21%)	83 (18%)	183 (21%)	112 (18%)	116 (18%)	166 (22%)	844
POS. 11	3 (1%)	1 (0%)	1 (0%)	-	1 (0%)	1 (0%)	2 (0%)	9
POS. 12	272 (64%)	316 (60%)	291 (64%)	537 (63%)	378 (62%)	397 (63%)	445 (58%)	2636

Da questo spettro di cifre si delineano visibilmente alcune tendenze. Innanzitutto, la concentrazione nel secondo emistichio di termini 'corposi'⁹, soprattutto quadrisillabici, la cui frequenza in chiusura di verso è tale da eguagliare il numero complessivo delle restanti occorrenze, fino addirittura a superarlo nei *Sette* e nelle *Coefore*. I pentasillabi, invece, non fanno registrare uno scarto altrettanto netto fra la collocazione nel primo e nel secondo *colon*; le occorrenze in *explicit* e prima del bisillabo finale sono infatti bilanciate dalla localizzazione speculare rispettivamente in *incipit* e in corrispondenza di efteimere, a seconda della struttura prosodica del termine considerato¹⁰; solo nel caso in cui gli *incipitia* siano realizzati da sillabe brevi, infatti, la disposizione in chiusura di primo *colon* e quella in chiusura di verso o prima del terzo *longum* sono indifferenti; diversamente, ogni collocazione documentata risulta alternativa rispetto alle altre. Analogamente, nel caso dei quadrisillabi, le strutture $\times - \sim -$ possono essere teoricamente sistemate senza alcuna restrizione anche in *incipit*, mentre quelle $- \sim - \sim$ possono precedere indifferentemente sia la penteimere che la efteimere.

Proporzionale alla concentrazione di pentasillabi e soprattutto quadrisillabi nel secondo *colon* è la frequenza di alcuni *patterns* metrico-strutturali, che hanno come comune denominatore vocaboli 'estesi' localizzati:

1)	$(- \sim -) + (\times - \sim \asymp)$	9.3%
2)	$(-) + (\sim - \times -) + (\sim \asymp)$	8.7%
3)	$(-) + (\sim -) + (\times - \sim \asymp)$	6.1%

⁹ Esa- ed eptasillabi si concentrano nella seconda metà del verso (1x *Pers.*, 10x *Sept.*, 7x *Suppl.*, 7x *Ag.*, 5x *Cho.*, 5x *Eum.*, 10x *PV*, con due sole eccezioni, 1x *PV*, 1x *Eum.*). Il numero di posizioni in cui un termine è localizzato aumenta ovviamente al diminuire della sua estensione; per i trisillabi la massima concentrazione si raggiunge in corrispondenza del quinto e del decimo elemento, uniche sedi possibili rispettivamente per le strutture $\sim - -$ e $- - -$, ma ben documentate sono anche le occorrenze in *incipit* e prima dell'ultimo *metron*. Infine, i bisillabi hanno una localizzazione 'a forbice', concentrandosi alle due estremità del verso (cf. Van Raalte, 213-15), pur risultando consistenti anche in corrispondenza del quinto, del settimo e del decimo elemento; più precisamente le strutture trociche sono localizzate nelle sedi dispari, quelle giambiche nelle sedi pari, quelle spondaiche in posizione 2, 5, 6, 9, 10. Anche i monosillabi, nonostante l'estensione minima, mostrano una collocazione preferenziale nelle prime posizioni del verso e dopo le cesure (Schein, 29). L'opportunità di considerare prepositive e pospositive monosillabiche come unità autonome si spiega in funzione della necessità di definire ogni singola unità lessicale nella sua struttura e collocazione all'interno dello schema metrico; una sequenza come $\times - \sim - \delta \acute{\epsilon} |^5$ forma un'unica parola metrica pentasillabica, ma solo considerando separatamente la prepositiva si può rendere conto della dislocazione incipitaria del quadrisillabo. Ancora più indicativo è il caso dei monosillabi lunghi, soprattutto quando ricorrono in principio di *colon*, ad esempio il καὶ successivo a cesura, che stabilisce una corrispondenza fra segmento aggiuntivo e struttura metrica. Sul concetto di parola metrica si vedano Van Raalte, 87 s., M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995, 25 s.

¹⁰ Nella definizione delle strutture verbali è stata effettuata una misurazione funzionale della quantità sillabica; non è stata invece precisata la modalità di realizzazione degli *incipitia* all'interno delle singole strutture (su cui Descroix, 46-9, Schein, 19 nn. 7, 78, Van Raalte, 105-19, in part. p. 118) né dell'elemento *indifferens* finale; non si è inoltre tenuto conto dello scarto fra numero effettivo di sillabe ed elementi del verso prodotto dalle soluzioni.

Sulla frequenza della prima delle tre sequenze sopra riportate¹¹ incide la scarsa mobilità delle parole con la struttura di un cretico, mentre a determinare la seconda concorrono la localizzazione di monosillabi lunghi in posizione *post caesuram* (così anche nella terza) e di bisillabi in clausola¹². In versi scanditi dall'eftemimere il secondo *colon* può essere interamente occupato da un pentasillabo o dalla successione di un monosillabo lungo e di un quadrisillabo, $(-)$ + $(\times - \cup \asymp)$, ma in misura meno frequente (4.3%) rispetto ad altre realizzazioni¹³, mentre dopo pentemimere gli schemi $(- \cup - \times -) + (\cup \asymp)$ e $(- \cup) + (- \times - \cup \asymp)$ sono rappresentativi rispettivamente del 40% e del 60% delle occorrenze totali dei pentasillabi.

Le osservazioni di prosodia verbale finora esposte non offrono alcuna informazione sulla composizione morfologica e sintattica delle strutture localizzate, ma pongono le basi per ulteriori indagini, tendenti in primo luogo alla definizione grammaticale delle singole strutture prosodiche; nel seguito dell'esposizione saranno prese in considerazione, in particolare, alcune serie morfologiche localizzate che condividono gli stessi meccanismi di 'estensione' suffissale o prefissale, al fine di individuare dei paradigmi omogenei per modalità di formazione e valore grammaticale.

1) LOCALIZZAZIONE E PARADIGMI MORFOLOGICI. Limitando la presente ricognizione alla clausola giambica, si può osservare, in termini assai generali, che una parte considerevole delle formazioni penta- e quadrisillabiche in chiusura di verso deriva per composizione o per l'intervento, spesso concomitante, di ampliamenti suffissali o prefissali: è il caso di voci verbali di diatesi media e di formazioni secondarie in $-\mu\alpha\tau-$ o in $-\tau\eta\pi\iota-$ ¹⁴, che trovano nella *lexis* tragica grande diffusione tanto da costituire un tratto linguistico peculiare.

¹¹ Le percentuali esprimono il rapporto fra i versi così strutturati ed un totale ricavato da un campione includente *Persiani*, *Sette*, *Agamennone* ed *Eumenidi*. Si confrontino i dati riportati da Van Raalte, 174 relativamente alle realizzazioni strutturali e lessicali del secondo emistichio dopo pentemimere nella *Medea* di Euripide, dove l'unica differenza di rilievo consiste nella relativa frequenza della struttura $- \cup - \times | \cup - \asymp$.

¹² Dall'elevata incidenza di fine di parola in posizione 10 dipende anche la rilevanza quantitativa della sequenza $(- \cup) + (- \times -) + (\cup -)$, documentata dal 7.6% del campione sopra definito. Come osserva Van Raalte, 207, «near the end of the verse, the rising movement which is characteristic of the metric profile is stressed by recurrent incidence of word-end at pos. 10 and / or pos. 8. So after being modified into a falling second colon by means of the caesura, the iambic trimeter near to end returns to its rising rhythm [...]. In tragedy such a clausular effect is realized in (more than) 75% of the trimeters by the incidence of word-end at pos. 10, at pos. 8 or both at pos. 10 and pos. 8. The last possibility occurs with increasing frequency». Da notare anche la relativa frequenza (5.4%) della struttura $(- \cup -) + (\times -) + (\cup -)$ con concomitante fine di parola dopo l'ottavo e il decimo elemento, indizio evidente dell'evoluzione rispetto al trimetro dei giambografi arcaici, dove sembra essere evitata la successione di due bisillabi in fine di verso (il cosiddetto 'primo ponte di Knox', su cui *ex.gr.* Martinelli, 84 s.).

¹³ La clausola successiva ad eftemimere presenta un grado di omogeneità ancora più elevato rispetto a quella successiva alla pentemimere, articolandosi in due tipologie fondamentali $(- \times -) + (\cup -)$ e $(-) + (\times -) + (\cup -)$, documentate rispettivamente dal 15.1% e dal 6.3% dei versi considerati.

¹⁴ Su queste formazioni si veda P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 43 ss., 62 ss., 175 ss., E. Schwyzler, *Griechische Grammatik*, München 1959, I 522-24.

1.1. Forme verbali di diatesi media. Le voci verbali di diatesi media, disponendo di desinenze nella quasi totalità dei casi bisillabiche¹⁵, hanno una struttura particolarmente adeguata alla localizzazione esplicitaria. Tra i vari modi verbali si distinguono per la loro frequenza i participi, la cui collocazione in chiusura di verso riflette il carico concettuale ed emozionale dell'enunciato¹⁶, con effetti di rilievo e concentrazione semantica, ma rappresenta nel contempo «one of the favorite means of filling up the iambic trimeters»¹⁷. Rilevanza stilistica e cogenza metrica risultano dunque imprescindibili, consolidandosi reciprocamente all'aumentare del 'peso' prosodico della formazione in clausola.

Le restrizioni imposte dal metro non incidono solo sulla disposizione dei participi medi, ma determinano, a livello morfologico-grammaticale, una preliminare selezione fra le forme metricamente compatibili con la clausola giambica – principalmente participi presenti di verbi in vocale e participi perfetti¹⁸ – e quelle destinate a sedi diverse del trimetro o alle sezioni liriche, dove trovano collocazione i participi di quei tempi verbali – presente e aoristo – nei quali la desinenza è preceduta da una vocale breve.

La diatesi media esprime la partecipazione, l'interesse, il coinvolgimento del soggetto nell'azione verbale, differenziandosi rispetto all'attivo in termini che non sono sempre oggettivamente determinabili. La sovrapposizione di funzioni fra forme attive e medie rappresenta una costante della lingua greca, che trova precoce accentuazione nel linguaggio poetico¹⁹; l'assenza di una rigida delimitazione semantica fra le due diatesi consente infatti di disporre di forme metricamente alternative ed efficaci dal punto di vista espressivo, in ragione del valore centripeto connaturato alla diatesi media²⁰. Sulla scorta dell'epos omerico e della lirica, anche la dizione eschilea documenta diverse voci medie per le quali non è possibile una netta distinzione

¹⁵ Schein, 28.

¹⁶ M. Marcovich, *Three-Word Trimeter in Greek Tragedy*, Königstein 1984, 179 s., che conta 18 *three-word trimeters* includenti un participio medio in clausola.

¹⁷ W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin 1942, 78.

¹⁸ Come osserva J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, 1970 (1916), 125, buona parte dei denominativi enumerati in E. Fraenkel, *Griechische Denominativa in ihrer geschichtlichen Entwicklung und Verbreitung*, Göttingen 1906, 115-71 (in part. pp. 128-30), è rappresentata da forme di diatesi media, di uso prevalentemente poetico, che coesistono con le corrispondenti forme dell'attivo, documentate soprattutto in prosa o in testi di epoca tarda.

¹⁹ Per quel che riguarda la lingua omerica, P. Chantraine, *Grammaire homérique, Syntaxe*, Paris 1963, 174, rileva la possibilità che «des raisons métriques aient joué un rôle dans le choix de la flexion active ou moyenne», con particolare riferimento ai participi medi che «notamment s'insèrent facilement dans le mètre dactylique». Similmente P. Hummel, *La syntaxe de Pindare*, Paris 1993, 211 che, relativamente alla dizione pindarica, ribadisce la necessità di una «prise en compte du facteur poétique (métrique et phraséologique) susceptible de conditionner le choix de l'une ou l'autre diathèse».

²⁰ Si veda la lista riportata in Schwyzler II 231 s., che considera l'esistenza di doppioni morfologici fenomeno distintivo della lingua poetica; inoltre, V. Bers, *Greek Poetic Syntax in Classical Greek*, New Haven-London 1984, 111-16, G.L. Cooper, *Attic Greek Prose Syntax*, Ann Arbor 1998, 1603.

rispetto all'attivo, tanto più che la sfumatura mediale risulta attenuata, talvolta, dalla presenza di un complemento diretto²¹; limitando l'esemplificazione alle forme partecipiali, la convergenza fra le due diatesi è ben illustrata da passi quali *Suppl.* 179 αἰνῶ φυλάξαι τᾶμ' ἔπη δελτομένους, *Eum.* 78 s. καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος / πόνον²², *Sept.* 593 βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος (cf. *Suppl.* 317 Λιβύη, μέγιστον γῆς <~> καρπούμενη), *Ag.* 2 φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος, *Eum.* 398 ἀπὸ Σκαμάνδρου, γῆν καταφθατουμένη.

Ancora più diffuso è l'oscuramento della cifra semantica distintiva del medio in favore del passivo, soprattutto quando il soggetto non è riconoscibile come agente o non risulta precisamente determinabile, come in alcune forme di futuro medio con significato passivo (*Sept.* 198 ψῆφος κατ' αὐτῶν ὀλεθρία βουλεύσεται, *Ag.* 581 s. καὶ τοὺς στρατηγούς· καὶ χάρις τιμῆσεται / Διὸς τάδ' ἐκπράξασα)²³ o di forme

²¹ A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982, 177. Nella lingua poetica, «la convenzione metrica, il desiderio di enfasi (il corsivo è mio) accentuano codesta indeterminatezza di significato» (G. Matino, *La sintassi di Eschilo*, Napoli 1998, 130). La sovrapposizione fra le due diatesi è ampiamente documentata anche nella dizione delle sezioni liriche; ferma restando l'ipotesi di un'influenza del metro sulla selezione della diatesi, la differenza rispetto ai trimetri risiede fondamentalmente nella maggiore flessibilità di impiego. In *lyricis*, forme poetiche medie neutralizzate sono ἀπαξιόμοι (*Eum.* 366), εὐτυκάζομαι (*Sept.* 148), παραμυκάομαι (*PV* 1082), (ὁ)δύρομαι (*Pers.* 582, *PV* 271), μαργόομαι (*Suppl.* 758), μινύρομαι (*Ag.* 16); per una casistica più dettagliata si rimanda a Matino, 130-31. In questa sede mi limito a citare due passi, esemplificativi delle difficoltà connesse con la determinazione del valore della diatesi media. Problemi esegetici solleva il medio ἀνθεμίζομαι in *Suppl.* 73 s. γοεδνά δ' ἀνθεμίζομαι / δειμαίνονσ', alla cui formazione concorre l'impiego del suffisso denominativo -ίζειν che non possiede una cifra semantica univoca (cf. E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, 155); la diatesi media è attestata per (ἀπ)ανθίζω (cui rimanda LSJ s. v. ἀνθεμίζομαι), di cui ἀνθεμίζομαι condivide il valore mediale di 'cogliere' (H. Friis Johansen-E. Whittle, *Aeschylus: The Suppliants*, Copenhagen 1980, II 70; cf. *schol. Suppl.* 73 Sm. τῶν γόων τὸ ἀνθος ἀποδρέπομαι) e rispetto al quale potrebbe rappresentare una variante prosodica di maggior estensione. Analogamente, in *Suppl.* 9 s. γάμον Αἰγύπτου παίδων ἄσεβῃ τ' / ὀνοτάζομεναι <διάνοιαν>, l'eccezionalità della forma media ha indotto a conferire ad ὀνοτάζομαι valore rafforzativo (LSJ s. v., Headlam, Wecklein, Mazon), che in realtà non sembra sussistere, dal momento che il medio potrebbe essere determinato dalla volontà di adeguare un epicismo (Hes. *Op.* 258 καὶ ῥ' ὅπότ' ἂν τίς μιν βλάβπτη σκολιῶς ὀνοτάζων, *HMerc.* 30 σύμβολον ἤδη μοι μέγ' ὀνήσιμον, οὐκ ὀνοτάζω) alla struttura anapestica (Paley *apud* FJW, II 15).

²² Rispetto all'attivo di *Ag.* 669 ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος, il medio potrebbe differenziarsi «in suggesting that the act is for the benefit of the 'ruminator', but the accusative does not exclude the possibility of a passive 'being fed with his toil'» (A.W. Verrall, *The Agamemnon of Aeschylus*, London 1908, 18); i due valori sono distinti anche da H.J. Rose, *A Commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958, 236 «reflect, brood upon» (attivo), «attend to» (medio), e da A. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Oxford 1989, 98, «caning for, devoting yourself to», che non esclude la possibilità di interpretare il verbo come passivo: «βουκολούμενος is also capable of being taken as passive hinting at promise that Orestes will be cared or shaped in his wanderings». La diatesi media è del resto comune a αἰπολόομαι in *Eum.* 196 χωρεῖτ' ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι, localizzato in clausola, ma di valore intransitivo.

²³ Wackernagel, 214 ss. Il recupero di tratti morfologici arcaici, ma metricamente funzionali, costituisce un primo livello di selezione all'interno di una *langue* poetica che è il prodotto di una stratificazione diacronica. Lo stesso fenomeno si osserva, ad esempio, nella localizzazione di forme verbali con prima persona plurale in -μεσθα in corrispondenza di pentemimere o dei

impersonali senza indicazione dell'agente (Ag. 1046 *ἔχεις παρ' ἡμῶν οἴάπερ νομίζεται*, *Eum.* 32 *ἱτῶν πάλω λαχόντες, ὥς νομίζεται*, 423 *ὅπου τὸ χαίρειν μηδαμοῦ νομίζεται*, fr. 161.3 *οὐδ' ἔστι βωμός οὐδὲ παιωνίζεται*)²⁴. In Eschilo sono inoltre attestate le prime forme di futuro passivo in -θησομαι, in cui il suffisso distintivo del passivo si combina con l'impiego delle desinenze medie²⁵, dando esplicita espressione formale ad una convergenza di funzioni altrove implicita nella diatesi media.

Occorre precisare che in corrispondenza dei participi in *explicit* l'impiego del medio in luogo del passivo fa registrare un incremento rispetto agli altri modi verbali²⁶, seppur parimenti localizzati²⁷, forse in ragione della natura nominal-verbale del participio che, in funzione di attributo, esprime uno stato del soggetto, contemporaneo all'azione della principale o precedentemente acquisito²⁸; in linea generale, si può stabilire una distinzione fra participi con valore congiunto, prevalentemente di valore attivo, e participi con valore attributivo, prevalentemente di valore passivo.

La cristallizzazione del suffisso di participio medio come morfema funzionale alla chiusura del verso può indurre meccanismi di riproduzione analogica che conducono al conio di voci verbali di diatesi media, prive di attestazione anteriore alle occorrenze eschilee, tutte concentrate, in trimetri, in fine di verso, *ex.gr.*

dativi cosiddetti lunghi in -οισι(ν) prima di efenimere, rispetto a -μεθα e -οις, di impiego prevalente in altre sedi.

²⁴ Matiao, 132 s.

²⁵ *Sept.* 614 *Διὸς θέλοντος ξυγκαθελευσθήσεται*, *Ag.* 1068 *οὐ μὴν πλέω ῥίψας' ἀτιμασθήσομαι*, *Ag.* 1373 *τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπισοχυνθήσομαι*, *Eum.* 677 = 744 *μένω δ' ἀκούσαι πῶς ἄγων κριθήσεται*, *PV* 761 *πρὸς τοῦ τύραννα σκῆπτρα συληθήσεται*, 866 s. *κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται / γνώμην*, 911 *Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κραυθήσεται*. La localizzazione dei futuri passivi è comune alla produzione drammatica posteriore, in cui le attestazioni sono peraltro molto più numerose e, ad eccezione di *Eur. Suppl.* 601, mai in metri lirici. Il fatto che tali formazioni siano più frequenti nel *Prometeo* che altrove (P. Groeneboom, *Aeschylus' Prometheus*, Groningen 1928, 230), può essere dunque indizio di una cronologia bassa, successiva all'*Orestea*, ma anche della non autenticità dell'opera.

²⁶ Al perfetto il valore passivo è più uniformemente documentato, con l'eccezione di alcuni *media tantum* (*ex.gr.* *μεμνημένος, κεχρημένος*); ma anche per questi ultimi la spinta normalizzatrice dell'analogia è piuttosto accentuata, dal momento che verbi di diatesi media che in altri modi e tempi verbali mantengono valore attivo, al participio perfetto assumono valore passivo (Schwyzer, II 240). È il caso di *ἐργάζομαι*, documentato con valore attivo in fr. 311.1 s. *θύσας δὲ χοῖρον τόνδε τῆς αὐτῆς βός. / ἦ πολλὰ γ' ἐν δόμοισιν εἴργασται κακά*, ma sempre passivo nelle occorrenze al participio perfetto (*Pers.* 525, 759, *Ag.* 1379, *PV* 242). Anche (*προσ-*) *μηχανάομαι*, raro alla diatesi attiva, ha valore passivo in *Sept.* 541 s. *Σφίγγ' ὠμόστινον προσμεμηχανημένην / γόμοις ἐνώμα* e 643 *διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον*, attivo al participio presente in *Ag.* 965 *ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη*. La stessa opposizione fra presente e perfetto è illustrata dalla coppia di *καλούμενος* (*Ag.* 270, *Cho.* 216) / *κεκλημένος* (*Cho.* 1037, *Eum.* 658), attivo il primo, passivo il secondo, di contro alle coppie *ἀπητιμασμένη* (*Eum.* 95) / *τιμωμένη* (*Eum.* 868, 891) e *κατεσποδούμενος* (*Sept.* 809) / *σποδούμενος* (*Ag.* 670), dove tale differenziazione si annulla in favore del passivo.

²⁷ Cf. *ex.gr.* *πληθύνεται* (*Suppl.* 604), *κραίνεται* (*Suppl.* 964), *βαρύνεται* (*Ag.* 836), *πορσύνεται* (*Ag.* 1251), *ἐχθαίρεται* (*Cho.* 241), *πρεσβεύεται* (*Eum.* 21), *πορθούμεθα* (*Sept.* 194, *Cho.* 691), mentre più frequente con valore passivo è il perfetto medio.

²⁸ Bers, 106.

πυργηρέομαι (Sept. 22, 184)²⁹, καταρρινάομαι (Suppl. 747, cf. Ar. Ran. 901), πλεκτανάομαι (Cho. 1049), δελτόομαι (Suppl. 179), αστυγειτονέομαι (Suppl. 286), ἐμβριμάομαι (Sept. 461), ἐκπαγλέομαι (Cho. 217), καταφθατέομαι (Eum. 398).

La mancanza di specificazione semantica e sintattica del suffisso è inoltre evidentemente percepibile nell'impiego, in identiche condizioni metriche, del participio medio dello stesso verbo con valore ora attivo ora passivo. In Cho. 731 τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὀρώ κεκλαυμένην (cf. v. 457 ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα) il verbo κλαίομαι, di impiego prevalentemente poetico, ha valore chiaramente attivo ed intransitivo, 'in lacrime' (*bathed in tears*, LSJ s. v.), diversamente dall'unica altra occorrenza in trimetri, al v. 687 σποδὸν κέκευθεν ἀνδρὸς εὖ κεκλαυμένου, dove ha evidentemente valore passivo. La stessa oscillazione si manifesta nelle occorrenze di χειρόομαι, attivo in Cho. 693 s. ὡς πόλλ' ἐπωπᾶς κάκποδὼν εὖ κείμενα, / τόξοις πρόσσωθεν εὐσκόποις χειρουμένη e passivo in PV 352 s. ἀντρῶν ἰδὼν ὦκτρα, δάιον τέρας, / ἑκατογκάρανον, πρὸς βίαν χειρούμενον; o di αὐδάομαι, passivo in Sept. 678 ὀργὴν ὁμοῖος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ³⁰, di contro al composto ἐξαυδάομαι in Cho. 151 παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας e 271 s. καὶ δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἥπαρ

²⁹ Il verbo πυργηρέομαι unisce all'impiego delle desinenze di diatesi media un'estensione suffissale che implica una derivazione formale da πυργήρης 'munito di torri' (solo in Paus. 10.18.2), formato a sua volta sul radicale del verbo ἀραρίσκω (cf. Il. 15.737 πόλις πύργοις ἀραρυῖα); l'accentuazione della cifra semantica del secondo membro del composto potrebbe condurre al significato di 'star saldo sui baluardi', da cui 'che difende le mura' (G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985, 46; cf. schol. Sept. 184c Sm. πυργηρουμένων τῷ ἐπὶ πύργῳ ἵσταμένῳ, nonché Hsch. π 4400 Schm. = Sud. π 3198 A. πυργηρούμενον τὰ τεῖχη φυλάττων). Il valore attivo-mediale sarebbe pertinente con il senso generale del passo, poiché la strategia persuasiva di Eteocle insiste ripetutamente sulla congiunzione di attivismo umano e favore divino (vv. 21 ss. καὶ νῦν μὲν ἐς τόδ' ἡμᾶρ εὖ ῥέπει θεός / χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις / καλῶς τὰ πλεῖω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ). Ma nel contesto dell'assedio in cui il popolo tebano si trova coinvolto, l'impiego della diatesi media, unitamente alla menzione dei πύργοι, ha condotto pressoché unanimemente ad attribuire al verbo il valore passivo di 'essere assediato' (cf. LSJ s. v., ma già Hsch. π 4398 Schm.), con cui concorderebbero i successivi riusi euripidei (*Phoen.* 1087, *Or.* 762, 1574). La nozione espressa dal verbo è tuttavia più sfumata e non necessariamente connotata in senso ostile; non è escluso infatti che πυργηρέομαι abbia il valore di πυργήρης ποιεῖσθαι, *qui intra muros concluditur* (F.H. Bothe, *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae 1831, 194, che cita a confronto τευχήρης di formazione analoga), significato neutro, che riflette l'ambigua funzione dei πύργοι, nello stesso tempo linea di attacco e di difesa, di pericolo e di protezione (vedi S. Novelli, *Studi sui Sette contro Tebe di Eschilo*, Amsterdam 2005, in corso di pubblicazione, ad vv. 21 s.).

³⁰ L'interpretazione del participio è in realtà controversa. Sulla scorta di Heath (*apud* C.G. Schütz, *Aeschyli Septem adversus Thebas*, Halae 1809², 303), Schütz, Hermann e Tucker interpretano con valore attivo, *pessime loquenti*, con riferimento agli eccessi verbali di Polinice; diversamente C.J. Blomfield, *Aeschyli Septem contra Thebas*, Cantabrigiae 1817², 166, che, seguendo lo scolio (schol. Sept. 678c Sm. τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ] τῷ κακῶς λεγομένῳ καὶ λοιδορουμένῳ παρὰ σοῦ), vi individua un richiamo all'oltraggio verbale di cui Polinice è stato oggetto da parte di Eteocle, «in quem tu modo vehementer invecus es», interpretando dunque il participio come passivo e con agente sottinteso. Più probabile un'allusione al valore negativo implicito nel nome 'Polinice' (Paley, Verrall, Groeneboom, Lupas-Petre, Hutchinson, cf. schol. Sept. 678d Sm. τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ] τῷ κακωνύμῳ), per quanto non si possa escludere un'intenzionale ambiguità che richiami nel contempo le imprecazioni da questi pronunciate (cf. W.G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven-London 1978, 170 n. 41).

θερμὸν ἐξαυδόμενος (vedi infra), il cui valore attivo / mediale è evidentemente supportato dalla presenza di un complemento diretto.

Un procedimento complementare, e talvolta concomitante, all'impiego del suffisso medio come dispositivo di estensione formale, consiste nel ricorso alla prefissazione, che produce un ampliamento, per così dire, 'regressivo' sulla testa della voce verbale³¹. L'occorrenza di alcuni preverbi in condizioni metriche fisse è all'origine di vere e proprie serie localizzate, all'interno delle quali coesistono voci in cui il valore del preverbio è determinante ai fini del significato e della funzione morfosintattica del composto, accanto ad altre alle quali lo stesso preverbio non apporta sostanziali variazioni di ordine semantico rispetto al verbo semplice³², se si eccettua una sfumatura intensiva o risultativa. Il preverbio che più spesso ricorre come ampliamento formale con funzioni, per così dire, 'riempitive' è ἐκ-/ ἐξ-³³, sia in ragione del suo valore intensivo-rafforzativo³⁴, sia per il fatto che, a differenza di preverbi bisillabici, non introduce soluzioni³⁵. Nel caso dei participi quadrisillabici di diatesi media – e dunque di formazioni già dotate di un alto coefficiente di localizzazione – il preverbio monosillabico consente l'inserzione di una sillaba in corrispondenza del quarto *longum* (→ tab. I 2), portando talvolta la voce verbale a coincidere con l'estensione dell'emistichio. La stessa funzione rafforzativa è

³¹ Fra le formazioni participiali superiori a cinque sillabe si collocano voci che combinano suffisso del medio e preverbio, ex.gr. *Pers.* 488 ss. ἡμας ... / ... Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπαισμένους / βορᾶς ἐδέξαντ', *Sept.* 440 Καπανεύς δ' ἀπειλεῖ δρᾶν παρεσκευασμένοις, nonché i succitati 541 s. Σφιγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην / γόμοις ἐνώμα e 642 s. ἔχει δὲ καινοπηγὲς εὐκυκλον σάκος / διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον.

³² Si veda la distinzione stabilita da J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris 1960³, 331, fra preverbi 'pieni' e 'vuoti': i primi modificano il significato complessivo del verbo, senza che esista un legame necessario fra valore della 'preposizione' e valore del 'preverbio', mentre gli altri esprimono una connotazione aspettuale, in particolare, la permanenza, l'inizio, il compimento di un'azione.

³³ AA.VV., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma 1975, 149-52. Anche la prefissazione, al pari della variazione diatesica, consente la modificazione formale, e dunque prosodica, di voci rare di attestazione epica, come in *Ag.* 1031 ss. θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-/να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν / ζωπυρουμένας φρενός e 1631 σὺ δ' ἐξορίνας <ν>ηπίοις ὑλάγμασιν, senza che il prefisso intervenga a modificare il significato originario degli omerici ὀρίνειν e τολυπεύειν.

³⁴ «Comme préverbe vide, ἐκ peut exprimer à la fois le point de départ de l'action et son achèvement; de plus, quand le sens du verbe s'y prête, ἐκ peut faire l'office d'élément de détermination, en attirant l'attention moins sur l'accomplissement de l'action que sur son objet ou son résultat» (Humbert, 337, cf. Moorhouse, 111). Così in *Pers.* 759 τοιγάρ σφιν ἐργὸν ἔστιν ἐξεργασμένον, dove il composto accentua il valore risultativo implicito nell'impiego del perfetto, ma non apporta alcuna precisazione semantica rispetto al verbo semplice, che compare, all'interno della stessa figura etimologica, in *Ag.* 1346 τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰμῶγμασιν. In *Pers.* 525 ἐπίσταμαι μὲν ὡς ἐπ' ἐξεργασμένοις e *Ag.* 1379 ἔστηκα δ' ἐνθ' ἐπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις il medesimo participio è parte integrante di una locuzione formulare (Fraenkel, 647, che cita a confronto *Hdt.* 4.164.3, 8.94.4, 9.77.1, *Soph. Aj.* 377), rispetto alla quale la variante di *Cho.* 738 ss. τὸν δ' ἐντὸς γέλων / κεύθουσ' ἐπ' ἐργοῖς διαπεπραγμένοις καλῶς / κείνη si caratterizza per l'impiego di un composto con preverbio differente e di valore pregnante.

³⁵ Si veda in proposito K.H. Lee, *Influence of Metre in Tragic Vocabulary*, *Glotta* 46, 1968, 54-56.

documentata anche per $\kappa\alpha\tau\alpha$ -³⁶ (\rightarrow tab. I 3), il cui impiego risulta metricamente alternativo rispetto a $\epsilon\kappa$ - / $\epsilon\xi$ - concentrandosi in corrispondenza del terzo *longum*³⁷, spesso dopo un monosillabo in posizione *post caesuram*, come mostra la seguente tabella:

DISTRIBUZIONE DEI VERBI COMPOSTI CON PREVERBI $\epsilon\kappa$ - E $\kappa\alpha\tau\alpha$ -

	POS. 1	POS. 2	POS. 3	POS. 4	POS. 5	POS. 6	POS. 7	POS. 8	POS. 9	POS. 10
$\epsilon\kappa$ -	18	14	-	19	2	38	-	76	3	3
$\kappa\alpha\tau\alpha$ -	8	-	20	-	1	2	26	-	28	-

Occorre ribadire che l'attribuzione al preverbo di un valore 'riempitivo' non implica l'assoluta equivalenza semantica ed espressiva del composto al verbo semplice; non solo infatti il preverbo conferisce generalmente maggiore precisione al valore semantico del verbo, sottolineandone una particolare valenza, ma l'ampliamento formale è generalmente latore di una risonanza stilistica e di un rilievo espressivo estranei alla forma semplice. Funzionalità compositiva e spessore stilistico trovano entrambi particolare risalto nel complesso intreccio lessicale di *Cho.* 271 s. $\kappa\acute{\alpha}\xi\omicron\rho\theta\iota\acute{\alpha}\zeta\omega\nu$ πολλὰ καὶ δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδῶμενος (cf. *Cho.* 151 παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας, vedi supra), dove l'asimmetria fra i due membri del chiasmo è riassorbita dall'omeoarco che collega i due participi coordinati posti in apertura e chiusura dell'enunciato. Analogamente in *Cho.* 704 ss. πρὸς δυσσεβείας <δ'> ἦν ἐμοὶ τόδ' ἐν φρεσίν, / τοιόνδε πρᾶγμα μὴ καρανῶσαι φίλοις, / καταινέσαντα καὶ κατεξενωμένον il verbo καταξενῶω, *hapax*, stabilisce con il precedente καταινέσαντα «a relationship that is not a real one»³⁸, prolungando in omeoarco la struttura formale, ma non il tenore semantico, del precedente καταινέω.

L'estensione dell'indagine dal fatto prettamente morfologico al dominio più ampio dei rapporti sintattici consente di stabilire una relazione fra la posizione e la funzione delle clausole participiali in rapporto agli altri elementi dell'enunciato. Il participio in *explicit* è generalmente preceduto da altri elementi che ne completano il valore semantico e la funzione sintattica, in particolare avverbi e complementi d'agente; ne risulta un sintagma coincidente con l'estensione del *colon*, la cui regolarità paradigmatica assume i connotati di una vera e propria formula strutturale. L'analogia che opera a livello sintattico può tradursi inoltre in esiti lessicali

³⁶ «κατὰ exprime au mieux l'aspect déterminé que l'action verbale peut revêtir; selon la signification du verbe, la détermination s'appliquera soit au départ de l'action, soit, plus souvent, à son aboutissement» (Humbert, 339).

³⁷ *Pers.* 1062 καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοικτῖσαι στρατὸν, *Sept.* 633 οἱ'ας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας, 667 Δίκη προσεῖδε καὶ κατηξιώσατο, *Cho.* 3 ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι, *PV* 36 (εἶεν, τί μέλλεις καὶ κατοικτίζη μάτην).

³⁸ A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986, 237, cf. D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin-New York 1969, 245-6. Cf. *Ag.* 1553 κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάσμεν, dove l'omeoarco si articola in una sequenza trimembre.

analogici o formulari, in cui convergono identico valore metrico e parziale, o totale, identità lessicale (→ tab. I 4).

Non è possibile, in questa sede, esaurire la complessa e articolata casistica di funzioni sintattiche assunte dai participi in rapporto al 'polo' reggente, sia esso un sostantivo, nei confronti del quale il participio acquista funzione attributiva, sia esso una voce verbale, in rapporto alla quale il participio definisce un'azione congiunta o circostanziale³⁹. La congiunzione sintattica del participio con il referente nominale si risolve, generalmente, in una dilatazione 'orizzontale', strutturalmente delimitata dall'incidenza della cesura, o in un'addizione 'verticale', di estensione pari ad un intero verso, *ex.gr.* *Pers.* 272 s. πλήθουσι νεκρῶν δυσπότῳ ἐφθαρμένῳ / Σαλαμίνος ἄκται, *Sept.* 380 s. Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος / μεσημβριναῖς κλαγγῇσιν ὡς δράκων βοᾷ, *Suppl.* 955 s. θράσος λαβοῦσαι στείχεται εὐερκῇ πόλιν, / πύργων βαθεῖα μηχανῇ κεκλημένην, *Eum.* 181 s. μη καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστήν ὄφιν, / χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον. La stessa disposizione si osserva nel caso dei participi circostanziali in rapporto al verbo principale, *ex.gr.* *Ag.* 963 ss. πολλῶν πατησμών δ' εἰμάτων ἂν ἠῤῥάμην, / δόμοισι προυνεχθέντος ἐν χρηστηρίοις, / ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη, *Cho.* 269-72 οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς / χρησμός κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν, / κάξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους ἄτας ὑφ' ἥπαρ θερμὸν ἐξανδόμενος.

Il carattere aggiuntivo delle clausole participiali è spesso esplicitato dall'inserimento di una coordinata, coincidente con l'estensione del *colon*, che apporta un'informazione talvolta complementare rispetto al primo membro della coordinata stessa, ma enfaticizzata dal crescendo ritmico; oltre ai sopra citati *Cho.* 706 καταινέσονται καὶ κατεξενωμένοι e *Sept.* 380 s. Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος / μεσημβριναῖς κλαγγῇσιν ὡς δράκων βοᾷ, si vedano anche *Ag.* 618 s. εἰ νόστιμός γε καὶ σεσωμένος πάλιν / ἦκει σὺν ὑμῖν, *Cho.* 1049 φαῖοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι, *Eum.* 304 (ἔμοι τραφεῖς τε καὶ καθιερωμένοι);).

La funzione di chiusura sintattica svolta dal participio, in quanto limite inferiore dell'enunciato, è ancora più evidente in relazione ad un tessuto sintattico

³⁹ La distinzione fra valore attributivo e valore congiunto del participio (per la quale si rimanda a W.W. Goodwin, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek verb*, Boston 1897, 329, cf. Moorhouse, 256 ss.) è complicata dalla duplice natura, verbale e aggettivale del participio stesso, soprattutto nei casi in cui il referente del participio coincide con il soggetto del verbo principale, non essendo chiaro se il termine sintattico di riferimento sia da vedere nell'azione verbale o nel soggetto di quest'ultima (Stinton, 316). In *Sept.* 569 ss. Ἀμφιάρεω βίαν / Ὁμολώσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος / κακοῖσι βάζει πολλὰ Τυδέως βίαν, non è chiaro se il participio abbia valore attributivo, posposto rispetto al suo referente nominale, o se sia preposto al verbo principale rispetto al quale assumerebbe valore congiunto, come indurrebbe a ritenere il mancato accordo sintattico fra Ἀμφιάρεω βίαν e τεταγμένος. Allo stesso referente si collega *ad sensum* anche il participio ἐνδοτούμενος (in asindeto con il precedente ἐξυπτιάζων) ai vv. 578 ss. δισσῇ τελευτῇ τοῦνομ' ἐνδοτούμενος / καλεῖ, che in ragione della lieve incongruenza sintattica, sembra più direttamente rapportato, con valore congiunto, al successivo καλεῖ. Analoghi i casi di *Ag.* 618 s. εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωμένος πάλιν / ἦκει σὺν ὑμῖν, *Cho.* 1034 s. καὶ νῦν ὁρᾷτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος / ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι, *Suppl.* 186 s. ἀλλ' εἴτ' ἀπήμων εἴτε καὶ τεθηγμένος / ὦμῃ ξὺν ὀργῇ τόνδ' ἐπὶ ὀρνυται στόλον.

frammentato, all'interno del quale la disgiunzione fra participio e referente, collocati anche a distanza notevole per l'interposizione di sintagmi di varia natura⁴⁰, assume valore coesivo: *Cho.* 190 s. ἐμὴ γε μήτηρ, οὐδαμῶς ἐπώνυμον / φρόνημα παισὶ δύσ-θεον πεπαιγμένῃ, 841 ss. καὶ τόδ' αὖ φέρειν δόμοις / γένοιτ' ἂν ἄχθος αἵματοσταγές, φόνω / τῷ πρόσθεν ἐλκαίνουσι καὶ δεδηγμένοις. Tra i fenomeni di *adiectio* appena definiti si situano, infine, alcuni casi di *variatio* sintattica, indizio della diluizione dell'enunciato e di un procedere compositivo per successivo accumulo di attributi, proposizioni, determinazioni, talvolta contraddistinto da fenomeni anacolutici, quali, ad esempio, la sillessi, *ex.gr.* *Sept.* 230 s. ἀνδρῶν τάδ' ἐστὶ, σφάγια καὶ χρηστήρια / θεοῖσιν ἔρδειν, πολέμιων πειρωμένους (Weil : -οις M H¹ B Y : -ων cett. Θ)⁴¹, 247 στένει πόλισμα γῆθεν, ὡς κυκλουμένων (-ον B² Nc¹ X¹), *Ag.* 341 s. ἔρωσ δὲ μή τις πρότερον ἐμίπτῃ στρατῷ / πορθεῖν τὰ μὴ χρή, κέρδεσιν νικωμένους, *Cho.* 704 ss. πρὸς δυσσεβείας δ' ἦν ἐμοὶ τόδ' ἐν φρεσίν, / τοιόνδε πρᾶγμα μὴ καρανῶσαι φίλοις, / καταινέσαντα καὶ κατεξενωμένον, *Eum.* 867 ss. τοιαῦθ' ἐλέσθαι σοὶ πάρεστιν ἐξ ἐμοῦ, / εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην / χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης (cf. 890 s. ἐξεστὶ γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονός / εἶναι δικαίως εἰς τὸ πᾶν τιμωμένη)⁴². La sospensione sintattica del participio rispetto ai successivi sviluppi dell'enunciato⁴³, nei quali il valore del participio e / o il suo referente

⁴⁰ E. Avezzi Tenuta, *Epifrasì e strutture aggiuntive. Aspetti della sintassi eschilea*, BIFG 3, 1976, 31. La notevole estensione del segmento interposto fra referente e participio ha dato adito in alcuni casi a dubbi circa l'ordine con cui il testo è stato tramandato nei manoscritti. In *Ag.* 573 ss. è ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ / νικᾷ τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιρρέπει / ὡς κομπᾶσαι τῷ δ' εἰκὸς ἡλίου φάει / ὑπὲρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποτωμένοις (così la *paradosis*), l'edizione di West documenta una serie di interventi piuttosto costosi, la trasposizione dei vv. 573-74 prima dei vv. 570-72 e un'ipotesi di lacuna fra 572 e 575-76, all'interno della quale sarebbe stato contenuto il referente di ποτωμένοις (West, *Studies*, 192-94); su posizioni decisamente più conservative P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille 2001, 215-18, cui si rimanda per una discussione del passo e per una proposta di interpretazione del testo tradito. Cf. anche *Cho.* 275 ss. ἀποχρημάτοις ζημίαις ταυρούμενον / αὐτόν δ' ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε / τεῖσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπὴ κακά, su cui Garvie, 112 s. e V. Citti, *Considerazioni sul testo delle Coefore*, in *Il testo di Eschilo e le sue interpretazioni*, Atti del del Seminario di Studi, Cagliari 21-23 maggio 1998, *Lexis* 17, 1999, 109-15.

⁴¹ S. Novelli, *Aesch. Sept. 231*, *Lexis* 21, 2003, 143-46.

⁴² Sull'anacoluto in generale si rimanda a M. Berti, *Anacoluti eschilei*, *RAL* 6, 1930, 231-74, S. Novelli, *Anacoluti eschilei*, Tesi di laurea, Cagliari a.a. 1996-97.

⁴³ Ho intenzionalmente evitato l'impiego del termine *enjambement* poiché non vi è accordo sul fatto che l'anticipazione della subordinata participiale rispetto al verbo della principale possa essere annoverata fra le possibili realizzazioni del fenomeno. T.C.W. Stinton, *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, 310-61 considera subordinata e principale come proposizioni autonome, dunque estranee a fenomeni di sinafia verbale; diversamente Schein, 31, che in *Ag.* 2 ss. φρουρᾶς ἑταίρας μήκος, ἦν κοιμώμενος / στέγαις Ἀτρεΐδων ἄγκασθεν, κύνος δίκην, / ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγου, individua sì un *enjambement*, ma lo giudica «non necessary to the sense», ovvero «a kind of non-essential enjambement which does not destroy the stichic integrity of this line». Non del tutto soddisfacente appare la sistemazione proposta da L. Battezzato, *Enjambement, iati e stile di recitazione nella tragedia greca*, Sem. Rom. IV 1, 2001, 8, che riporta ad un'unica tipologia di *enjambement* «nome / participio e viceversa» (il corsivo è mio), omettendo il dato a mio parere più significativo, ovvero la tendenza a procedere per successive aggiunte, privilegiando l'accumulo alla sospensione. Sul totale riportato nella tab. I 1,

trovano precisazione, è procedimento più raro, che conferisce al participio maggiore rilievo semantico, *ex.gr.* *Ag.* 261 ss. σὺ δ' εἴ τι κεδνὸν εἶτε μὴ πεπυσμένη / εὐαγγέλοισιν ἐλπίσιν θυηπολεῖς, / κλύοιμ' ἄν εὐφρων, *Cho.* 523 ss. ἐκ τ' ὄνειράτων / καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη / χοῶς ἐπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή, *PV* 275 s. πάντα τοι πλανωμένη / πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει⁴⁴, luoghi in cui l'allitterazione contribuisce a sostenere il collegamento fra elementi sintatticamente disgiunti.

2. Formazioni ampliate in -μα. I risultati di analisi statistiche condotte sulla composizione del lessico dei tragici individuano nei derivati in -μα una delle categorie lessicali di maggiore consistenza numerica e, conseguentemente, di più immediata caratterizzazione stilistica, ammontando al 3.05% del materiale verbale complessivo (2.93% del vocabolario eschileo, 2.72% di quello sofocleo e 3.21% di quello euripideo)⁴⁵, fra cui un numero notevole di neologismi (261 su 441)⁴⁶.

La rilevanza stilistica di tali formazioni risiede principalmente nello scarto fra valore semantico del derivato e funzione propria del suffisso che, nella contemporanea produzione in prosa, è tratto morfologico distintivo dei *nomina rei actae*; caratteristico della *lexis* tragica, invece, è l'impiego del suffisso come ampliamento di sostantivi, a formare dei dopponi enfatici, di maggiore peso stilistico rispetto alla voce non ampliata, quelle parole estese che già Aristotele nella *Poetica* considerava

previa detrazione dei participi sostantivati e di quelli perifrastici, solo il 12-14% dei participi è 'anticipato', con un'inarcatura più decisa se si tratta di un participio predicativo rispetto al verbo reggente o di un participio attributivo rispetto al suo referente. Per i motivi finora esposti, la classificazione tipologica più precisa resta, a mio parere, quella proposta da G.S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976, 146-82 (ripresa con riferimento al trimetro eschileo da A. Filippo-R. Guido, *Aspetti dell'enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo*, *AFL* 8-10, 1977-80, 83-132), che pone una distinzione fra *enjambements* di tipo periodico e progressivo, a seconda che la subordinata participiale preceda o segua la proposizione principale (cf. anche M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971, 251-65).

⁴⁴ Altri casi di anticipazione del participio, nelle sue varie funzioni, in *Sept.* 242 s., 274 ss. (gen. ass.), *Suppl.* 413 s., *Ag.* 303 s., 1098 s., *Cho.* 271 ss., 681 s., 694 s., 744 s., *Eum.* 300 s., 632 s. (di seguito si ipotizza una lacuna che dovrebbe contenere il verbo principale), 755 s., *PV* 103 s., 242 s., 645 s., 1030 s.; problematica l'interpretazione di *Pers.* 829 s. πρὸς ταῦτ' ἐκεῖνον, σωφρονεῖν κεχρημένοι, / πινύσκει' εὐλόγοισι νουθετήμασιν : κεχρημένον Γ^ρ, Υ^α, con il nominativo plurale che anticiperebbe il successivo πινύσκετε (West, *Studies* 88) a differenza dell'accusativo singolare, da concordare con ἐκεῖνον (L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988, 222) o da considerare come impiego con valore assoluto (H.D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960, 206 s.).

⁴⁵ D.M. Clay, *A Formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles, Euripides*, Diss. Minneapolis 1957, 27 s. Il valore complessivo di 216 formazioni in -μα fornito per Eschilo è stato assunto come base per rapportarne, in termini percentuali, la distribuzione all'interno del testo, ma non sono stati conteggiati nei miei rilievi i casi in cui non è stato possibile definire con precisione il contesto metrico di impiego, come i frammenti ridotti ad una singola glossa o in condizioni troppo lacunose per permettere di stabilire la posizione del termine nel verso.

⁴⁶ Fra i possibili *hapax* eschilei *Pers.* 232 τῆλε πρὸς δυσμαῖς ἀνακτος Ἥλιου φθινασμάτων, *Sept.* 280 μηδ' ἐν ματαίοις κάγριοις ποιφύγμασιν, *Suppl.* 462 τί σοι περαίνει μηχανή συζωμάτων, *PV* 964 τοιοῖσδε μέντοι καὶ πρὶν αἰθαδίσμασιν, *Eum.* 486 καλεῖσθ', ἄρωγά τῆς δίκης ὀρθώματα (ὀρκώματα MSS, su cui Sommerstein, 170), fr. 184.2 ποῦ χρυσότευκτα κάργυρά σκυφώματα.

proprie dell'*ornatus* poetico⁴⁷. Se la riconnotazione morfologica fosse finalizzata unicamente alla concentrazione sulla forma alternativa di una maggiore portata espressiva, l'esito atteso sarebbe quello di un impiego consistente nelle sezioni liriche e limitato, nel dialogo, a situazioni cui pertiene una particolare solennità di linguaggio; l'uso eschileo documenta, al contrario, una netta disparità di distribuzione fra trimetri e metri lirici⁴⁸ che, unita alla stretta relazione fra desemantizzazione del suffisso e localizzazione dei derivati, rivela l'azione condizionante del metro non solo nella disposizione, ma anche nella produzione del lessico. Il 43% dei nomi in -μα, prevalentemente quadrisillabi di struttura - - υ ≡ ο υ - υ ≡, ovvero voci di numero plurale, o ai casi indiretti del singolare, si situa infatti in chiusura di verso⁴⁹, con la vocale suffissale che coincide con l'elemento breve dell'ultimo *metron*⁵⁰; una localizzazione di minore entità, ma comunque degna di rilievo (13%), si registra anche per i casi diretti del singolare, che si concentrano in posizione precedente la cesura efemimere.

La funzione di forme alternative, finalizzate alla realizzazione della clausola giambica, emerge immediatamente dal confronto con le corrispondenti forme semplici, presenti in sintagmi paralleli in altre sedi del verso⁵¹. Una neoformazione

47 Arist. *Poet.* 1457b 1-3 ἅπαν δὲ ὀνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορά ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον, 1458a 1-5 ἐπεκτεταμένον δὲ ἐστιν ἢ ἀφηρημένον τὸ μὲν εἰς φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόλιος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω.

48 Si contano in Eschilo 64 formazioni in -μα in metri lirici su un totale di 216, di cui 36 documentate anche in trimetri; si tratta principalmente di formazioni bisillabiche al singolare e di struttura prevalentemente trocaica, che, a parte alcune eccezioni (*ex.gr.* ὄμμα, κύμα, βεῦμα) hanno per lo più una sola attestazione. Diversamente, in Sofocle «-μα nouns occur frequently as doublets in choral odes and are generally quite synonymous with a more familiar word [...]. In proportion to the number of instances they are more prominent in lyric than in dialogue. The -μα noun, particularly in the plural, produces a weighty expression which is often augmented by a compound adjective and may be made even more enfatic by virtue or some highly vivid construction» (A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, London 1968, 43).

49 Più precisamente sono 93 i vocaboli in -μα su 216 collocati in fine di verso, alcuni dei quali più volte ripetuti nella medesima sede; si contano infatti 147 trimetri terminanti con una formazione ampliata in -μα.

50 La possibilità di un'agevole conclusione del verso influisce sulla scelta del numero, dal momento che i sostantivi in -μα vengono impiegati al plurale anche laddove il contesto non lo richiede, o senza alcuna traccia di valore plurale se si eccettua una connotazione di tipo «augmentativ» (Sommerstein, 108, FJW II 488, che rinvia a K. Witte, *Singular und Plural*, Leipzig 1907, 60 s.).

51 Nei *Persiani*, ad esempio, si può notare l'impiego alternativo delle due forme στρατεύμα (117, 335, 423, 798) e στρατός (255, 412) senza che la preferenza per l'una rispetto all'altra sia determinata da esigenze di particolare rilievo stilistico in rapporto al contesto. In *Sept.* 1039 κόλπῳ φέρουσα βυσσίνου πεπλώματος la clausola ripropone un nesso già impiegato in *Pers.* 124 s. βυσσίνους δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς (cf. *Soph. fr.* 373.3 R. βύσσινον φόρος e *Eur. Bacch.* 821 βυσσίνου πέπλου); πέπλωμα, del resto, per quanto ricorra nella sezione finale dell'opera di autenticità controversa, è comunque *vox tragica* (cf. *Soph. Trach.* 613, *Eur. Suppl.* 97), come mostra il riuso aristofaneo in un contesto paratragico (*Ach.* 426). Affini anche i due nessi di *Suppl.* 220 Ἑρμῆς ὁδ' ἄλλος τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις e *Sept.* 269 Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς con l'impiego della formazione in -μα al singolare prima di efemimere con funzione appositiva rispetto all'invito a levare l' ὀλολυγμὸν formulato al verso precedente (il termine è *varia lectio* in *Pers.* 859, su cui Belloni, 227). L'ampliamento suffissale

tipica dei *Sette* è *πύργωμα* (30, 251, 469 in clausola, sempre al plurale), la cui equivalenza semantica rispetto al semplice *πύργος* è documentata da due passi paralleli, il primo nei trimetri, v. 469 *ὥς οὐδ' ἂν Ἄρης σφ' ἐκβάλῃ πυργωμάτων*, il secondo in *lyricis*, vv. 629 s. *πύργων δ' ἔκτοθεν βαλὼν / Ζεὺς σφε κἀνοι κεραυνῶ*. La stessa alternanza della forma derivata in trimetri e della forma semplice in metri lirici si registra fra *Suppl.* 235 *πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι*⁵² e 431 s. *ἵππαδὸν ἀμπύκων, / πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβάς ἐμῶν*, dove ad essere ripetuta, in un'associazione formulare, è la medesima coppia coordinata.

La comodità compositiva all'ampliamento suffissale è nettamente percepibile se si considera la struttura complessiva degli emistichi in cui tali formazioni sono inserite; la presenza, pressoché costante, di un trisillabo fra la cesura pentemimere e l'ultimo *metron* (→ tab. II 1a-b)⁵³ crea le condizioni per il ricorso alla dilatazione formale del sostantivo, allo scopo di prolungare il sintagma nominale fino alla fine del verso. L'impressione di una composizione che procede per emistichi, piuttosto che per singole unità lessicali, trova conferma sia nella scarsa rilevanza delle formazioni ampliate in -μα in altre sedi, in particolare all'interno dello schema (-) + (◡ - × -) + (◡ ≡), piuttosto usuale per i quadrisillabi, sia nel limitato ricorso all'*enjambement* delle determinazioni riferite al termine in *explicit*, in particolar modo aggettivi e genitivi determinativi⁵⁴. La coincidenza perfetta del sintagma

in -μα consente inoltre il recupero di nessi di memoria omerica, integrandoli nel nuovo tessuto metrico e linguistico; tale procedimento di metafrasi lessicale, all'origine del rinnovamento del linguaggio poetico mediante inedite combinazioni del vocabolario tradizionale, è diffusamente illustrato con riferimento alla dizione eschilea in A. Marchiori, *Formule épique in Eschilo*, in *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. Tradizione e interpretazione del dramma attico*, Padova 1999, 41-70.

⁵² Κάμπυκώμασι però è correzione di Bergk su καὶ πυκνώμασι di M (si veda FJW, II 190 s.).

⁵³ In alternativa, si assiste alla separazione di qualità e portatore mediante la cesura (*contra* Schein, 32), talvolta associata all'iperbato (*ex.gr.* *Pers.* 528 *πιστοῖσι πιστὰ ξυμφέρειν βουλευματα*, *Sept.* 438 *τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων*, 594 *ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλευματα* (= *Pers.* 172, *tetr.*). Cf. *Pers.* 469, *Sept.* 27, 540, 607, 649, 666, 1023, *Ag.* 873, 878, 903, 1105, 1127, *Cho.* 494, 576, *Eum.* 53, 412, 768, 860, *PV* 255, 464, 468, 669, 964, 1005, fr. 79.1, fr. 99** 10 s., fr. 322.1.

⁵⁴ Gli unici casi di *enjambement* del determinante sono in *PV* 993 s. *λευκοπτέρω δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι / χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω* e *Cho.* 248 s. *θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης*. Più frequente l'*enjambement* della voce verbale che, sulla base del rapporto sintattico fra verbo e sintagma in clausola e della posizione dell'uno rispetto all'altro, produce inarcature sintattiche più o meno marcate. Necessari sono gli *enjambements* che separano soggetto / verbo e verbo / oggetto (*Pers.* 811 s., *Cho.* 278 s., 686 s., *Eum.* 213 s., 905 s., *PV* 501 ss.), ma anche oggetto indiretto / verbo (*ex.gr.* *Pers.* 335 s. *ὥστ' ἀξιῶσαι Περσικῶ στρατεύματι / μάχης συνάψαι*), complemento d'agente o di causa efficiente / verbo (*ex.gr.* *Suppl.* 265 s. *τὰ δὴ παλαιῶν αἰμάτων μιάσμασι / χρανθεῖσ' ἀνῆκε γαῖα*) moto a luogo o da luogo (reale o figurato) / verbo di movimento (*ex.gr.* *Suppl.* 911 s. *οὔτος, τί ποιεῖς; ἐκ ποίου φρονήματος / ... τήνδ' ἀτιμάξεις χθόνα;*) o altre espressioni strettamente legate al verbo rispetto a quest'ultimo (*ex.gr.* *Eum.* 55 s. *καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα / φέρειν δικαίος*). La separazione del verbo da sintagmi con valore modale o strumentale, sintatticamente non necessari a completare il valore, produce invece una sfasatura fra ritmo e sintassi di più lieve entità, *ex.gr.* *Suppl.* 235 s. *πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι / χλίωντα*, *Ag.* 334 s. *ἐν αἰχμαλώτοις Τρωικοῖς οἰκήμασιν / ναίουσιν ἤδη*, *Eum.* 250 s. *ὑπὲρ τε πόντον ἀπτεροῖς πωτήμασιν / ἦλθον*, *Eum.* 460 s. *μήτηρ κατέκτα, ποικίλοις ἀγρεύμασι / κρύψας*, *PV* 19 s.

nominale con l'estensione dell'emistichio delimitato dalla pentemimere induce l'impiego dei nessi così composti in funzione di espansioni sintattiche, definizione che include strutture qualificabili a vario titolo come aggiuntive: tassemi circostanziali⁵⁵, segmenti coordinati, apposizioni, che talvolta si estendono a comprendere l'intero verso (→ tab. II 3).

I medesimi fenomeni di *adiectio* caratterizzano gli impieghi delle formazioni in -μα di numero singolare, localizzate in corrispondenza di efteimimere (tab. II 4)⁵⁶; prevalente è infatti l'occorrenza all'interno di strutture sintattiche aggiuntive, spesso appositive, talvolta dilatate fino alla fine del verso (ex.gr. Ag. 1645 χώρας μίαςμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων, Cho. 200 ἀγαλμα τύμβου τοῦδε καὶ τιμὴν πατρός, cf. Suppl. 937, Eum. 73, 701, 886)⁵⁷. Al contrario dei *patterns* correlati alla realizzazione della clausola, che sono ripartiti in modo uniforme nell'arco di tutta la produzione eschilea, tali strutture sono molto più frequenti nell'*Orestea*; si veda in particolare la seguente serie analogica⁵⁸, all'interno della quale le variazioni si inseriscono nell'asse paradigmatico, attraverso meccanismi di sostituzione estremamente economici:

Ag. 1280 s.	ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος / μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός
-------------	--

ἀκοντά σ' ἄκων δυσλῦτοις χαλκεύμασι / προσπασσαλεύσω. Cf. Pers. 607 ss., 745 s., Sept. 651, Ag. 1112 s., 1136 s., 1178 s., Eum. 235, PV 964 s., 1005 s.

- 55 Alcuni sintagmi possono coprire un intero verso, nel caso in cui il secondo emistichio includa una qualificazione asindetica a quella che chiude il primo *colon*, o un concetto che reduplica, mediante coordinazione, il sostantivo compreso nel primo emistichio, producendo in aggiunta un effetto di amplificazione e di enfasi. Ne risultano versi scanditi dall'omoteleuto, ex.gr. Ag. 334 s. ἐν αἰχμαλώτοις Τρωικοῖς οἰκήμασιν / ναίουσιν, Cho. 751 καὶ νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων, Eum. 1028 φοινικοβάπτοις ἐνδυντοῖς ἐσθήμασι.
- 56 Anche in *incipit* è possibile individuare la riproposizione di strutture ricorrenti, veri e propri *patterns* che includono un *nomen rei actae* di numero singolare, che, in associazione ad un genitivo (Matino, 43 ss.) o ad un aggettivo, compone un sintagma coincidente con l'estensione del primo *colon*.
- 57 All'interno dei sintagmi con funzione appositiva, esclamativa o vocativa, frequente è l'impiego dei *nomina rei actae*, *abstractum pro concreto*, in riferimento a persone (cf. ex. gr. Pers. 171 τοῦδ' μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα, Sept. 182 ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά, 186 σωφρόνων μισήματα, Eum. 73 μισήματ' ἀνδρῶν). Già nella dizione epica il neutro assume in questi contesti un duplice valore, dal momento che può assumere ora una forte connotazione peggiorativa e spregiativa (Long 1968, 114 ss.), ora una connotazione affettiva; se quest'ultima si riflette nelle perifrasi eschilee che includono κάρα (ex.gr. Ag. 905, Cho. 496), δέμας (ex.gr. Eum. 84), δμμα (ex.gr. Cho. 238), spesso impiegate in allocuzioni dirette (cf. σπέρμα in Sept. 474, PV 705, αἷμα in Eum. 89), vocaboli neutri in -μα con valore spregiativo sono piuttosto numerosi (vedi supra θρέμματα, cf. βόσκημα in Eum. 302), dal momento che spesso il suffisso si innesta su una base nominale o verbale già connotata semanticamente in termini negativi (ex.gr. μίαςμα in Ag. 1645, Cho. 1028, ἀποιόλημα in Cho. 1002).
- 58 Altri emistichi che includono il *nomen rei actae* presentano inoltre forti analogie lessicali oltre che strutturali: Suppl. 620 ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν ~ fr. 375.1 ἀμήχανον τέχνημα καὶ δυσέκδυτον ~ Eum. 302 ἀναίματον βόσκημα δαιμόνων, σκιάν (cf. PV 90); Eum. 706 ἐργηγορὸς φρούρημα γῆς καθίσταται ~ Sept. 449 φερέγγυον φρούρημα, προστατηρίας; Ag. 1439 χρυσήϊδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλῖω ~ Eum. 886 γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελεκτήριον.

<i>Eum.</i> 281	μητροκτόνον μίασμα δ' ἐκπλυντον πέλει
<i>Cho.</i> 1028	κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης / πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στόγος ⁵⁹

In definitiva, la concentrazione di voci ampliate in corrispondenza di cesura o di fine verso è indizio, in misura maggiore che in altre condizioni metriche, del ricorso ad espedienti riempitivi, che realizzano la coincidenza fra pausa ritmica e fine di parola laddove lo schema metrico lo richiede, evitando la frammentazione ritmica e sintattica dell'enunciato. La possibilità di soddisfare, mediante un espediente elementare quale la suffissazione, esigenze compositive e stilistiche⁶⁰, innesca, in condizioni metriche fisse, meccanismi analogici di innovazione lessicale che contrastano l'effetto di ripetitività derivante dalla localizzazione. Gli esiti propriamente formulari, ovvero l'inclusione nello schema metrico-sintattico di identici elementi lessicali, sono, al contrario, piuttosto rari (*Pers.* 117 Περσικοῦ στρατεύματος, 335 Περσικῶ στρατεύματι; *Sept.* 245, 475 ἱππικῶν φρυαγμάτων; *Pers.* 811 δαιμόνων ἰδρύματα, *Ag.* 339 θεῶν θ' ἰδρύματα; *Cho.* 900 Λοξίουμαντεύματα, *PV* 669 Λοξίουμαντεύμασιν)⁶¹, indizio di uno iato fra il livello strutturale e quello lessicale nel senso di un'opposizione seriale vs. puntuale.

3. Formazioni in -τηριος / -τηριον. Un'altra serie morfologica di impiego localizzato in *explicit* è costituita da formazioni in -τηριος, tratte per estensione dai *nomina agentis* in -της e -τηρ; il suffisso concorre alla formazione sia di aggettivi che di sostantivi neutri, indipendentemente dall'esistenza dei corrispondenti nomi d'agente⁶², ma la sua incidenza quantitativa sulla composizione del lessico tragico è

⁵⁹ Senza entrare nel merito della complessa questione relativa all'autenticità del passo (su cui si rimanda a Fraenkel, 809-15, *contra* Garvie, 327, 338), mi limito a segnalare l'occorrenza, qualche verso prima, di un altro sintagma affine, contemporaneamente all'accenno al μίασμα: νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀπομύζω παρών / πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφώνων τόδε / ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν / ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα (vv. 1014 ss.). L'impiego iterato del *pattern* può aver inoltre determinato dei condizionamenti anche a livello fonoritmico, dal momento che in *Eum.* 569 ὑπέρτονον γήρυμα φαίνετω στρατῶ si rilevano sorprendenti analogie foniche, oltre che strutturali, con *Ag.* 1281, ma del tutto svincolati dal contenuto lessicale della sequenza stessa. Cf. anche *Suppl.* 183 λεύσσω, ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν ~ 235 πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι.

⁶⁰ Long, 44.

⁶¹ Tre clausole formulari sono in *Ag.* 1112 s. οὐπω ξυνῆκα νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων / ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ, 1183 μεῖζον φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων, e *Cho.* 887 οἱ ἄγῳ, ξυνῆκα τούπος ἐξ αἰνιγμάτων, dove peraltro l'impiego del plurale non è richiesto dal contesto, trattandosi di un referente singolare, l'enigmatica affermazione del servo al verso precedente (τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω): la persistenza della formulazione già utilizzata, piuttosto che il ricorso ad un plurale poetico o generalizzante, potrebbe in questo caso giustificare l'automatismo compositivo e la lieve incongruenza contestuale che ne consegue.

⁶² Chantraine, *Formation*, 43-5 e 62-4 (cf. Schwyzer I 467) tratta separatamente i derivati aggettivali in -τηριος e i sostantivi in -τηριον; questi ultimi, infatti, attestano uno sviluppo autonomo del suffisso, come tratto morfologico distintivo di nomi di luogo o strumenti, indipendentemente dall'esistenza dei corrispondenti aggettivi tratti dalla medesima base verbale o nominale.

meno rilevante, rispetto ai sostantivi con ampliamento in -μα, con uno scarto più sensibile fra la *lexis* eschilea e quella tragica nel suo complesso⁶³.

In alcuni casi il suffisso ha un valore piuttosto difficile da determinare, non essendo chiaro né il rapporto di derivazione né la distinzione semantica fra nome d'agente e derivato; difficile, ad esempio, è definire la precisazione semantica che esso introduce in βουλευτήριος, 'consigliere' (*Sept.* 575 κακῶν δ' Ἀδράστῳ τῶνδε βουλευτήριον)⁶⁴ rispetto a βουλευτής. La polivalenza logico-grammaticale delle formazioni in -της / -τηρ e -τηριος, ora aggettivi ora sostantivi, agevola sicuramente la convergenza fra le due serie di suffissi, soprattutto nei casi in cui la presenza di un genitivo oggettivo accentua l'idea verbale espressa dall'aggettivo, portandolo a coincidere con il nome d'agente, il quale, a sua volta, è usato spesso con valore aggettivale⁶⁵. Due varianti sinonimiche, prosodicamente alternative, sono, ad esempio, εὐθυντήριος detto dello scettro in *Pers.* 764 e εὐθυντήρ detto del timone in *Suppl.* 717, il primo localizzato in *explicit*, il secondo in corrispondenza di efteimere.

Che il suffisso acquisti un valore, per così dire, 'riempitivo' è confermato soprattutto dall'impiego in funzione di ampliamento formale che, in unione a sostantivi, è all'origine di doppioni enfatici, privi di rapporti semantici con la categoria dei nomi d'agente⁶⁶. Emblematico è il caso di ζευκτήριον, 'giogo' (*Ag.* 529 τοῖόνδε Τροίᾳ περιβαλὼν ζευκτήριον), *doublet* di ζυγόν (cf. *Pers.* 50 ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι e 72 ζυγὸν ἀμφιβαλὼν ἀνέξει πόντου), che consente al poeta di chiudere il verso, facendo nel contempo ricorso ad un vocabolo raro⁶⁷. Più difficile, invece, stabilire se in εὐνατήριον di *Pers.* 160 (καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον) si debba vedere, in accordo con il valore del suffisso, un nome di luogo, dunque 'stanza da letto' o, come ritengo più verosimile, una variante di εὐνή, con la possibilità di un condizionamento determinato dalla persistenza fonica di εὐνατήρ ed εὐνάτειρα, impiegati rispettivamente ai vv. 137 s. τὸν αἰχμήεντα θούρον εὐνατήρ

⁶³ Clay, 110, conta nella *lexis* tragica 32 formazioni in -τηριο-, di cui 23 *hapax*, concentrati prevalentemente nel *corpus* eschileo (19, fra cui ben 12 unicismi).

⁶⁴ Cf. *Eur. Andr.* 446.

⁶⁵ Così λυτήριος 'in grado di sciogliere' in *Cho.* 820 δωμάτων λυτήριος (cf. in senso assoluto *Eum.* 646 = *Suppl.* 1072 s., *Sept.* 174 s., *Suppl.* 268 s.) in rapporto a ἀναλυτήρ δόμων di *Cho.* 161; ο λυμαντήριος, in senso assoluto 'rovinoso, funesto' (*PV* 991 πρὶν ἂν χαλασθῇ δεσμά λυμαντήρια), ma, accompagnato dal genitivo, equivalente di λυμαντήρ / -της 'che rovina, comprome' (*Ag.* 1438 κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος, *Cho.* 764 s. στεῖχω δ' ἐπ' ἄνδρα τῶνδε λυμαντήριον / οἴκων, cf. *Soph. Trach.* 793 βίου λυμαντής).

⁶⁶ In *Sept.* 711 ὄψεις, πατρῶων χρημάτων δατήριοι in rapporto a 943 s. πικρὸς δὲ χρημάτων ... δατητάς Ἀρης, occorrerebbe ipotizzare un valore circostanziale 'concernenti la divisione della proprietà' (Hutchinson, 159); cf. *Ag.* 646, *Cho.* 820.

⁶⁷ In *Pers.* 736 (ἄσμενον μολεῖν γέφυραν γαῖν δυοῖν ζευκτηρίαν) è impiegato l'aggettivo corrispondente ζευκτήριος sempre in riferimento al ponte di barche che aggioga le due terre. Sulla base del fatto che l'*usus* eschileo attesta l'impiego di ζευκτήριον come sostantivo (cf. fr. 382.1 πάτερ Θεοῖνε, μαῖνάδων ζευκτηρίε), ma non come aggettivo, si è pensato alla possibilità di un errore del copista, indotto dalla presenza al verso precedente di σωτηρία (Belloni, 204). Ma è altrettanto vero che in Eschilo vi sono altri casi di omoteleuto con formazioni estese in fine di versi consecutivi, ex. gr. *Pers.* 170 ss. σύμβουλοι λόγου / τοῦδ' ἐμοὶ γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα / πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστὶ μοι βουλευματα, *Cho.* 900 s. (ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;).

ἀποπεμψαμένα e 157 θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν. Neoformazione giustificabile principalmente per ragioni prosodiche è anche αἰνικτηρίως rispetto ad αἰνιγματώδως, impiegato in veri e propri emistichi formulari (PV 833 s. ὑφ' ὧν σὺ λαμπρῶς κοῦδεν αἰνικτηρίως / προσηγορεύθης e 949 καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν αἰνικτηρίως), ma privo di ulteriori attestazioni.

Chantraine riconduce queste formazioni al vocabolario religioso della tragedia⁶⁸; tre di esse, in effetti, appaiono in Eschilo come attributi di divinità: *Sept.* 8 s. ὦν Ζεὺς Ἀλεξητήριος / ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλη⁶⁹, 449 s. φερέγγυον φρούρημα, προστατηρίας / Ἀρτέμιδος εὐνοίᾳσι, *Suppl.* 920 Ἑρμῇ, μεγίστω προξένω<ν>, μαστηρίῳ (oltre a λυτήριος attributo generico dei δαίμονες protettori della città in *Sept.* 174 s.). Il primo sembra essere un rifacimento parziale su ἀλεξίκακος – composto già omerico, ma non attribuito direttamente a Zeus, cui è comunque riconosciuta, come ad altre divinità, l'azione di ἀλέξειν (*Od.* 3.346 Ζεὺς τό γ' ἀλεξήσειε καὶ ἄθάνατοι θεοὶ ἄλλοι) – o su ἀλεξητήρ (*ex.gr.* *Il.* 19.196), con una variazione del secondo membro funzionale all'inserimento in clausola⁷⁰; προστατήριος, al pari di ἀλεξετήριος, attribuisce alle divinità una prerogativa piuttosto generica e non sembra avere una connotazione sacrale⁷¹, mentre μαστήριος potrebbe derivare da una paretimologia su alcuni epiteti tradizionali del dio⁷². Il suffisso -τηριος, dunque, può aver agevolato la creazione di una serie di appellativi di divinità, di diffusione circoscritta alla *lexis* tragica perché particolarmente comodi alla versificazione giambica, ma difficile sostenere che esso sia caratteristico del linguaggio sacrale e religioso complessivamente considerato.

⁶⁸ Chantraine, *Formation* 45. Più precisamente viene individuato un nucleo di termini «qui concernent volontiers des puissances redoutables ou favorables et sont liés a des notions religieuses ou au culte des dieux» (con particolare riferimento alla scena iniziale delle *Coefore*); in realtà, alcuni degli esempi citati non sono del tutto pertinenti, in quanto il loro valore è troppo generico perché possa essere ascrivito al linguaggio sacrale o oracolare (*ex.gr.* αἰνικτήριος, θελκτήριος, λυμαντήριος).

⁶⁹ Cf. *Suppl.* 1052 s. ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει γάμον Αἰγυπτογενῇ μοι; l'unico confronto possibile con l'epica è *Od.* 3.346 Ζεὺς τό γ' ἀλεξήσειε καὶ ἄθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.

⁷⁰ Gli scolii al passo informano che a Tebe Zeus era venerato come Ἀλεξητήριος (*schol. Sept.* 4a Sm. ὁ Ζεὺς γένοιτο ἀλεξητήριος, ἐπώνυμος τῇ πόλει Καδμείων, ἀντὶ τοῦ οὕτως ὀνομαζόμενος ἐν Θήβαις. τοῦτο γὰρ ἔχει ἐπώνυμον ἐν Θήβαις ὁ Ζεὺς καὶ ἐκεῖσε Ζεὺς τιμᾶται ἀλεξητήριος; cf. *Soph. OT* 143 Ζεὺς Ἀλεξήτωρ. Si veda V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 164 n. 150). Ma la frequente localizzazione in chiusura di trimetro delle formazioni in -τήριος, fra le quali un cospicuo numero di neologismi, induce a valutare quantomeno con cautela l'informazione fornita dallo scolio, potendosi trattare o di un adattamento prosodico di un'epiclesi locale, o, eventualità non improbabile, di un conio eschileo sul modello degli epiteti sopra citati (L. Lupas-Z. Petre, *Commentaire aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, Bucaresti 1981, 14).

⁷¹ L'aggettivo ricorre anche in *Soph. El.* 637 (sempre in clausola), detto di Apollo, cui corrisponde in *lyricis* προστάτης (*Tr.* 209), impiegato più volte da Eschilo, ma mai in riferimento a divinità.

⁷² «μαστήριος is not an attested cult title (cf. v. 1 ἀφίκτωρ) but may possibly reflect Aeschylean knowledge of the etymology connecting Hermes' epithets ἐρισύνης and ἐρισύνιος with ἐρευνᾶν (*Schol. Il.* 20.33, *EM* 374.22)» (FJW III 236).

Anche i sostantivi / aggettivi in -τηριο- si inseriscono negli schemi strutturali previsti per quadri- e pentasillabi⁷³; la frequenza di un monosillabo in posizione successiva alla efteimimere, in particolare, è indizio dell'inclusione in strutture aggiuntive, in particolare all'interno del secondo membro di una dittologia sinonimica, o come secondo membro della dittologia stessa (→ tab. III 1). La coerenza morfologica e sintattica dell'intero paradigma esplicitario dipende dagli elementi grammaticali in esso inclusi, in particolare dal valore grammaticale della formazione in clausola e dal rapporto logico con l'elemento che la precede; si tratta in generale di sintagmi nominali, in cui il suffisso è funzionale alternativamente all'estensione dell'aggettivo o del sostantivo (→ tabb. III 2-3)⁷⁴.

Considerando, infine, le realizzazioni lessicali, si individuano alcune combinazioni formulari che includono una formazione in -τηριο-. La più significativa è sicuramente νόστιμος σωτηρία, la 'salvezza del ritorno', riproposizione variata, ma parimenti formulare, dell'omerico νόστιμον ἡμαρ⁷⁵ in *Pers.* 796 s. ἀλλ' οὐδ' ὁ μείνας νῦν ἐν Ἑλλάδος τόποις / στρατὸς κυρήσει νοστήμου σωτηρίας, *Ag.* 343 s. δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστήμον σωτηρίας / κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν, 1238 δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήμῳ σωτηρία. In altri casi è possibile individuare dei nessi ripetuti in condizioni metriche differenti, a dimostrazione della persistenza formulare dell'associazione sintagmatica, soprattutto per quanto concerne le sequenze nome - epiteto, come in *Eum.* 646 καὶ κάρτα πολλὴ μηχανὴ λυτήριος e *Suppl.* 1071 ss. καὶ ἰδὲ καὶ δίκας† ἐπεσθαι, ξὺν εὐχαῖς ἑμαῖς λυτηρίοις μηχαναῖς θεοῦ πάρα οἱ in *Suppl.* 447 γένοιτο μύθου μῦθος ἂν θελκτῆριος ed *Eum.* 81 s. κάκει

⁷³ Unica formazione esassillabica sarebbe lo *hapax* πεδορραντήριον in *Ag.* 1092 ἀνδρὸς σφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον. Il testo riportato corrisponde alla lezione di M, accolta da Fraenkel, 495 s., sulla base del collegamento fra πεδορραντήριον e περιρραντήριον: «the awful word πεδορραντήριον must have evoked in the mind of the audience the name of a sacral vessel: the περιρραντήριον was the instrument of a ritual purification, whereas here the most monstrous defilement is meant». Cf. V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994, 74 s. e Judet de La Combe, 438 ss.

⁷⁴ Nel caso di formazioni aggettivali, la fissità di collocazione in clausola del determinante provoca talvolta lo slittamento in *enjambement* del determinato (*Suppl.* 1004 s. θελκτῆριον / τόξευμ', *Cho.* 670 s. θελκτῆρια / στρωμνή, *Eum.* 81 s. θελκτῆριους / μύθους, *Sept.* 449 s. προστατηρίας / Ἀρτέμιδος). Cf. anche *Ag.* 609 s. καὶ τὰλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον / οὐδὲν διαφείρασαν ἐν μήκει χρόνου (oggetto / verbo), *Cho.* 764 s. στείχω δ' ἐπ' ἄνδρα τῶνδε λυμαντήριον / οἴκων (aggettivo / gen. oggettivo).

⁷⁵ La formula pertiene al tema del νόστος, con particolare riferimento al ritorno di due eserciti, rispettivamente quello persiano in *Pers.* 797, ma in termini negativi a seguito dall'avvenuta disfatta, e quello argivo in *Ag.* 343. In *Ag.* 1238 la formula va a riferirsi più specificamente ad Agamennone, rivelando significative affinità contestuali con γ 232-35 βουλοίμην δ' ἂν ἐγὼ γε καὶ ἄλγεα πολλὰ μογήσας / οἰκαδὲ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμαρ ἰδέσθαι, / ἢ ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος, ὥς Ἀγαμέμνων / ὤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλω καὶ ἧς ἀλόχοιο, dove si fa peraltro riferimento alla sorte che attende Agamennone una volta ottenuta 'la salvezza del ritorno'. La formula omerica νόστιμον ἡμαρ, di impiego circoscritto all'*Odissea* (α 9, 168, 354; γ 233; ε 220; ζ 311; θ 466; π 149; ρ 253, 571; τ 369) principalmente in relazione al viaggio di ritorno di Odisseo in patria, indica il 'giorno del ritorno' che ci si augura spesso di poter rivedere (o il cui appressarsi viene altrettanto spesso vanificato); di essa Eschilo riprende l'aggettivo, riproponendone a sua volta un impiego formulare ma in una differente associazione referenziale, creando dunque a partire dall'ipotesto una formula originale di proprio conio.

δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτῆριους / μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν, che ripropongono in termini formulari l'unica formazione in -τηριο- presente in Omero e non più documentata nella produzione successiva fino alla ripresa eschilea⁷⁶.

Infine, non mancano sintagmi paralleli includenti formazioni estese di diversa struttura morfologica e, conseguentemente, prosodica, ma fortemente connotate come *voces tragicae*. Si vedano ad esempio i due emistichi formulari di *PV* 833 s. ὑφ' ὧν σὺ λαμπρῶς κούδεν αἰνικτηρίως / προσηγορεύθης ἡ Διὸς κλεινὴ δάμαρ e 949 s. καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν αἰνικτηρίως, / ἀλλ' αὐθ' ἕκαστα φράζε, che ripropongono l'opposizione fra il linguaggio oscuro ed enigmatico degli oracoli e l'espressione chiara (λαμπρός), che trova formulazione affine in *Ag.* 1178-83 καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων / ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην / λαμπρὸς δ' εἰκεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς / πνέων ἐπάξειν, ὥστε κύματος δίκην / κλύ<ζ>ειν πρὸς αὐγὰς, τοῦδε πῆματος πολὺ / μεῖζον φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. Si individuano dunque degli emistichi paralleli, che includono un elemento lessicale tipico della *lexis* tragica (sostantivi in -μα, formazioni in -τηριο-), preceduto da negazione. Un'altra coppia sinonimica che include una formazione in -μα ed una formazione in -τηριο- è in *Pers.* 609 s. παιδὸς πατρὶ πρενμενεῖς χοᾶς / φέρουσ', ἅπερ νεκροῖσι μειλικτήρια e *Cho.* 15 s. (ἡ πατρὶ τῶμῳ τάσδ' ἐπεικᾶσας τύχῳ / χοᾶς φερούσας νερτέροις μειλίγματα); veri e propri versi formulari, in cui i due termini in clausola, semanticamente equivalenti, preceduti da due termini anch'essi sinonimici ma prosodicamente alternativi (νεκροῖσι e νερτέροις) sono entrambi apposizione di χοαί.

4. Conclusioni. L'indagine condotta sulla localizzazione in clausola di formazioni quadri- e pentasillabiche ha consentito, in primo luogo, l'individuazione di alcune categorie lessicali, aventi come caratteristica comune l'impiego di ampliamenti

⁷⁶ L'aggettivo θελκτῆριος è anche in *Suppl.* 1004 s. πᾶς τις παρελθὼν ὁμματος θελκτῆριον / τόξουμ' ἐπεμψεν; il rapporto sintattico con il genitivo oggettivo ὁμματος sembra presupporre la persistenza del legame associativo fra gli elementi costitutivi di espressioni formulari tradizionali, come illustra il confronto con la clausola di Ω 343 εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὁμματα θέλγει (= ε 47, 24.3). Diverso è tuttavia il contesto in cui i due passi sono inseriti, dal momento che in Omero ad 'incantare gli occhi' è la verga di Hermes, mentre nel passo delle *Supplici* tale potenza fascinatrice è attribuita al 'dardo dello sguardo'. In ragione della connotazione erotica che in tale contesto θελκτῆριον assume, non è escluso un riferimento a Ξ 215, dove θελκτῆρια sono gli 'incanti' che Afrodite dona ad Era nel famoso episodio dell'inganno a Zeus: in un'unica espressione sono dunque richiamati due diverse situazioni omeriche, la prima a livello verbale, la seconda a livello contestuale. In riferimento al discorso, invece, θέλω nell'epos denota la persuasione che scaturisce dall'ambiguità e dall'inganno. La negatività di tale relazione semantica è rovesciata in Eschilo, dal momento che il verbo individua il potere positivo conferito alla parola, che è in grado di 'mitigare' un discorso avverso (*Suppl.* 447, cf. *Eum.* 885 s. Πειθοῦς σέβας / γλώσσης ἑμῆς μειλίγμα καὶ θελκτῆριον, cf. 900) e di 'incantare' chi ascolta in virtù della forza della persuasione inerente al suo contenuto razionale (cf. *Ag.* 71, *Cho.* 420). Tale collegamento è esplicitato in *PV* 172 s. καὶ μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς ἐπαιδαῖσιν / θέλξει, e soprattutto in *Suppl.* 1038 ss. μετὰκοῖνοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν / Πόθος <ᾱ> τ' οὐδὲν ἀπαρνον / τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ (θέλκτορι Boethe : θεάκτορι M E, su cui Chantraine, *Formation*, 328-29).

prefissali e suffissali. Lo scarto fra valore proprio del morfema e valore semantico del derivato, attesta una desementizzazione, più o meno marcata, di prefissi e suffissi in corrispondenza della clausola, e talvolta delle cesure, e richiede un'interpretazione complementare, di ordine metrico-compositivo, di alcuni fra i tratti stilistici riconosciuti come peculiari della *lexis* tragica già dai contemporanei⁷⁷.

L'aspetto più tecnico dell'attività del poeta, il suo 'mestiere', si traduce in un progressivo perfezionamento della tecnica versificatoria, ivi inclusi una serie di procedimenti formalizzati, presumibilmente meccanici, che consentono l'adeguamento della dizione ad uno schema metrico che, per quanto non del tutto estraneo alla cadenza del parlato⁷⁸, aveva pur sempre un proprio impianto normativo. La risposta individuale alle restrizioni imposte dal metro sulla selezione e sulla disposizione del lessico si risolve in soluzioni formali innovative e stilisticamente pregnanti; a partire da procedimenti elementari come la prefissazione e la suffissazione, il poeta interviene in misura attiva e originale, producendo un vocabolario 'su misura', perfettamente aderente alla struttura metrica. Il ricorso in *explicit* alle categorie morfologiche prese in esame risulta infatti funzionale alla chiusura della sequenza metrica e alla formazione di unità sintattiche dotate di una loro autonomia, soprattutto nel caso di subordinate participiali o gruppi appositivi, tendenzialmente coincidenti con il *colon* ritmico⁷⁹. Un'indagine di metrica verbale, oltre che fornire utili spunti a considerazioni di semantica ritmica, può dunque apportare un contributo notevole all'analisi di alcuni tratti caratteristici della sintassi eschilea; sarebbe forse opportuno parlare in proposito di una 'sintassi metrica' nella misura in cui alcuni procedimenti compositivi considerati dalla tradizione retorica antica come caratteristici dell'*ornatus* poetico non sono riconducibili e s c l u s i v a m e n t e ad una scelta stilistica individuale, ma appaiono definibili come poetici anche perché metricamente regolati.

⁷⁷ Che il ricorso a voci estese e corpose, ma prive di un valore semantico conseguente alla struttura formale, fosse percepito dal pubblico degli agoni drammatici come un tratto peculiare della *dictio* tragica complessivamente considerata, trova conferma nella riscrittura comica della maniera tragica. Il celebre passo di Ar. *Ach.* 414-34, gioca, a livello verbale, sull'immediata percezione dello scarto fra parola comica e parola tragica, segnato dalla progressione lessicale dal βράκιον (vv. 414 s. ΔΙ. 'Ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ', Εὐριπίδη, / δὸς μοι βράκιον τι τοῦ παλαιοῦ δράματος) ai πεπλώματα (vv. 426 s. ΕΥ. 'Ἀλλ' ἦ τὰ δυσπινῇ θέλεις πεπλώματα, / ὦ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χῶλός σ' οὐτοσί;) fino alla ricaduta comica dei βρακώματα (v. 432 ΕΥ. 'ὦ παῖ, δὸς ἀντὶ Τηλέφου βρακώματα), formazione che scaturisce dalla congiunzione 'ossimorica' di una base nominale di registro basso con un suffisso di 'nobile' ascendenza. Il riuso parodico stigmatizza un facile ed abusato espediente compositivo percepito come tipicamente euripideo, quasi un vezzo divenuto maniera, con particolare riferimento alla componente meccanica, ovvero formulare, ad esso sottesa, dal momento che il rovesciamento comico si attua nelle condizioni metriche attese.

⁷⁸ Arist. *Poet.* 1449a 24-28 μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου. πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

⁷⁹ Subordinate participiali, gruppi appositivi o serie coordinate, intesi come unità sintattiche minime dotate di autonomia, rispondono alla definizione di *Kolon*, elaborata da E. Fraenkel in una serie di contributi, in particolare *Kolon und Satz*, I-II, e *Nachträge zu 'Kolon und Satz, II'*, in *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, I, Roma 1964, 73-140.

Uno schema compositivo che, nella corrispondenza fra *colon* metrico e *colon* sintattico, agevola notevolmente la versificazione, può a sua volta condizionare le scelte linguistiche, inducendo il poeta a preferire e a ricreare determinate formazioni lessicali metricamente più funzionali rispetto ad altre, costituendo una sorta di dizione poetica fortemente condizionata dal fattore metrico, nei confronti del quale la scrittura non consente una completa emancipazione⁸⁰.

Il ricorso a formule strutturali non è dunque esclusivo del poeta orale⁸¹, ma anche il poeta che scrive, quando è vincolato all'osservanza di una struttura metrica di base, farà ricorso a *patterns* e formule strutturali, in base alla rigidità dello schema metrico adottato, ed in misura inversamente proporzionale alla padronanza della scrittura. La constatazione dell'esistenza di *patterns* analogici e strutturali anche all'interno del trimetro eschileo non deve, tuttavia, condurre all'assunzione di un'errata prospettiva metodologica: se si andasse alla ricerca nella *lexis* eschilea di espressioni definibili a vario titolo come 'formule', si troverebbero esempi tali da soddisfare ciascuna delle definizioni che della formula sono state fornite; il dato inconciliabile risiederebbe chiaramente nel grado di frequenza e di densità di espressioni formulari nell'epica rispetto alla tragedia. Ma alcuni spunti metodologici dell'indagine sulla formularità omerica possono essere utili nel momento in cui occorre descrivere ed interpretare adeguatamente una serie di fenomeni di regolarità compositiva, a vari livelli, da quello strutturale a quello lessicale, che persistono anche al di là dell'impiego consolidato della scrittura. In definitiva, questo significa valutare la portata del fattore riproduttivo su quello creativo e il condizionamento del primo sul secondo; se poi tale condizionamento sia dettato dalla persistenza di automatismi compositivi retaggio di una composizione orale, credo possa essere oggetto di proficua discussione.

Cagliari

Carlitria Bordigoni

⁸⁰ In questo senso esistono tratti sintattici peculiari ai diversi tipi di versificazione, e dunque ai diversi generi poetici; è stato osservato, ad esempio, che la sintassi lirica si pone all'insegna della disgiunzione, in contrasto con la maggiore coesione che caratterizza l'assetto del periodo nell'esametro epico. La dizione tragica partecipa di entrambe le caratteristiche, dal momento che la successione stichica dei trimetri contrasta con l'impianto metrico caratteristico delle sezioni corali. Osservazioni interessanti circa la possibilità di ricondurre i connotati salienti della sintassi di un testo poetico al condizionamento esercitato dalle strutture metriche si leggono in Hummel, 432-52, con particolare riferimento alla sintassi pindarica e alle divergenze rispetto a quella epica. Sull'opposizione fra strutture formali distintive rispettivamente dell'epos e della lirica si veda anche J. Defradas, *Structures formelles dans la poésie grecque*, IL 1972, 18-23.

⁸¹ Russo, *The Structural Formula*, 223.

TABELLA I I

DISTRIBUZIONE DEI PARTICIPI MEDI

	TRIMETRI		ANAPESTI / METRI LIRICI	
	EXPLICIT	ALTRE SEDI		TOT
<i>Pers.</i>	14	4	19	37
<i>Sept.</i>	27	3	28	58
<i>Suppl.</i>	19	1	30	50
<i>Ag.</i>	43	7	33	83
<i>Cho.</i>	39	11	28	78
<i>Eum.</i>	26	9	26	61
<i>PV</i>	27	6	17	50
TOT	195	41	181	417

TABELLA I 2

PARTICIPI IN CLAUSOLA COMPOSTI CON PREVERBIO ἐκ- / ἐξ-

<i>Pers.</i> 525	ἐπίσταμαι μὲν	ὥς ἐπ' ἐξειργασμένοις
<i>Ag.</i> 1379	ἔσθηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ'	ἐπ' ἐξειργασμένοις
<i>Pers.</i> 759	τοιγάρ σφιν ἔργον	ἔστιν ἐξειργασμένον
<i>Sept.</i> 445 s.	ἤξειν κεραυνόν,	οὐδὲν ἐξηκασμένον / μεσημβρινοῖσι θάλλεσιν
<i>Ag.</i> 1244	κλύοντ' ἀληθῶς	οὐδὲν ἐξηκασμένα ⁸²
<i>Pers.</i> 290	σιγῶ πάλαι δυστήνος	ἐκπεπληγμένη / κακοῖς

⁸² Nelle sue occorrenze, peraltro non numerose, il composto ἐξεικάζω è equivalente più espressivo di εἰκάζω (P. Groeneboom, *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, Amsterdam 1938, 162 n. 584) e ne condivide la vasta gamma di significati, tra cui quello di 'descrivere per immagini, per comparazione', che sembra preferibile nel passo dell'*Agamennone*, come farebbe supporre l'antitesi con ἀληθῶς nonché la precedente dichiarazione che il discorso si sarebbe svolto οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων (1183): il discorso di Cassandra non lascia più adito a fraintendimenti, essendo i fatti 'narrati secondo realtà' e non «indicated with the aide of images», ἀληθῶς οὐδὲν ἐξηκασμένα (Fraenkel, 575-76). Nell'identico emistichio di *Sept.* 445 il significato del composto dipende in larga misura dall'espunzione del verso che segue (Verrall, Wecklein, Fraenkel, West) o dalla difesa della *paradosis* (Tucker, Page, Hutchinson); nella prima ipotesi si deve conferire al verbo un valore assoluto, 'arriverà secondo giustizia un portatore di fuoco, il fulmine, affatto raffigurato per immagini' (con riferimento al πυρφόρος che Capaneo porta sul suo scudo), mentre nella seconda il composto farebbe riferimento ad un valore del semplice εἰκάζω 'essere simile, somigliante', differente rispetto a quello presupposto dal passo dell'*Agamennone* e a cui sarebbe da collegare il dativo μεσημβρινοῖσι θάλλεσιν. Lo stesso valore è individuato nel passo dell'*Agamennone* da Judet de La Combe, 534, che intende la contrapposizione con ἀληθῶς come 'ho ascoltato la verità, non qualcosa che le somiglia'. Ad ogni modo, come osserva giustamente T.G. Tucker, *Aeschylus. The Seven against Thebes*, Cambridge 1908, 90, «it is true that in *Ag.* 1244 the sense is 'no way feigned, wrought up by art' and hence some editors accept that meaning here and eject the next verse. But all that the Greek explicitly says in word is 'worked into resemblance', the rest being determined by the context and added in translation».

Ag. 303	ὁρος τ' ἐπ' Αἰγίπλαγκτον	ἐξικνούμενον
Cho. 151	παιῶνα τοῦ θανόντος	ἐξαυδωμένας
Cho. 272	ἄτας ὑφ' ἥπαρ θερμόν	ἐξαυδόμενος
Eum. 182	χρυσηλάτου θώμιγγος	ἐξορμώμενον

TABELLA I 3

PARTICIPI IN CLAUSOLA COMPOSTI CON PREVERBIO κατά-

Suppl. 746 s.	πολλοὺς δέ γ' εὐρήσουσιν ἐν μεσημβρίας / θάλλει βραχίον' εὖ κατερρινημένους	
Suppl. 947	οὐδ' ἐν πτυχαῖς βιβλίων	κατεσφραγισμένα
Sept. 810	οὐδ' ἀμφιλέκτως μὴν	κατεσποδημένοι
Cho. 706	καταινέσαντα	καὶ κατεξενωμένον
Eum. 398	ἀπὸ Σκαμάνδρου,	γῆν καταφθατουμένη

TABELLA I 4

ALCUNE REALIZZAZIONI ANALOGICHE E FORMULARI DI PATTERNS STRUTTURALI ESPLICITARI
INCLUDENTI PARTICIPI MEDI

1) AVVERBIO TRISILLABICO + PARTICIPIO MEDIO⁸³

Sept. 645	ἄγει γυνή τις	σωφρόνως ἡγουμένη
Eum. 43 s.	ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑπιγέννητον κλάδον, / λήνει μεγίστω	σωφρόνως ἐστεμμένον

Pers. 272	πλήθουσι νεκρῶν	δυσπότηως ἐφθαρμένων
Sept. 819 s.	ἔξουσι δ' ἦν λάβωσιν ἐν ταφῇ χθονός, / πατρός κατ' εὐχάς	δυσπότηως φορούμενοι

Ag. 1344	σίγα· τίς πληγὴν ἀντεῖ	καιρίως οὐτασμένος;
Ag. 1372	πολλῶν πάροιθεν	καιρίως εἰρημένων

2) COMPLEMENTO D'AGENTE + PARTICIPIO MEDIO⁸⁴

Pers. 697	ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον	σοῖς γόοις πεπεισμένος
Pers. 804	λείπει κεναῖσιν	ἐλπίσιν πεπεισμένος

fr. 300.6	πᾶσα δ' εὐθαλής / Αἰγυπτos, ἀγνοῦ	νάματος πληρουμένη
Sept. 463 s.	φιμοὶ ... / μυκτηροκόμποις	πνεύμασιν πληρούμενοι
Eum 568	σάλπιγξ, βροτείου	πνεύματος πληρουμένη

⁸³ La stessa struttura è in Ag. 1345 (stic.), 1659, Cho. 680, PV 662, 857 s., 1030 s.

⁸⁴ Stesso pattern in Sept. 792, Suppl. 185, Ag. 312, 664, Cho. 524, 750, Eum. 217. Nei luoghi seguenti, invece, il dativo d'agente è collocato in corrispondenza di pentemimere, mentre l'aggettivo che lo accompagna si situa fra la cesura ed il participio in clausola: Pers. 182 ἡ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη, Ag. 1209 (ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἡρημένη;), Suppl. 955 s. πόλιν, / πύργων βαθεῖα μηχανῇ κεκλημένην.

Suppl. 1004 s.	ὄμματος θελκτήριον / τόξευμ' ἔπεμψεν,	ἡμέρου νικώμενος
Ag. 290 s.	... οὐδ' ἀφρασμόνως ὕπνω /	νικώμενος παρήκεν ἀγγέλου μέρος
Ag. 912 s.	τὰ δ' ἄλλα φροντίς	οὐχ ὕπνω νικωμένη / θήσει
Ag. 1204	μῶν καὶ θεός περ	ἡμέρῳ πεπληγμένος
Ag. 544	τῶν ἀντερώντων	ἡμέρῳ πεπληγμένοι ⁸⁵

TABELLE II 1A-B

PATTERNS STRUTTURALI ESPLICITARI INCLUDENTI FORMAZIONI IN -μα

A) AGGETTIVO + SOSTANTIVO⁸⁶

Suppl. 601	δήμου δέδοκται	παντελῇ ψηφίσματα
Pers. 423	ῥσαιπερ ἦσαν	βαρβάρου στρατεύματος
Sept. 245	καὶ μὴν ἀκοίω γ'	ἱππικῶν φρυαγμάτων (= 475)
Ag. 1347	ἀλλὰ κοινωνώμεθ', ἦν πως,	ἀσφαλῇ βουλευμάτα
Ag. 1048	ἐντὸς δ' ἄλοῦσα	μορσίμων ἀγρευμάτων
Ag. 1416	μήλων φλεόντων	εὐπόκοις νομείμασιν
Cho. 996	τόλμης ἑκατι	κάκδικου φρονήματος
Eum. 139	ἔπου, μάραινε	δευτέροις διώγμασιν
Eum. 1028	φοινικοβάπτοις	ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι
PV 207	ἀτιμάσαντες	καρτεροῖς φρονήμασιν
PV 482	ἔδειξα κράσεις	ἡπίων ἀκεσμάτων

B) GENITIVO + SOSTANTIVO⁸⁷

Sept. 709	ἐξέξεσεν γάρ	Οιδίπου κατεύγματα
Cho. 900	ποῦ δὴ τὸ λοιπόν	Λοξίουμαντεύματα
Sept. 794	πέπτωκεν ἀνδρῶν	ὀβρίμων κομπάσματα

⁸⁵ Altri emistichi formulari in Ag. 1663 κάκβαλεῖν ἔπη τοιαῦτα δαίμονος πειρωμένους = Cho. 513 ἔρδοις ἄν ἦδη δαίμονος πειρώμενος (cf. Sept. 231 πολεμίων πειρωμένοις), Sept. 424 s. γίγας ὃδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου / μείζων = 555 Ἄκτωρ, ἀδελφός τοῦ πάρος λελεγμένου, Ag. 1185 ῥινηλατούση τῶν πάλαι πεπραγμένων = Cho. 804 s. (lec.) τῶν πάλαι πεπραγμένων λύσσασθ' αἶμα, Eum. 696 s. τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον / ... βουλεύω σέβειν = 526 ss. (lec.) μῆτ' ἀναρκτον βίον / μῆτε δεσποτούμενον / αἰνέσης, Cho. 642 s. Δίκας ... λάξ πέδοι πατουμένας = Eum. 110 καὶ πάντα ταῦτα λάξ ὀρῶ πατούμενα.

⁸⁶ Cf. Pers. 107, 117 (= 335), 332, 808, 836, Sept. 280, 551, 710, 1022, 1039, Suppl. 183, 929, Ag. 334, 1326, 1418, 1631, Cho. 751, 876, 900 s., Eum. 107, 250, 460, 589, PV 19, 675, 762, fr. 135.2, fr. 184.2, fr. 275.3, fr. 312.3, fr. 365.

⁸⁷ Cf. Pers. 811, Sept. 186, 676, Ag. 527, Cho. 278, Eum. 55, 802, PV 468. Per la sequenza inversa, regens bi- / trisillabico + genitivo in -μα si rilevano i seguenti casi: Suppl. 642, Sept. 27, 30, 408, 666, Ag. 878, Eum. 600, PV 464, 828, fr. 139.3, cui si aggiungono le seguenti occorrenze in enjambement: Pers. 836 s. λακίδες ... / στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων, Sept. 438 s. τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων / ἡ γλῶσσ' ἀληθῆς γίγνεται κατήγορος, 710 s. ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων / ὄψεις, fr. 312.3 s. κλαίεσκον, ἐνθα νυκτέρων φαντασμάτων / ἔχουσι μορφάς ἄπτεροι Πελειάδες.

<i>Cho.</i> 686	νῦν γάρ λέβητος	χαλκίου πλευρώματα
<i>Eum.</i> 905	ἐξ οὐρανοῦ τε,	κάνεμων ἀήματα

TABELLE II 2A-B

STRUTTURE SINTATTICHE AGGIUNTIVE INCLUDENTI UNA FORMAZIONE IN -μα IN CLAUSOLA⁷I) TASSEMI DI COORDINAZIONE⁸⁸

<i>Suppl.</i> 183	λεύσσω ξὺν ἵπποις	καμπύλοις τ' ὄχημασιν
<i>Pers.</i> 332 s.	αἰαί, κακῶν ὕψιστα δὴ κλίω τάδε, / αἴσχη τε Πέρσαις	καὶ λιγέα κωκύματα
<i>Pers.</i> 808	ὑβρεως ἄποινα	κάθεων φρονημάτων
<i>Pers.</i> 811 (= <i>Ag.</i> 339)	βωμοὶ δ' αἰστοί,	δαιμόνων θ' ἰδρύματα
<i>Cho.</i> 901	τὰ πυθόχρηστα,	πιστά τ' εὐορκώματα;
<i>Cho.</i> 996	τόλμης ἑκατι	κάκδικου φρονήματος;

B) TASSEMI APPOSITIVI

<i>Pers.</i> 171	τούδε μοι γενεσθε, Πέρσαι,	γηραλέα πιστώματα (ieir.)
<i>Pers.</i> 523 s.	ἔπειτα, γῆ τε	καὶ φθιτοῖς δωρήματα / ἤξω λαβοῦσα πέλανον
<i>Sept.</i> 186	αὔειν, λακάζειν,	σωφρόνων μισήματα;
<i>Sept.</i> 540	σάκει, κυκλωτῶ	σώματος προβλήματι
<i>Sept.</i> 676	κνημίδας, αἰχμῆς	καὶ πέτρων προβλήματα
<i>Ag.</i> 1326	δούλης θανούσης,	εὐμαροῦς χειρώματος
<i>Ag.</i> 1418	ᾠδῖν', ἐπωδὸν	θρηκίων ἀημάτων
<i>Cho.</i> 15	χοᾶς φερούσας	νερτέροις μειλίγματα;
<i>Eum.</i> 107	χοᾶς τ' αἰόινους,	νηφάλια μειλίγματα
<i>Eum.</i> 486	καλεῖσθ',	ἄρωγὰ τῆς δίκης ὀρθώματα
<i>PV</i> 459	καὶ μὴν ἀριθμόν,	ἐξοχὸν σοφισμάτων (= fr. 181a ^{**} .4)

TABELLA II 3

STRUTTURE APPOSITIVE INCLUDENTI UNA FORMAZIONE IN -μα IN CORRISPONDENZA DI

EFTEMIMERE

<i>Suppl.</i> 619 s.	λέγων διπλοῦν μίασμα ἀμήχανον βόσκημα	πρὸς πόλεως φανέν / πημονῆς πέλειν
<i>Pers.</i> 805 s.	' Ασωπὸς ... / ἄρδει, φίλον πιάσμα	Βοιωτῶν χθονί
<i>Sept.</i> 268 s.	ὀλολυγμόν ... / ' Ελληνικὸν νόμισμα	θυστάδος βοῆς
<i>Sept.</i> 448 s.	Πολυφόντου βία / φερέγγυον φρούρημα,	προστατηρίας
<i>Ag.</i> 1438 s.	γυναικὸς τῆσδε ... / Χρυσήδων μειλίγμα	τῶν ὑπ' 'Ιλίῳ

⁸⁸ *Sept.* 30, *Cho.* 248, 494, *PV* 847, 993, fr. 158.4, fr. 184.2, *Sept.* 280, 1022.

Cho. 1001 ss.	φιλήτης ἀνὴρ, / ξένων ἀπαιόλημα ⁸⁹	κάργυροστερῇ / βιον νομίζων
Eum. 302	ἀναίματον, βόσκημα	δαιμόνων, σκιάν ⁹⁰
Eum. 402	γῆν (v. 398) / ἐξαίρετον δώρημα	Θησέως τόκοις ⁹¹
Eum. 704 ss.	βουλευτήριον ... / ἐγρηγορὸς φρούρημα	γῆς καθίσταμαι ⁹²
Eum. 885 s.	Πειθοῦς σέβας / γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα	καὶ θελκτήριον
fr. 123	ὁδοιπόρων δῆλημα.	χωρίτης δράκων
fr. 364	Λιβυρικής μίμημα	μανδύης χιτῶν
fr. 375	ἀμήχανον τέχνημα	καὶ δυσέκδυτον

TABELLA III 1

FORMAZIONI IN -τηριος ALL'INTERNO DI STRUTTURE AGGIUNTIVE

Suppl. 268 s.	τούτων ἄκη τομαῖα	καὶ λυτήρια / πράξας
Sept. 230 s.	ἀνδρῶν τάδ' ἐστί,	σφάγια καὶ χρηστήρια / θεοῖσιν ἔρδειν
Eum. 81 s.	κάκει δικαστάς τῶνδε	καὶ θελκτηρίους / μύθους ἔχοντες
Suppl. 523	πειθῶ δ' ἔποιτο	καὶ τύχη πρακτήριος
Eum. 886	γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα	καὶ θελκτήριον
Cho. 670 s.	καὶ θερμὰ λουτρά	καὶ πόνων θελκτηρία / στρωμνή,
Eum. 701	ἔρυμά [τε] χώρας	καὶ πόλεως σωτήριον
Sept. 183	ἦ ταῦτ' ἄρωγά	καὶ πόλει σωτήρια

⁸⁹ La coordinata che segue collegherebbe, con funzione parimenti appositiva, il *nomen rei actae* con il participio νομίζων; per evitare tale difficoltà sintattica ἀπαιόλημα è stato considerato come oggetto del participio che segue accanto a ἀργυροστερῇ βιον (Garvie, 329, ma già N. Wecklein, *Aeschylus. Orestie*, Leipzig 1888, 229, A.W. Verrall, *The Choephoroi of Aeschylus*, London 1893, 144). Non si può tuttavia escludere che il participio coordinato abbia funzione di segmento di amplificazione dell'appositiva; ad ogni modo l'immediata successione di ἀπαιόλημα a ἀνὴρ e soprattutto la sua collocazione in cesura, con la conseguente pausa ritmico-sintattica, potevano creare una certa ambiguità.

⁹⁰ In Eum. 302 la comprensione del passo non è agevole; ma che ἀναίματον sia da collegare a βόσκημα (contra Groeneboom e Page ἀναίματον, βόσκημα δαιμόνων, σκιάν, interpretazione accolta anche da A. Moreau, *Eschyle: la violence et le chaos*, Paris 1985, 161 «ombre vidée du sang»; cf. anche J.B. Solodow, *Raucae, tua cura, palumbes*, HSPH 90, 1986, 129-53) sembra essere confermato dalla coincidenza fra emistichio e segmento appositivo in tutti i casi in cui il *nomen rei actae* preceduto da un aggettivo si colloca in corrispondenza di efemimere. La cesura isola il genitivo δαιμόνων, anch'esso più direttamente collegato con βόσκημα piuttosto che con il successivo σκιάν, che, come seconda apposizione asindetica, determina una brusca, ma efficace, interruzione del ritmo.

⁹¹ Un sintagma affine, ma dislocato, è in Ag. 954 s. αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξαίρετον / ἄνθος, στρατοῦ δώρημα', ἐμοὶ ξυνέσπετο, detto di Cassandra, 'fiore scelto di molte ricchezze, dono dell'esercito'.

⁹² Per l'incipit cf. Ag. 346 s. ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων / γένοιτ' ἂν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.

TABELLA III 2A-B
EMISTICHI INCLUDENTI FORMAZIONI IN -τηριος

1) AGGETTIVI IN ENJAMBEMENT DI COLON RISPETTO AL DETERMINATO

<i>Sept.</i> 711	ὄψεις, πατρῶων	χρημάτων δατήριοι
<i>Suppl.</i> 1004 s.	πᾶς τις παρελθών	ὄμματος θελκτήριον / τόξευμ' ἐπεμψεν
<i>Cho.</i> 670 s.	καὶ θερμὰ λοντρά	καὶ πόκων θελκτῆρια / στρωμνῇ.
<i>Eum.</i> 298	ὅπως γένοιτο	τῶνδ' ἐμοὶ λυτήριος
<i>Eum.</i> 701	ἔρυμᾶ [τε] χώρας	καὶ πόλεως σωτήριον
<i>Sept.</i> 183	ἦ ταῦτ' ἄρωγά	καὶ πόλει σωτήρια

2) SINTAGMI SOSTANTIVO + AGGETTIVO IN -τηριος

[<i>Sept.</i> 1041]	θάρσει παρέσται	μηχανὴ δραστήριος
<i>Eum.</i> 646	καὶ κάρτα πολλή	μηχανὴ λυτήριος
<i>Suppl.</i> 523	πειθῶ δ' ἐποίτο	καὶ τύχη πρακτήριος
<i>Cho.</i> 236	δακρυτὸς ἐλπίς	σπέρματος σωτηρίου
<i>Suppl.</i> 407	δεῖ τοι βαθείας	φροντίδος σωτηρίου
<i>Suppl.</i> 417	μῶν οὐ δοκεῖ δεῖν	φροντίδος σωτηρίου;

3) SOSTANTIVI

<i>Eum.</i> 241	σώζων δ' ἐφετμᾶς	Λοξίου χρηστήριους
<i>Suppl.</i> 765 s.	οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ	πεισμάτων σωτήρια / ἐς γῆν ἐνεγκεῖν
<i>Eum.</i> 909	καὶ τῶν βροτείων	σπερμάτων σωτηρίαν
<i>Suppl.</i> 920	Ἑρμῇ, μεγίστῳ	προξένων<ν> μαστηρίῳ

LE PREGHIERE NELL'ELETTRA DI SOFOCLE*

1.

Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort,
hinabgescheucht in seine kalten Klüfte...
Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?
Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's!
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft.
Vater!
Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein!

Così piangeva Elettra nella tragedia di Hofmannstahl¹ e in queste parole palpita l'anima di una donna oppressa dalla sciagura, dal pianto, da un dolore che non le dà tregua. E questo tormento, questa angoscia rendono una creatura della tragedia classica eterna, perché eterno è il suo sentire e perché eterno è il dissidio di un animo che, sia pure con violenza, cerca di affermare il proprio io². Così tormentata appare Elettra nelle *Coefore* quando, nell'offerta delle libagioni sulla tomba del padre, ella coinvolge tutti i personaggi e soprattutto il Coro³, forse per sentirsi meno sola in una reggia che le è nemica: γένεσθε τῶνδε σύμβολοι πέρι (v. 86) «Questa tensione subito manifestata verso la creazione di una salda unità di sentimenti che coinvolga tutti i personaggi presenti alla preghiera è condizione irrinunciabile per la buona riuscita dell'offerta di libagioni.»⁴. Una unità di sentimenti - posta in risalto nei versi

* Questo lavoro rientra in un progetto più ampio sulla 'preghiera nella tragedia' che vede impegnati i dott. Giovanna Pace e Stefano Amendola, con i quali ho discusso a lungo alcuni temi: a loro rivolgo un doveroso grazie.

¹ «Sola! Ahimé, tutta sola. Il padre andato laggiù, cacciato nei suoi freddi abissi. Dove sei tu? non hai la forza, padre, di trascinare fino a me il tuo volto? L'ora è venuta, è l'ora nostra! L'ora in cui ti hanno scannato, la tua sposa e chi con lei dorme in un letto, il tuo letto regale, o padre (...) Padre! voglio vederti, non lasciarmi sola quest'oggi!» H. Von Hofmannstahl, *Elettra*, trad. it. di G. Bemporad, Milano 1981.

² È la collisione tra amore e legge presente nella tragedia classica nell'*Orestea*, nell'*Elettra*, nell'*Ifigenia in Aulide* e, in modo più compiuto, nell'*Antigone* che Hegel definisce «di tutti i capolavori del mondo antico e moderno (...) l'opera d'arte più eccellente e più soddisfacente» (G.W.Fr. Hegel, *Ästhetik*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, a c. di N. Merker, Torino 1976², 1361). Cf. pure P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a c. di F. Vercelloni, introd. di S. Givone, Torino 1996.

³ Cf. T.A. Tarkow, *Electra's Role in the Opening Scene of the 'Coephoroi'*, *Eranos* 77, 1979: «In a very real sense, Electra's hesitancy, her need to cooperate, is an initial demonstration of the cooperative ethic».

⁴ S. Amendola, *Tra religione e società. La preghiera delle donne nel teatro di Eschilo*, Tesi di dottorato, Salerno 2003.

precedenti (vv. 78-83) - che si concretizza nell'odio, nel compianto per il padrone morto, nella consapevolezza che la propria condizione di schiave non permette di rivelare i veri sentimenti. Una unità di sentimenti che trova la sua forza in una preghiera, in una εὐχή⁵, che, partendo dal basso, sale agli dei nel tentativo di richiamare la loro attenzione e di coinvolgerli nelle azioni degli uomini⁶. D'altronde la stessa dimensione antropomorfa degli dei determinava con essi un rapporto immediato che, spesso, poteva apparire irriverente come in Γ 399-412 (nei quali Elena risponde stizzita ad Afrodite: «Tentatrice, perché brami così d'ingannarmi? [...]») o in Ipponatte (fr. 44.4 Dg.), ove si chiama Pluto δειλαιοσ (scolio di Tzetze al *Pluto*). Nello stesso Sofocle ciò è evidente ad esempio nelle *Trachinie* (vv. 993 ss.), dove Eracle lamenta, nonostante le ricche offerte, l'abbandono e la morte vicina: «O rupe Cenea su cui sorgevano i miei altari, quale ricompensa mi hai dato, sventurato che sono, per i miei sacrifici. E quali sacrifici per Zeus». Gli uomini e le donne, cioè, si rivolgevano agli dei con un atteggiamento e un comportamento che rientravano nella vita quotidiana.

È proprio per questo innegabile aspetto che la preghiera si configura come invocazione (ἀνάκλησις), come offerta (προσφορά), come maledizione (ᾠρά), come attesa (προσδοκία). Ed essa così non è mai un intermezzo lirico, un 'cantuccio', ma viene a intrecciarsi fortemente con l'azione del dramma perché di essa diviene elemento religioso essenziale⁷. Ciò è evidente sia in Eschilo che in Sofocle, nel quale è possibile, in estrema sintesi, rintracciare la preghiera dell'eroe che dice «addio alla vita» come nell'*Aiace*, nelle *Trachinie*, nell'*Antigone*, e nell'*Edipo a Colono*; l'imprecazione come nell'*Aiace*, nell'*Edipo re*, nell'*Edipo a Colono* e nel *Filottete*. Un posto del tutto particolare occupa poi l'invocazione agli dei come nell'*Antigone*, ove si prega Dioniso (vv. 1115-54) e dove le parole chiave sono νόσος, προφάνηθι, καθάρσιος, nell'*Edipo re* ove il coro intona un peana ad Apollo e ancora ad Apollo si rivolge Clitennestra. E non mancano in Sofocle le invocazioni agli elementi naturali e soprattutto al Sole o alla Terra, al Fuoco e ancora alla roccia e alla grotta (il riferimento è qui soprattutto al *Filottete*).

Tale cosa è evidente anche in Euripide, nella cui opera alle preghiere di forma tradizionale si accompagnano non di rado indicazioni sul rituale (pubblico o privato)

⁵ Sull'importanza della preghiera nello svolgimento della tragedia esistono numerosi studi; mi limito a rinviare a E. Des Places, *La religion grecque*, Paris 1969; D. Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e siècle av. J.-C.*, Lyon 1992; S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997; F. Chapot-B. Laurot, *Corpus de prières grecques et romaines*, II, Turnhout 2001; sulle preghiere del coro in tragedia cf. anche V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997, 274 s.

⁶ L'εὐχή di Elettra, schiava e prigioniera nel palazzo che era del padre defunto, diviene espressione del suo desiderio di azione e di vendetta: la preghiera di Elettra è dunque il primo atto concreto contro Clitennestra ed Egisto; cf. V. Citti, *Aesch. 'Cho.' 129 ss.*, Vichiana 4, 2000, 127-32.

⁷ La preghiera come elemento costitutivo dell'opera poetica e pilastro della vicenda narrata è caratteristica già presente nell'epica omerica; cf. D. Lateiner, *Homeric Prayer*, *Arethusa* 30, 1997, 268 s.

nel quale esse si inseriscono: si va dalla preghiera di richiesta (*Alc.* 163-68; 221-25; *Hel.* 1093-96) alla preghiera apotropaica ad Afrodite (*Med.* 627-44; *Hipp.* 114-20; *Hel.* 1097-106; *IA.* 543-57) o a Eros (*Hipp.* 525-29); dalla preghiera di offerta (*Hipp.* 73-87) alla preghiera mattutina che assume la forma di un inno ad Artemide (*Hipp.* 61-71) o di un peana di ringraziamento ad Apollo comprensivo di ἐπίφθεγμα (*Ion* vv. 112-43)⁸; dalla preghiera pronunciata in occasione di un sacrificio (*Hec.* 534-41; *El.* 805-07; *Hel.* 1584-87; *IA* 1570-76) fino all'inno (a Cipride: *Hipp.* 1268-81; a Dioniso: *Bacch.* 65-169)⁹. Attraverso la varietà delle preghiere Euripide investiga i differenti atteggiamenti dell'uomo nei confronti della divinità: la fiducia nella possibilità di ricevere aiuto (*Alcesti*)¹⁰, il rapporto esclusivo e privilegiato che si esplica nella comunanza di vita e nella confidenza (*Ippolito*), la totale dedizione e la riconoscenza (*Ione*), la paura suscitata dal terribile potere della divinità (le preghiere apotropaiche), la celebrazione entusiastica della potenza divina (la parodo delle *Baccanti*). Non mancano poi preghiere che contengono critiche e attacchi alla divinità, quali la monodia di Creusa nello *Ione* (859-922), che è un attacco violento ad Apollo, o il quarto stasimo dell'*Andromaca* (1009-18)¹¹. La caratterizzazione del personaggio attraverso la preghiera¹² è evidente nell'*Alcesti* (164-69), nell'*Ippolito* (73-87), nello *Ione* (112-43) e nell'*Elettra* (54 ss.), dove la preghiera alla notte delinea fin dai primi versi il carattere della protagonista: ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ / ἐν ἧ τόδ' ἄγρος τῶιδ' ἐφεδρεῦον κάραι / φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι / γούους τ' ἀφίημι αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί¹³. Il recente monito di Mastronarde¹⁴ contro la pretesa di ricostruire le opinioni religiose di Euripide come individuo storico basandosi sul testo delle sue tragedie vale anche per la preghiera, che è al tempo stesso mezzo di comunicazione sia con gli dei che con gli spettatori, i quali proprio dalla preghiera potevano ricavare i sentimenti più puri rappresentati sulla scena¹⁵.

⁸ Cf. Des Places, 228.

⁹ La parodo delle *Baccanti* è considerata un vero e proprio ditirambo da R. Seaford, *Euripides Bacchae*, with an introd., transl. and comm., Warminster 1996-1997, 155-57. In generale sulle tipologie formali della preghiera euripidea cf. Des Places, 228 s.; V. Langholf, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Göttingen 1971, *passim*; Chapot - Laurot, 124-40.

¹⁰ Per la preghiera di *Alcesti* Langholf, 21 parla di «eines naiven, frommen Gebets (...) gesprochen von einer treuherzig-gläubigen Frau».

¹¹ Su questa forma atipica di preghiera cf. Di Benedetto-Medda, 275.

¹² Cf. J.D. Mikalson, *Unanswered Prayers in Greek Tragedy*, JHS 109, 1989, 81-98, in part. 95 «prayers in tragedy seem intended primarily to reveal the thoughts and personalities of the characters, not to motivate or determine subsequent action».

¹³ «Nera notte, nutrice di stelle d'oro, nelle tue tenebre scendo alle sorgenti del fiume con il peso di questa brocca sul mio capo (...) e levo al cielo i miei lamenti per il padre mio».

¹⁴ D.J. Mastronarde, *Euripidean Tragedy and Theology*, Sem. Rom. 5, 2002, 17-49, in part. 18-21.

¹⁵ Valga in proposito quanto detto da V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 134 per la preghiera tragica: «Attraverso il vincolo costituito dal linguaggio religioso Eschilo poteva meglio costruire una effettiva comunità tra gli spettatori ed i protagonisti del dramma». La preghiera è un codice attraverso cui il poeta tragico tocca la quotidiana esperienza religiosa del suo pubblico.

2. Da tali premesse risulta estremamente chiaro come le preghiere o le invocazioni di Elettra stessa rientrino nel tentativo di tracciare un 'ritratto' di lei schiava nella reggia (Sofocle) e di lei sposa-vergine del contadino, ma pur sempre unica depositaria della continuità del γένος in attesa di Oreste¹⁶. Due modi, forse, di essere, ma un solo dolore - la perdita violenta del padre -, dolore che si manifesta in un lamento ἄμετρος, come a più riprese il coro della tragedia sofoclea le rimprovera. Un lamento nutrito dal dolore, dunque, ma soprattutto rinvigorito dalla vendetta, che unisce i due fratelli anche se tra essi secondo alcuni si crea un contrasto «between the "rational" and pragmatic Orestes, representative of action and the emotional, intuitive, even (self-consciously) irrational Electra, representant of *logos* detached from the performance of a physical deed of violence»¹⁷. La città è Argo, la reggia, quella di Clitennestra e di Egisto, una volta di Agamennone, una città e una reggia che Oreste non può ricordare e che il pedagogo gli indica: ὦ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ / Ἀγαμέμνονος παῖ, νῦν ἐκεῖν' ἔξεστί σοι / παρόντι λεύσσειν, ὦν πρόθυμος ἦσθ' αἰεὶ. / τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε (...) πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε, ὅθεν σε πατρὸς ἐκ φόνων ἐγὼ ποτε (...) ἤνεγκα κἀξέσωσα (vv. 1-11)¹⁸. In questi versi Sofocle indica il luogo, la reggia, l'omicidio, il sangue, preparando così lo spettatore alla vendetta che di lì a poco avverrà e alle parole lucide di Oreste¹⁹.

Ma una voce, un grido viene dalla reggia: è la voce, il grido di Elettra Ἰὼ μοί μοι δύστηνος (v. 77), che prelude all'uscita e alla prima preghiera ovvero invocazione²⁰ «O luce pura, o etere che avvolgi la terra (...)» (vv. 86 s.). Il giorno allontana la donna da quel letto doloroso (εὖναι v. 93), che conosce le lunghe veglie notturne (τὰ δὲ παννυχίδων v. 92), ma il dolore non cesserà e non cesseranno neppure i lamenti: ella è simile a un usignolo che ha perduto i suoi figli (ἀηδὼν τεκνολέτειρα v. 107). Poi la εὐχή che si configura come una richiesta di aiuto²¹: ὦ δῶμ' Αἰδίου καὶ Περ-

¹⁶ Cf. M.A. Elisei, *Le due Elettre*, RAL 7, 1931, 93-169; sulla funzione della monodia di Elettra in Sofocle cf. anche J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles, V: The Electra*, Leiden 1974, 31, ad vv. 86-120.

¹⁷ H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2001, 159.

¹⁸ «Figlio di Agamennone, che a Troia un tempo fu signore di eserciti, puoi ora contemplare davanti a te ciò che sempre hai desiderato: ecco l'antica Argo, che tanto rimpiangevi (...) e questa è l'insanguinata reggia dei Pelopidi, dove un giorno io ti sottrassi alla strage di tuo padre». Trad. di M.P. Pattoni in Sofocle, *Aiace. Elettra*, intr. e nn. di E. Medda, trad. di M.P. P., Milano 2001³. Nella tragedia di Euripide è invece il contadino che, per così dire, dà le coordinate.

¹⁹ Cf. Kamerbeek, 21.

²⁰ Sulla connessione che questo verso stabilisce tra il prologo e la monodia di Elettra cf. Kamerbeek, 29 ad loc.

²¹ «O dimora di Ade e di Persefone, o sotterraneo Hermes, e tu, potente Maledizione, o Erinni, venerande figlie degli dèi, voi che vedete le morti senza giustizia, i talami usurpati, venite, aiutatemi, vendicate l'eccidio di nostro padre, e fate che mio fratello torni: non posso più reggere, da sola, il peso del dolore che mi piega». L'εὐχή di Elettra trova la sua motivazione esterna nell'assenza di Egisto e quella interna nella necessità di esprimere il suo dolore dopo una notte solitaria; cf. A. Vögler, *Vergleichende Studien am sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg 1967, 147 s.; a p. 151 si osserva anche lo stretto rapporto con la preghiera di Oreste

σεφόνης, / ὦ χθόνι' Ἑρμῇ καὶ πότνι' Ἀρά, / σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες, / αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀράθ', / αἱ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους, / ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρός / φόνον ἡμετέρου, / καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν. / μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος (vv. 110-20). Le note dolenti espresse in anapesti intermedi tra la forma lirica e quella recitativa rendono appieno l'atmosfera cupa di un canto che era iniziato con un saluto alla limpida luce del sole e all'etere²², che ben conoscono il suo pianto ininterrotto. Invocati sono pure Ade, Persefone, Hermes ctonio, la Maledizione (' Ἀρά) e le Erinni²³ in una *climax* ascendente segnata dai verbi ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρός φόνον ἡμετέρου (vv. 115-16)²⁴, che rendono forte e vibrante l'animo di Elettra, la quale sembra soccombere sotto il peso del tormento e dell'angoscia.

Il coro le viene in aiuto²⁵, la richiama alla μετρίότης, la incita a mettere un freno a quell'affanno inconsolabile che non pone rimedio ai mali (vv. 140-44) in nome di una saggezza del «nulla di troppo». Ma Elettra è sorda a tale invito e, anzi, con forza rinnovata, impreca contro coloro che non rispettano i propri genitori: νήπιος ὅς τῶν οἰκτρῶς / οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται (...) ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σέ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, αἰαί, δακρύεις (vv. 145-52)²⁶. La roccia, nella quale Niobe è trasformata, è l'immagine stessa del dolore che spezza il cuore della giovane, la quale, in un alternarsi di sentimenti, ora piange la sua vita, l'attesa del fratello e si aggira senza figli, né sposo, infelice, sola, bagnata di lacrime amare. No, non vi può essere tregua: i ricordi sono quanto mai vivi e soprattutto le urla di chi veniva proditoriamente colpito e nel sangue bruno di Agamennone morì quel giorno che sorse così odioso: «O giorno che venisti più odioso a me di ogni altro! O notte, o

(vv. 67 ss.). Nella preghiera Elettra trova una sorta di 'rifugio' psicologico; cf. Aubriot-Sévin, 107 e n. 289.

²² Per Jebb, *Sophocles. VI: The Electra*, Oxford 1924, 19 ad v. 86 s. l'invocazione al Sole e all'etere esprime il senso di sconforto che Elettra prova passando dalla sua casa contaminata alla pura luce. Secondo Vögler, 150 essa mostra l'isolamento di Elettra dall'ambiente umano: la natura inanimata diviene la controparte del suo dialogo. Inoltre la purezza della luce (ἀγνόν v. 86) evidenzia per contrasto l'impurità degli uomini che circondano Elettra: luce e buio nella monodia rappresentano rispettivamente il simbolo della vita e della morte e costituiscono un motivo presente in tutta la tragedia, che trova la sua espressione più significativa quando il coro saluta Oreste come φίλτατον γένος (vv. 1224, 1354).

²³ R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney 1980, 218 cita questo passo contro la communis opinio secondo cui Sofocle 'omette' le Erinni nella sua tragedia.

²⁴ Il tricolon è una struttura tipica del linguaggio religioso e spesso presente in preghiera; cf. Pulleyn, 145 s. Qui esso è ampliato con l'espressione καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν; il passo è confrontato con [Eur.] *Rh.* 226-30 μόλε τοξήρης, ἰκοῦ ἐννύχιος καὶ γενοῦ σωτήριος ἀνέρι πομπᾶς ἀγεμῶν καὶ ξύλλαβε Δαρδανίδαίς, da G. Pace, *Le preghiere del coro nel 'Reso'*, n. 38, in corso di stampa.

²⁵ Diversamente il coro eschileo (Aesch. *Cho.* 84 ss.), che indirizza Elettra a rompere gli indugi e a pronunciare una preghiera che chieda la vendetta paterna: Elettra nella tragedia è meno sola di Aiace.

²⁶ «Stolto chi dimentica i genitori miseramente periti! (...) O Niobe infelice, che nel tuo sepolcro di roccia, ahimè, piangi: una dea io ti considero».

immenso tormento del convito nefando!» (vv. 201-4) No, non vi può essere che vendetta. Ma Elettra in tale proposito deve riconoscere di essere sola²⁷: Crisotemi non la seguirà, anzi rivela alla sorella quanto è stato deciso: «Sono decisi, se non cesserai questi pianti, a inviarti in un luogo in cui non vedrai più la luce del sole: là, consumando la vita in un oscuro antro²⁸, potrai cantare, lontano da questa terra, l'inno al tuo dolore» (vv. 379-82). Elettra, dunque, come Antigone: anche per lei è pronta una 'tomba'²⁹! Ma Crisotemi ha un'altra notizia da dare: la madre la manda a fare libagioni sulla tomba di Agamennone a causa di un sogno terribile. Un sogno che nel testo di Hofmannstahl Elettra attribuisce a se stessa: «Io! Io! Io gliel'ho mandato. Dal mio petto io ho mandato su di lui questo sogno. Stesa a terra sento i passi di colui che la cerca. Lo sento attraversare le stanze, lo sento alzare la cortina del letto: urlando lei fugge, ma lui l'incalza». E mentre Crisotemi si allontana il coro invoca Dike e l'Erinni dal passo implacabile (χαλκόπους, v. 491)³⁰.

Ed ecco giungere sulla scena Clitennestra che tenta di spiegare il suo operato³¹: Agamennone doveva espiare la colpa di aver sgozzato la propria figlia per una guerra non sua: «Menelao non aveva forse due figli, che più della mia era naturale uccidere, i figli suoi e della donna per la quale si faceva la spedizione?» (vv. 539-41). Parole vane le sue, perché Elettra ricorda alla madre la vera ragione dell'uccisione di Ifigenia (vv. 566 ss.): Agamennone aveva ucciso nel bosco sacro di Artemide un cervo maculato dalle corna ramosi. Non vi è, non vi può essere dialogo tra madre e figlia³², violenza si aggiunge a violenza³³ come sottolinea il coro stesso: «la vedo <Elettra> che schiuma dalla rabbia; ma non mi pare che si preoccupi più di essere nel giusto» (vv. 610-11). Poi silenzio pieno di odio per un essere che aveva scelto il giorno dell'uccisione del marito per istituirci danze e canti (vv. 277-81). Elettra si allontana da lei e Clitennestra rivolge a Febo la sua preghiera dopo aver avuto visioni di sogni ambigui³⁴: ἄ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῇδε φάσματα / δισσωὺν ὀνείρων, ταῦτά μοι, Λύκει' ἄναξ, / εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα, / εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες (...) ταῦτ', ὦ Λύκει' Ἀπολλων, ἴλεως κλύων / δὸς πᾶσιν ἡμῖν ὥσπερ ἐξαιτούμεθα. / τὰ δ' ἄλλα πάντα καὶ σιωπῶσης ἐμοῦ / ἐπαξιῶ σε δαίμον' ὄντ' ἐξειδέναί / τοὺς ἐκ Διὸς γὰρ εἰκὸς ἐστὶ πάνθ' ὅραν (vv. 644 s.).

²⁷ Sulla solitudine di Elettra cf. R.C. Jebb, XLII; essa è considerata da Vögler, 73 come *Leitmotiv* che trova la sua prima espressione nella preghiera e si sviluppa lungo tutto il corso della tragedia.

²⁸ Anche qui Vögler, 150 coglie un riferimento all'opposizione luce/ buio = vita / morte.

²⁹ Cf. E. Medda, *Sofocle. Aiace, Elettra*, 271 n. 37.

³⁰ Il primo stasimo (vv. 474-515) è definito da Winnington-Ingram, 219 «an ode about Fury - Justice».

³¹ Sulla necessità di giustificarsi avvertita da Clitennestra cf. Jebb, XLIV.

³² Winnington-Ingram, 220 s. osserva che Clitennestra ed Elettra si appellano al medesimo principio (la legge del taglione), ma lo applicano in modi diversi.

³³ Cf. Eur. *El.* 1013 ss.; ved. M. Foucalt, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma 1996, 19-21.

³⁴ Cf. Chapot - Laurot, 121.

Nella invocazione della regina è la volontà di liberarsi dal terrore notturno ed essa è empia³⁵, blasfema, specchio di un'anima perversa. Ossessionata dai φάσματα δισσων ἀνέρων chiede che, se sono ἐχθρά (v. 647), il dio li rivolga contro i suoi nemici. Ed è «empia soprattutto con quel πᾶσιν ἡμῖν che allude a lei e ad Egisto, e ai figli nati da un infame connubio; quei figli cui allude Elettra per dimostrare falsa la rivendicazione della madre. Denso di ironia tragica quell'ἐπαξιῶ e quell'εἰκός ἐστι e quel nome del supremo Dio. Certamente Apollo e Zeus sanno, al di là di ogni ombra di dubbio, che cosa domanda Clitennestra per sé e per Egisto e per i figli di un amplesso delittuoso e, appunto perché conoscono l'animo segreto³⁶, non possono che colpire chi, alle colpe infami, ora aggiunge l'empietà di una preghiera scelleratissima»³⁷. Ma ciò che va messo in rilievo è che a Febo ella si rivolge³⁸, quel Febo che guidava la mano stessa di Oreste (cfr. vv. 36 s.)³⁹. Forse Clitennestra crederà di essere stata esaudita (vv. 793 ss.) quando il pedagogo le narrerà la morte di Oreste durante i giochi dell'Ellade⁴⁰: «Ha già ascoltato chi doveva e bene ha decretato» e anche in quest'occasione al dolore straziante della figlia che vede distrutte le sue speranze si contrappone la felicità - sia pure dissimulata - di una madre che vede svanite le sue preoccupazioni benché a costo di lutti e che, però, in un momento di

³⁵ Sull'empietà della preghiera di Clitennestra cf. Jebb, XLV. Proprio in questa empietà (cui fa riferimento anche Elettra ai vv. 1382 s.) Mikalson, 90 individua il motivo per cui la preghiera di Clitennestra è «the 'most unanswered' of Greek tragedies».

³⁶ Secondo Pulleyn, 187 Clitennestra non esprime apertamente il suo malvagio desiderio perché Elettra potrebbe sentirla e pronunciare una preghiera opposta; cf. anche Aubriot-Sévin, 147, 211, 362, in polemica con H. Schmidt, *Veteres philosophi quomodo iudicaverint de precibus*, Giessen 1908, 56 n. 4, il quale attribuisce invece a Clitennestra uno scrupolo nel parlare apertamente con Apollo.

³⁷ A. Maddalena, *Sofocle*, Torino 1962². La preghiera di Clitennestra è spesso paragonata a quella di Giocasta (OT. 919-923), ma Kamerbeek, 92 ad 635 s. osserva che si tratta di una somiglianza esterna più che interna. Questa preghiera è invece molto simile a quella di Egisto in Eur. *El.* 805-7; cf. Mikalson, 89 n. 53; a p. 90 lo studioso osserva che la preghiera di Clitennestra «like many prayers in tragedy, serves more to reveal her strongest desires and traits of character than to involve a deity in the action». Tale preghiera non rispecchia la tripartizione in invocazione - motivazione - richiesta, che alcuni studiosi hanno riconosciuto come tipica della preghiera greca; cf. Aubriot-Sévin, 227.

³⁸ Cf. D. Aubriot, *Sur la valeur religieuse de quelques prières dans la tragédie grecque*, JS 1994, 3-18.

³⁹ Cf. Jebb, XLV. Clitennestra, invocando Apollo Licio può sperare che la sua preghiera sarà esaudita perché il dio ha finora permesso a lei e a Egisto di vivere felici per molti anni; ora però Apollo ha abbandonato Egisto per proteggere Oreste; cf. C.-Fr. de Roquin, *Apollon Lykeios dans la tragédie*, Kernos 12, 1999, 99-123, in part. 109-11.

⁴⁰ Cf. de Roquin, 111: «Apollon Lykeios est généralement considéré comme un dieu protecteur contre les ennemis (...) il révèle un caractère ambigu. Il est effectivement invoqué comme un dieu protecteur, mais, à la suite d'une prière qui lui est adressée, il provoque la mort brutale ou un profond malheur pour celui qui l'implore. Dans un premier temps, un événement fait croire au suppliant qu'il a été entendu favorablement par le dieu, mais, peu après, la mort ou la malheur le frappe brutalement».

profondo turbamento non può non esclamare: «Tremenda cosa l'esser madre! Nemmeno se duramente oltraggiata essa può avere in odio i propri figli» (vv. 770 s.)⁴¹.

Ma il sollievo della madre e lo strazio di Elettra sono destinati a mutarsi per la prima in terrore e per la seconda in gioia: Crisotemi giunge dalla tomba di Agamennone. È lì che ha visto una ciocca di capelli: è la ciocca dei capelli di Oreste. Il dialogo tra le sorelle, così duro nella prima parte della tragedia, diviene qui convulso: Elettra teme per la sorella: «Non sai dove sei né in quale pensiero sei trascinata» (v. 922)⁴², ma forse è consapevole che, proprio per tale debolezza, potrà spingerla ad allearsi a lei: «Cara, dammi retta: aiuta il padre, soccorri tuo fratello, libera me e libera te stessa dalle sventure, nella consapevolezza che per le persone di nobile nascita è viltà vivere vergognosamente» (vv. 986-89)⁴³. E al diniego di Crisotemi ella non può che lasciarla andare: «Entra pure: non ti seguirò mai, neppure se tu ne avessi il più vivo desiderio. Andare a caccia di vane illusioni è un altro segno di grande stoltezza» (vv. 1052-54).

Da questo punto in poi la tragedia volge alla fine con trovate sceniche di grande impatto. Il coro, come precedentemente accaduto, innalza la sua preghiera a Zeus e a Temi: «No, per la folgore di Zeus, per la celeste Temi⁴⁴, non resteranno a lungo impuniti! (...) Tradita, sola, Elettra è in mezzo alla tempesta⁴⁵, e geme senza posa, l'infelice, sul padre, come il flebile usignolo⁴⁶, senza timore alcuno della morte, decisa, anzi, a non vedere più la luce, quando alla duplice Erinni⁴⁷ abbia inflitto la morte» (vv. 1063-81)⁴⁸. L'augurio espresso dal coro sembra avverarsi: dinanzi alla reggia compaiono Oreste e Pilade con i servi. Uno di questi porta l'urna con le ceneri di Oreste creduto morto. È una scena di grande commozione: Elettra la stringe a sé pronunciando parole così tenere, così strazianti che sembrano appartenere a una madre più che a una sorella: «Ora tu sei tra le mie mani un nulla, mentre fiorente di vita, figlio mio, io t'allontanai dalla casa» (vv. 1129-30). Per lei altro non resta che di-

⁴¹ Cf. Medda, *Sofocle. Aiace. Elettra*, 54-56. Winnington-Ingram, 232 osserva che Clitennestra è qui sincera e che «it is a master-stroke of Sophocles, not merely as 'a touch of psychology', but because the brevity of their return brings out the tragic character of the situation, when they are stifled by an over-mastering relief from fear».

⁴² Cf. Medda, *Sofocle. Aiace. Elettra*, 317 n. 83.

⁴³ Questi sentimenti di Elettra sono paragonati a quelli di Aiace: ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρὴ (Aj. 479-80). Cf. Winnington-Ingram, 240.

⁴⁴ Queste invocazioni rimandano ai vv. 823 ss.: l'ingiustizia deve essere punita e in questo il fulmine di Zeus ha la funzione di rafforzare l'azione di Temi; cf. Winnington-Ingram, 243.

⁴⁵ Cf. Kamerbeek, 145 ad 1074 «The nautical metaphor is somewhat surprising in this play, which is lacking in nautical imagery».

⁴⁶ Il coro qui ripete l'immagine dell'usignolo che Elettra aveva attribuito a se stessa al v. 147.

⁴⁷ Per l'espressione διδύμαν ἐρινύων cf. Aesch. *Ag.* 749; Soph. *Tr.* 895; Eur. *Med.* 1260. Kamerbeek, 146 ad 1078-80 osserva «It is of course possible that mortals as baneful as Furies are simply so called». Winnington-Ingram, 244 pensa invece che Clitennestra ed Egisto siano considerati strumenti della punizione divina.

⁴⁸ Cf. Winnington-Ingram, 241: «Electra had converted the Chorus (...) the ode expresses not only sympathy but admiration and support for the heroine».

ventare 'un nulla': «Accogliami in questa tua urna, nulla nel nulla, perché laggiù con te io per sempre dimori» (vv. 1165-67)⁴⁹. «Tutto ciò che ero un tempo l'ho dovuto abbandonare. Anche il pudore (...) senza imenei io non sono come le vergini, i dolori di una partoriente io ho sofferto e nulla ho messo al mondo; profetessa sono sempre stata e da me e dal mio corpo non ho tratto altro che maledizioni e sconforto (...) Non ho gioito del sole e neppure delle stelle, perché tutto era nulla per me, per amor suo (...)» (Hofmannstahl). Oreste è profondamente scosso e, non potendo più permettere che il suo inganno prolunghi lo strazio della sorella, rivela la sua identità. Il pianto si muta in gioia ed Elettra finalmente stringe tra le sue braccia non un'urna, ma quel fratello tanto atteso: «Oh! Prole, prole di una persona a me carissima, uomo che più di ogni altro amavo sei giunto proprio ora, sei venuto, hai trovato, veduto chi volevi» (Soph. *El.* 1232 ss.). In Euripide è il Coro a cantare la sua gioia: «Sei giunto, giorno tanto atteso, sei giunto in tutto il tuo splendore, hai mostrato nitida alla città la fiamma: l'uomo da tempo esule dalle case paterne andava errando miseramente». (Eur. *El.* 585-89)

Ma ora è tempo di vendicarsi⁵⁰ - e la vendetta sembra identificarsi col bene stesso della città - e, mentre Oreste e Pilade entrano nella reggia, Elettra rivolge la sua preghiera ad Apollo, a quello stesso nume che aveva poco prima udito la sacrilega preghiera di Clitennestra: «Apollo Signore, ascoltali benigno, e con loro ascolta anche me, che tante volte con mano supplichevole ti offersi quel poco che avevo. E ora, o Apollo Liceo, con quello che possiedo ti prego⁵¹, ti scongiuro, t'imploro (αἰτῶ, προσιτνῶ, λίσσομαι), soccorrici propizio in questi nostri intenti, e mostra agli uomini quali ricompense gli dèi riservino all'empietà » (vv. 1376-83)⁵². Alla preghiera di Elettra segue l'ultimo canto del coro che annuncia la strage imminente: «Vedete dove Ares si spinge spirando inesorabile strage: sono già penetrate sotto il tetto della casa, persecutrici di orrendi misfatti, le cagne implacabili⁵³. Non a lungo ancora ri-

⁴⁹ Passi paralleli in cui è espressa l'idea dell'unità nella morte sono citati da Kamerbeek, 156 *ad* 1165-67.

⁵⁰ Cf. Winnington-Ingram, 237: «The joy of recognition (...) is cut short by the necessity of ruthless action. Rejoicing is postponed till success has been won (1299 f.)».

⁵¹ Le parole di Elettra riecheggiano quelle di Clitennestra ai vv. 655 s.; cf. Mikalson 89 e n. 54; de Roquin, 111. Mentre la preghiera di Clitennestra era però egoista e materialista, Elettra non parla né di se stessa né del suo benessere.

⁵² La preghiera di Elettra presenta la sequenza tradizionale invocazione - argomento - richiesta; all'interno della richiesta si inserisce però un argomento supplementare; cf. Aubriot-Sévin, 226 s.; a n. 102 si osserva che rilevante è l'uso del verbo (v. 1380), che caratterizza la preghiera come una supplica; inoltre essa si presenta come legittima, per il riferimento alla giustizia, e propiziatoria in relazione al saluto muto di Oreste davanti alle immagini divine (vv. 1374 s.), su cui cf. Pulleyn, 162, secondo cui per Oreste non si può parlare di preghiera. In questa preghiera Elettra, una donna, prende l'iniziativa di pregare per un uomo, Oreste, come avviene anche in *δ* 765; Soph. *El.* 1376-83; cf. Aubriot-Sévin, 51 s. Nelle ultime parole di Elettra Pulleyn, 201 vede «a subtle way of shaming the god into action. If he doesn't help, he will not emerge well from the affair».

⁵³ È qui da vedere un riferimento alle Erinni; cf. C.P. Segal, *The 'Electra' of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545, in part. 486 s.

marrà sospeso il sogno della mia mente. Con passo furtivo si insinua dentro la reggia, nelle sedi paterne d'antica ricchezza, il vendicatore dei morti, stringendo in mano l'arma di sangue, da poco affilata: il figlio di Maia, Hermes⁵⁴, che nell'ombra nasconde l'insidia, lo conduce dritto alla mèta, e più non indugia» (vv. 1384-97).

L'urlo orribile di Clitennestra, la scoperta del suo cadavere da parte di Egisto, la morte di colui che Elettra aveva bollato come i tre momenti che si compiono e che fanno esclamare alla corifea: «O stirpe d'Atreo, dopo quanto soffrire ti sei aperta, con quest'ultimo assalto, un faticoso varco alla tua libertà!» (vv. 1508-10). E liberi sono Elettra e Oreste; soprattutto Elettra che, a ben guardare, forse è una 'vittima di guerra', di una guerra che le ha strappato il padre e, in qualche modo, anche l'affetto della madre.

Non credo che si possa considerare - come fa la Loraux - la tragedia sofoclea un «treno, una lamentazione permanente»⁵⁵, semmai proprio questa lamentazione, con la quale Elettra tiene vivo il ricordo del morto, diviene l'estremo strumento di vendetta⁵⁶. In Elettra, una donna coraggiosa, fiera, convivono due sentimenti fortissimi: da una parte l'amore e il ricordo commovente per il padre tradito e miseramente ucciso e per Oreste e dall'altra l'odio implacabile verso gli assassini⁵⁷. Due sentimenti così diversi e antitetici che di certo non possono fare di Elettra una donna saggia ed equilibrata. Di qui la grande complessità del suo carattere che si manifesta nel pianto inconsolabile, nel linguaggio violento, nella *parrhesia*, nella disperazione, nella gioia senza freni. Sofocle «con mano sicura conduce il gioco molteplice dei cuori nell'amore e nell'odio, nell'impotenza e nell'arroganza, nella speranza e nel tormento»⁵⁸. Non vi è μετρίότης anche in quell'invito che, presa dal delirio, rivolge a Crisotemi e agli altri a festeggiare e a darsi alle danze nella tragedia di Hofmannstahl: «Qui accorrete tutti! unitevi tutti! Io porto il peso della gioia, e davanti a voi qui danzo. Chi è come noi felice, altro non deve che tacere e danzare!» non fa che confermare la sua indole.

Salerno

Paola Volpe Cacciatore

⁵⁴ Hermes agisce qui sia in qualità di πομπᾶιος che di δόλιος; cf. Jebb, 186 *ad* vv. 1395 s. Su Hermes è ancora importante N.O. Brown, *Hermes the Thief*, New York 1969². Tradizionale è la connessione di Hermes con Oreste; cf. Kamerbeek, 179.

⁵⁵ N. Loraux, *La voix endeuillée*, Paris 1999 (trad. ital. di M. Guerra: *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001, 37).

⁵⁶ Cf. Foley, 170 s.: l'Elettra celebra una vendetta impersonale davanti ad un pubblico per il quale la giustizia era amministrata dai tribunali, ma che nutriva ancora sentimenti legati all'etica della vendetta.

⁵⁷ Cf. Kamerbeek, 19 «Sophocles confronts the spectator with a protagonist of great stature, of unshakable faithfulness to the memory of her father and to the idea of revenge (...) her obedience to the norm imposed on her by her own inner self, her stubborn faithfulness, is not only the expression of her greatness but also the cause of her tragic condition (...) it involves the unnatural relation with her mother and, in the end, the matricide». Winnington-Ingram, 246 definisce Elettra «a woman (like her mother) of violence in word and deed».

⁵⁸ K. Reinhardt, *Sophocles*, Frankfurt 1947³ (trad. ital. di L. Novaro: *Sofocle*, Genova 1976, 253).

THE NEW MUSIC OF THE TROJAN WOMEN

Where does music come from? Is it something we had from the beginning? Did the gods give it to us? Did we take it from other peoples and countries?

Different cultures gave different answers to this question.

According to one account, at the beginning there was no music on earth. The winged serpent «Quetzalcoatl flew towards the house of the Sun, which was the home of music» and unleashed the terrifying thunderstorms that were his speciality. «The storms were so fearsome that even the house of the Sun began to shake and the musicians were scared and fled in all directions. And some of them fell to earth, and so, thanks to the winged serpent, we have music».

This Aztec myth, recently retold in a novel by Salman Rushdie¹, presents a general theory on the origin of music. All music comes from the gods. According to the Greeks, the gods invented some traditional tunes and instruments, such as the lyre², while men discovered others. Some ethnic groups were credited with the invention of specific instruments³ and genres⁴.

Pindar tells us that Athena invented the *nomos polykephalos* in the distant West, when Perseus killed Medusa.⁵ Athena imitated the Gorgons that mourned the death of Medusa. In this way the goddess 'tamed' their fearful groaning, and her music can now be played at Greek festivals. The *nomos polykephalos* was born at the edge of the world, and is appropriated by the Greeks⁶.

¹ S. Rushdie, *The Ground beneath her Feet*, Toronto-New York 1999, 94.

² Ps.-Plu. *de musica* 1135 F-1136 A (chapter 14) lists *kithara* and *aulos* as musical instruments invented by Apollo: see Eur. *Bacch.* 58 and 120-34 on the invention of *ty(m)panon* (a small hand drum). On the sources of the *De Musica* see the useful survey in Meriani 2003, 49. On the drum of Dionysus, esp. in the *Bacchae*, see Di Benedetto 2004, 30-31, 85-87, 297-301, 305-6. Barker 1984, 73-78 collects, translates and comments on tragic passages which mention the music of Dionysus.

³ Musical instruments often derive their names from the area of their supposed origin: for instance 'Libyan' flute and 'Phrygian' pipes (Eur. *IA* 576-78).

⁴ Other styles of musical performance are discovered by humans, and get their name from their place of origin: for instance the *threnos* is of Asiatic origin. Different authors name different places of origin: Kissia [Aesch. *Cho.* 423 f.], 'Asia' [Eur. *IT* 179-85]. The *harmateion melos* was invented by Olympus (Plu. *Mor.* 335 A; Ps.-Plu. *de musica* 1133 E). It is used by Stesichorus. Euripides (*Or.* 1384), if the text is sound, presented it as a «barbarian cry». On Asian music in tragedy see E. Hall 1989, 129-32.

⁵ Medusa lives «at the extremity of the world, in the West, next to the Hesperides and their sweet song» (Hes. *Theog.* 275). A.R. 4.1399 locates them in Libya; see West 1966 *ad* Hes. *Theog.* 275 and Vian 1981, 195-96 *ad* A.R. 4.1399 for references. Serghidou 2001 discusses Athena and music, but Furley, *BMCR* 2002. 03. 11 has pointed out the inadequacies of her treatment.

⁶ The tune is used to «woo the people to attend the contest» (Pind. *Pyth.* 12.1). This *nomos* was re-invented by a number of Greek musicians (Crates the elder, a disciple of the Phrygian *auletes* Olympos, and Olympos himself). A cultural hero (Perseus, Olympos) had introduced it into Greece. On Pindar's *Pythian* 12 see Segal 1997, 85-104 (esp. 90 and 97, on the 'domestication' of the song of Medusa); Gentili 2000 *ad loc.* with extensive bibliography.

Several other Greek texts narrate the violent birth of a musical and poetical tradition. The first stasimon of the *Trojan Women* is a dramatisation of the birth of epic and kitharodic poetry, and a staging of the appropriation of Phrygian music by the Greek tradition. Other classical Greek texts that discuss non-Greek music present similar patterns of cultural appropriation: this will be observed in some fragmentary plays of Sophocles and in dithyrambic poetry.

Rather than insisting on a binary opposition between Greeks and 'the Other,' I intend to analyse the specificity and the richness of Athenian prejudices about ethnic groups, both Greek and barbarian⁷. It is true that different or even disparate ethnic groups are associated: we will find that the peoples of Phrygia, Lydia and Thrace are often linked together for their musical inventions. But not every Eastern barbarian would do as 'Other' in discussions about musical traditions. In the case of music, Greek texts show an ambivalent mixture of disparaging and admiring attitudes towards Phrygia, Lydia and Thrace. This has important consequences for interpreting texts or myths that are set in those regions.

The issue of Phrygian song is crucial in the *Trojan Women*. The first section of this paper discusses some of the references to Phrygian song and dance in Greek culture in general and in the play in particular. In the *Trojan Women*, Trojan characters link the disruption of Phrygian traditions of song and dance performance to the arrival of the Greeks and their music, which causes the violent end of their civilisation. The second section analyses the fall of Troy, as narrated in the first stasimon. The chorus of Trojan women frames the narration as a piece of 'Greek' epic/kitharodic poetry that substitutes the Phrygian tradition. Trojan characters in the drama express the awareness of the end of Phrygian music and of the emergence of Greek poetry. This self-effacing move of the chorus in fact legitimises the Greek appropriation of Trojan subject matter.

The third section discusses a fragmentary play by Sophocles: his *Thamyras* dramatises the defeat of non-Greek music and stages, quite literally, the destruction of Thracian musical instruments, vanquished by the Hellenic Muses. We will be able to see a similar pattern of appropriation and erasure in other texts, particularly in dithyrambic poetry. The paper ends with some general considerations on the dynamics of cultural appropriation and their interpretation by Plato and Aristotle, who historicise and rationalise these mythical traditions.

1. PHRYGIA AND PHRYGIAN MUSIC

The people of Troy came to be called 'Phrygians' only in retrospect. Homer distinguishes between Trojans and Phrygians: the Phrygians are a separate ethnic

⁷ Important discussions of the opposition between Greeks and barbarians include E. Hall 1989; J. M. Hall 1997 and 2002 discusses ethnic divisions within Greece.

group, living near Troy, and fighting on the Trojan side (B 862-63). Starting from the Fifth century, the Trojans were assimilated to the Phrygians, and the two terms were used as synonyms⁸. As Edith Hall notes, «once Priam, or Hector or Paris was identified as a Phrygian, all the contemporary resonances of that term [...], such as high luxury, began to affect the way in which he was portrayed»⁹. The resonances included also effeminate or emotional behaviour. Phrygian is also often used as a term of abuse: many Phrygians lived in Athens as slaves¹⁰.

1.1 Phrygian song and music

Phrygia became important in other respects too: a number of musical instruments, technical innovations, genres of song, and (mythical) musical performers were connected to Phrygia. Their tradition was invented, and presented as dashing, daring, original and particularly apt for representing uncontrolled states of mind: religious frenzy, manic attacks, uncontrolled fear. The monody of the Phrygian slave in the *Orestes* is a particularly good example of this 'Phrygian' style. Phrygian elements in Greek music include the Phrygian *harmonia*, that is a particular musical scale, a scale that was characterised by a succession of the intervals in the octave with wide gaps (two tones) and very small intervals (quartertones)¹¹. As Aristotle says (*Politics*, 1342 b 2), «among the *harmoniai* the Phrygian has the same power as does the *aulos* among instruments: both induce ecstasy and emotion». The Phrygian *harmonia* was apparently used in tragedy¹², and we do find that *auloi* are mentioned in context where Phrygian style music is mentioned; see for instance Eur. *Bacch.* 127-28: ἡδυβόαι Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι «with the high-stretched, sweet-crying breath of Phrygian *auloi*»¹³. Note the presence of the root of βοάω 'to shout.'¹⁴ This

⁸ See E. Hall 1988 and 1989, 37-39. On Trojans in the *Iliad* see Mackie 1996.

⁹ See E. Hall 1989, 38.

¹⁰ See Bähler 1998. This is symptomatic of a colonizing mentality: Athens had colonies in the Troad, and it was easier to assimilate the ancient Trojans to the present-day barbarians who lived in the area. On political interpretations of the *Trojan Women* see Croally 1994, van Erp Taalman Kip 1987.

¹¹ See the reconstructions given by Aristides Quintilianus (18. 5) in Barker 1984, 165; West 1992, 174. On Phrygian music see Thiemer 1979.

¹² See *Vita Sophoclis* 23 = Aristoxenus fr. 79 Wehrli (Sophocles used the Phrygian *harmonia*); Psellus, *On Tragedy* 5: «Sophocles was the first to take up the Phrygian and the Lydian [*harmonia*]. Old tragedy also used the Phrygian in more of a dithyrambic style. [...] generally speaking, Euripides uses many more genera and has much more variety than his predecessors» (translation Csapo-Slater 1995, 342-43); see also Pickard-Cambridge 1968, 258-60 and the discussion in West 1992, 181; also below, note 64.

¹³ Translation Barker 1984, 74. The *auloi* were a wind instrument, made of two pipes played at the same time by the same musician. Many translators, including Kovacs, use the word 'flute' for translating *aulos/auloi*, but it has long been pointed out that this is incorrect. The *aulos* had a vibrating reed, unlike the flute, and had a deeper (lower) sound; see West 1992, 81-109. On *aulos* and tragedy see Pickard-Cambridge 1968, 88, 156-64; Wilson 1999, 76.

¹⁴ See also *Hel.* 1352, Barker 1984, 74 n. 79, p. 76 n. 95, p. 267 n. 31. In reference to Greek *aulos* music see *IA* 438 λωτὸς βοάσθω. The line may be non-Euripidean, but it is very likely to have

root is often used to describe Phrygian music, suggesting loudness: wild emotions demand loud sounds. There was a special kind of *aulos* which is termed Phrygian in the sources, and had an even deeper pitch¹⁵.

Another instrument that is connected with the Phrygians is, unsurprisingly, the drum (*typanon* or *tympanon*) (*Bacch.* 58-59):

αἶρεσθε τὰπυχῶρι' ἐν Φρυγῶν πόλει
τύπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμὰ θ' εὐρήματα

«Lift up the tympana native to your Phrygian city, inventions of Rhea the Mother Goddess and me»¹⁶.

Phrygian song in itself is represented as a kind of βοή (*Bacch.* 155-59):

μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὖτα τὸν εὖλον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε

«Sing Dionysus, to the sound of deep-thundering *tympana*! Shout to celebrate the joy-shouting god in ringing Phrygian cries»¹⁷.

Mention of the *aulos* follows this passage. Phrygian music is particularly common in connection with the cults of Dionysus and Rhea the Goddess Mother.

1.2 Interruption of the Phrygian tradition of songs and music

This tradition of Phrygian song and music is already present in the *Trojan Women*¹⁸. Phrygian songs (Φρύγια μέλεα) are mentioned in the *Trojan Women* (545) as a thing of the past. In the past there were occasions for public performance: this tradition is now interrupted. This is a major theme in the play; characters and the chorus make often references to it. The text mentions songs for the gods and *pannychides*, nightlong festivals with song and dance (*Tro.* 1071-73):

been written in classical times.

¹⁵ Poor Paris is represented as making the best he can of his pastoral pipe in his attempt to imitate the *aulos* of Olympus (*IA* 574-79): βουκόλος ἀργειναῖς ἐτράφης Ἰδαίαις παρὰ μόσχους, βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις μιμήματα πνείων «piping foreign tunes on the *syrinx*, breathing imitations of Olympus on the reeds of Phrygian *auloi*» (translation Barker 1984, 92). Olympus is the mythical Phrygian singer credited with the introduction of instrumental music to Greece, and many other musical innovations, including the Phrygian mode (Campbell, *testimonia* 5 and 9): to sum up, «the founder of Greek, i.e. of beautiful, music» (Ps.-Plu. *de musica* 1135c).

¹⁶ Translation Barker 1984, 74. I quote from Diggle's text of Euripides, unless otherwise marked.

¹⁷ Translation Barker 1984, 74-75.

¹⁸ On Euripides and *mousike* in general see Wilson 2000, 427-33. Wilson's paper includes a fine discussion of Euripides' *Heracles* and *Antiope*, among other plays.

φροῦδαί σοι θυσῖαι χορῶν τ'
εὐφημοὶ κέλαδοι κατ' ὄρφ-
ναν τε παννυχίδες θεῶν.

«Vanished are your sacrifices,
the lovely songs of choruses, and in the darkness
the all-night festivals of the gods»¹⁹.

Not all the old Trojan songs were cheerful. Euripides mentions ritualised *komoi* of young men performing some sort of ritual lament. Astyanax used to tell Hecuba that he would lead such a lament in her honour to her tomb²⁰. The passage is important as it stresses that the tradition of Trojan/Phrygian song included mournful songs; the change caused by the fall of Troy is not simply one of tone, from cheerful to sad.

The songs of Troy were part of a regular, well-organised civic life, and were well structured; in the play, we find a series of distorted fragments of this tradition.²¹ According to Damon, the most influential fifth century musical theorist, «styles of music are nowhere altered without change in the greatest laws of the city» (Plato, *Rsp.* 424 c)²². The *Trojan Women* represents the converse of this statement: that a breakdown of society cannot but entail a breakdown in musical tradition. In the play, ritual patterns of song performance are constantly re-staged and disrupted. Wedding songs and ritual lament (*threnoi*) are conspicuously distorted.

The most notable instance is Cassandra's wedding song. When she enters on stage, she claims that her union with Agamemnon is a 'marriage' and must be celebrated with a wedding song, a *hymenaios*. The union of Agamemnon and Cassandra is of course a complete travesty of a wedding and the wedding song is equally distorted. The wedding song is sung by the 'bride', Cassandra herself, not by the mother and the chorus of young girls, as convention dictated (308-40)²³. Cassandra

¹⁹ Translation Kovacs 1999.

²⁰ *Tro.* 1183-84 πρὸς τάφον θ' ὁμηλίκων / κώμους ἐπάξω, φίλα διδοὺς προσφθέγματα («I shall [...] bring gatherings of my agemates to your tomb and speak loving words of farewell»; translation Kovacs 1999). The term προσφθέγματα, 'shouts, invocations', suggests that these songs were short, but they were definitely customary and organized. It is important to note that it is the men who utter the lament, which is unusual in Greece (and at Troy, as represented in the *Iliad*), where the lament is the province of women: see Foley 2001, 26-29.

²¹ Of course the Phrygian tradition is not totally foreign: Euripides imagines the songs of the Phrygians to have taken place on the same occasions as fifth century Greek songs, and some of these Trojan songs are imagined as falling into genres corresponding to those found in Greece. But of course what matters is what is different, and the difference is stressed.

²² Other references in Barker 1984, 169. This view is clearly linked to the ethical implications that Damon saw in musical modes; see Anderson 1955; Anderson 1966, 38-42; Lord 1978; Barker 1984, 168-69; West 1992, 246-48; Ritoók 2001; Wallace 2004, esp. 249-50, 258-59, 263-64.

²³ Cassandra also stresses the lack of participation of the mother in the celebration. Euripides at *IT* 363-65 makes Iphigenia say that «my mother and the women of Argos are all singing the wedding-song for me, and flutes fill the whole house with music».

insists on the continuity between her present dance and the dances of the past: she urges herself to «strike up the dance as in *her* father's happiest days» (*Tro.* 325-28):

ἀναγε χορόν-
εὐὰν εὐοῖ-
ὥς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις
τύχαις.

«strike up the dance
(Euhan! Euhoi!)
just as in my father's happiest day»²⁴.

Cassandra is however conscious of a disruption in the ritual patterns. During her monody, she complains that her mother is always crying for Priam and the fall of the city, and does not lift up the torch for the wedding: she has to do that in order to fulfil the ritual (324: αἶ νόμος ἔχει)²⁵. Cassandra takes up her mother's role in the singing of the *hymenaios*: it is Cassandra who begins the song, and it is she who asks the mother and the chorus to respond to her song and to join in the dancing (*Tro.* 332-41):

χόρευε, μήτερ, χόρευμ' ἀναγε, πόδα σὸν
ἔλισσε ταῖδ' ἐκέῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν.
βόασον ὑμέναιον ὦ
μακαρίαις ἀοιδαῖς
ἰαχαῖς τε νύμφαν.
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων
τὸν πεπρωμένον εὐνῇ
πόσιν ἐμέθεν.

«Dance, mother, lead the dance,
whirl²⁶ your foot this way
and that, joining with me in the joyful step.
Shout the cry of Hymen
with songs and shout of blessedness
to the bride!
Come, you daughters of Phrygia, with your lovely gowns²⁷,
sing for me of the one destined
for my marriage bed,
my husband!»²⁸.

²⁴ Translation Kovacs 1999. On this scene see Seaford 1987, 128; Rehm 1994, 128-30; Suter 2003, 8-10.

²⁵ This refers to the lifting up of the torch. Lee 1976 *ad loc.* aptly compares *Med.* 1024 ff.

²⁶ On ἐλίσσω and round dance in late Euripides see Csapo 2000, 419-24. He connects the round dance with Dionysian choruses and 'New Music'.

²⁷ Note the combination of the Homeric epithet καλλίπεπλοι (Z 442 αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωιάδας ἔλκεσιπέπλους) with the post-Homeric designation of Trojans as Phrygians.

²⁸ Translation Kovacs 1999, adapted.

Hecuba does not join in, nor does she take up her role as a chorus leader. She does not sing the *hymenaios*, as she is asked to do at 335²⁹. Cassandra acts as a substitute song-leader, but fails: she cannot convince the chorus to carry out her orders and her ritual requests (338-41). At the end of the passage, Cassandra gives the chorus a chance to answer, but the chorus does not pick up the singing, and does not address her; they address Hecuba in recited iambic trimetres, commenting on the necessity to stop Cassandra. At that point Hecuba gives ritual orders to the chorus, but she urges them to take away the torches and to shed tears in response to the wedding song (351-52)³⁰:

ἐσφέρετε πεύκας δάκρυά τ' ἀνταλλάσσετε
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωιάδες, γαμηλίοις.

«Trojan Women, take the torches indoor and in response to her wedding songs give her your tears!»³¹

The traditional ways of ritual mourning are equally distorted. Hecuba is so overcome by grief that she is not able to fulfil her duty as a leader in the lament (*threnos*) for her grandson Astyanax. The leading role in the lamentation has to be taken up by the chorus, and Hecuba barely manages to answer the ritual calls of the chorus (1229-37):

(Χο.) στέναζε, μάτερ Εκ. αἰαῖ.
Χο. νεκρῶν ἱακχοῖ. Εκ. οἶμοι.
Χο. οἶμοι δῆτα σῶν ἀλάστων κακῶν.
Εκ. τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ σ' ἰάσομαι,
τλήμων ἱατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τάργα δ' οὐ·
τὰ δ' ἐν νεκροῖσι φροντιεῖ πατὴρ σέθεν.
Χο. ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα
πιτύλους διδοῦσα χειρός.
ὦ μοί μοι.

«(Cho.) Utter aloud, mother, the groan...

Hec. Ah me!

Cho. of lament for the dead!

Hec. Alas!

Cho. Yes, alas for your miseries none may forget!

Hec. With constricting bands I shall treat some of your wounds, a poor physician, having the name of doctor but not the work. The others your father will care for in the Underworld.

Cho. Strike, strike your heads,

²⁹ Adopting Diggle's βόασον for βοάσατε τὸν of the manuscripts.

³⁰ One can compare a similar scene in Euripides *IA* 1467-69, where Iphigenia asks the chorus to sing a paean to Artemis on the occasion of her sacrifice and the chorus performs the song as requested, after Iphigenia's monody. Order: *IA* 1467-69 ὑμεῖς δ' ἐπευφημήσατ', ὦ νεάνιδες, / παιᾶνα τῇμῃ συμφορᾷ Διὸς κόρην / Ἄρτεμιν' ἵτω δὲ Δαναΐδαις εὐφημία. For the performance of the song see 1521 ff.

³¹ Translation Kovacs 1999, adapted.

moving your hands in rhythm!
Ah me!»³²

This reverses the traditional modality of lamentation: the traditional form has the soloist give orders to the chorus, who pick up her lament and repeat some of the phrases she used. This form is Eastern in its origin; for instance, it is found in the cult of Adonis and in the *Linos* songs³³. We see instances of this form in *Iliad* 24, where the text mentions *exarchoi*, 'leaders of the chorus'³⁴. We find a similar structure of antiphonal lament in a number of Athenian plays³⁵. The Italian anthropologist De Martino showed that forms of antiphonal lament survived until the 1950s in Southern Italy; Alexiou and Holst-Warhaft collected evidence about the modern Greek tradition. Euripides reverses the relationship of chorus and soloists³⁶ in order to emphasise the breakdown of family and society, a breakdown that affects even the rituals used by society to deal with mourning. Note that in this passage from the *Trojan Women* the chorus tries to set itself as the respondent in an antiphonal lament: they pick up οἱμοι from Hecuba, but she stops singing and addresses the dead Astyanax in trimeters, so that the chorus has to continue the lament on its own (1235-37).

So far we have detected instances of the breakdown of song performance in the *Trojan Women*. Most of these considerations have been based on the comparison with other texts: these are inferences from the 'history of tragic forms', a familiar methodology in European scholarship³⁷. We can strengthen these considerations by drawing attention to a number of self-referential passages in the play. In her initial monody, Hecuba displays a self-conscious awareness of the corruption of dance and song performance. At the end of her monody she explicitly admits that the aristocratic and joyful Phrygian *mousike* of the past (146-52) is gone forever.

She starts her monody with a description of her present, 'danceless', repetitive movements (120-21). Her rocking movements accompany physical pain, and are a substitute for a 'Muse' that is no longer there. See 116-21:

116 ὥς μοι πόθος εἰλίξαι
καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων,
ἐπιούσ' αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.

³² Translation Kovacs 1999.

³³ West 1992, 339-40 and 388.

³⁴ See Σ 51 ff., 316 and also Ψ 17 ff.; Ω 720 ff. On the form of antiphonal lament see De Martino 1958; Alexiou 1974 (2002); Barker 1984, 20 n. 4; Holst-Warhaft 1992; Battezzato 1995, 137-81. On the 'politics of lamentation' see Foley 2001, 21-55, with further references. On lament see also Derderian 2001; Loraux 2002; Suter 2003.

³⁵ See for instance Aesch. *Pers.* 1040 ff., Eur. *Suppl.* 798 ff., *Hel.* 164 ff.

³⁶ In plays such as *Andromache*, *Suppliant Women*, *Heracles* and *Trojan Women*: see Battezzato 1995, 147-57.

³⁷ See for instance the following important studies: Schadewaldt 1926; Kranz 1933; Jens 1971.

120 μούσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοις
ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους.

«How I long to roll my back and spine about, listing now to this side of my body, now to that, as I utter continually my tearful song of woe! This too is music for those in misfortune, to utter aloud their joyless [lit. 'danceless', *achoreutous*] troubles»³⁸.

Instead of a dance, Hecuba now longs to twist her back and spine, «on both sides of her limbs, in endless tearful laments». She complains of the 'Music' that sings of 'joyless troubles'; a paradoxical music, because the troubles 'do not know the joy of the dance' (*ἀχορεύτους*). The aristocratic muse of her past is now replaced by the monotonous music of sorrow³⁹. Hecuba describes the limbs of the body as τοίχους (118), the sides of a ship; this compressed metaphor continues the maritime imagery used by her at the beginning of her monody (100-5 esp. 103 «sail with the stream»). Moreover, it announces the arrival of the Greek *fleet* and its 'muse'. This is also the moment when Hecuba begins to sing (121-28):

122 πρῶραι ναῶν, ὠκείαις
ἴλιον ἱερὰν αἶ κώπαις
δι' ἄλα πορφυροειδῆ καὶ
λιμένας Ἑλλάδος εὐόρμους
126 αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶι
συρίγγων τ' εὐφθόγγων φωνᾶι
βαίνουσαι...

«Prows of ships,
with swift oar
you came to holy Ilium
over the dark blue sea
and the fair harbors of Greece
with the hateful song of *auloi*
blent with the voice of tuneful pipes»⁴⁰.

³⁸ Translation Kovacs 1999.

³⁹ The sorrowful Muse is paradoxically 'sweet' to the mourner, according to the chorus at l. 609 (see the Homeric phrase τεταρπύμεσθα γόοιο in Ψ 10 and 98, λ 212; see also Ω 513; Aesch. fr. 385, Eur. *Suppl.* 79 χάρις γόων); see Di Benedetto in Di Benedetto-Cerbo 1998, 73-78. On the «figure of joyless song» and «negated music» see Segal 1993, 17-20. Note that in the earlier tragedy Cassandra rejected a Muse that sung of *kaka*, sorrowful circumstances (see *Alexandros* 62g Kannicht = adesp. 414 Nauck; on the trilogy see Scodel 1980; Cassandra is not believed, but when people experience the unpleasant events (*kaka*) she has foreseen, they call her *sophe*). Mourning ritual included repetitive movements that can be described as a kind of dance: De Martino 1958, 206-207. Ahlberg 1971, 300 and Pedrina 2001, 35-37, 151-53 discuss possible figurative representations of a mourning dance (round dance around the *kline* of the deceased): see Athens, National Archaeological Museum 12960 and Athens, Archaeological Museum of Kerameikos, 690 (Pedrina 2001, 225, image 15; 265, image 44). Suter 2003, 7-8 briefly discusses the threnodic aspects of Hecuba's monody.

⁴⁰ Translation Kovacs 1999, adapted.

On Greek ships the *auloi* gave the rhythm to rowers: this explains the presence of *auloi*. The old songs of Troy have been disrupted by the 'ugly paeans' of the invaders from Greece. The paean not only refers to the music played on board the ships, but also foreshadows the future hateful victory of the Greeks. Hecuba's lines are a pastiche of Homeric phrases: "Ἴλιον ἱεράν, ἄλα πορφυροειδῇ and λιμένας... εὐόρμους" are all Homeric echoes⁴¹. Hecuba's own voice is cluttered with Homeric expressions at the very moment when she deprecates the arrival of the hateful Greek *mousike*.

At the end of her monody, Hecuba remembers things past. When Priam ruled Troy she used to lead the chorus in a joyful dance in honour of the gods (*Tro.* 146-52)

μάτηρ δ' ὥσεί τις πτανόις,
κλαγγᾶν {ὄρνισιν ὅπως} ἐξάρξω' γὰρ μολπᾶν,
οὐ τὰν αὐτὰν οἶαν ποτέ δὴ
σκήπτρῳ Πριάμου διεριδομένου
150 ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίαις
εὐκόμποις ἐξήρχον θεούς

148 κλαγγᾶν Dindorf: κλαγγάν mss. ὄρνισιν del. Willink, ὅπως del. Dindorf
150 διεριδομένου Herwerden, Diggle: διεριδομένα mss. («leaning on Priam's sceptre»)
151 Φρυγίαις mss.: Φρυγίους Wilamowitz, Diggle, Kovacs

«Like a mother bird to her winged brood,
I lead off the song of lamentation,
not at all the same song that I led off, as Priam leaned upon his sceptre,
with the confident Phrygian beat of chorus leader's foot
in praise of the gods»⁴².

Note that Hecuba here uses the words ἐξάρχω, 'to lead (a song)', and ἀρχέχορος, 'leader of the chorus': in the past she was up to the traditional role of leader of the chorus that now (in the rest of the tragedy) she can no longer uphold⁴³. In the past there was a distinctive musical and choreographic tradition peculiar to the Trojans:

⁴¹ See H 20 Ἴλιον εἰς ἱερὴν, Π 391 ἐς δ' ἄλα πορφύρεην, Ξ 16 πορφύρεη πέλαγος μέγα κύματι (Euripides reinterprets the meaning of the Homeric words), δ 358 λιμὴν εὐόρμος, ι 136, Φ 23. On echoes of Homeric phrases in the *Trojan Women* see Breitenbach 1934, 270 and 277, Davidson 2001, 66-67. Di Benedetto in Di Benedetto-Cerbo 1998, 5-18 offers a subtle and comprehensive reading of Homeric and epic intertextuality in the *Trojan Women*.

⁴² Translation Kovacs 1999, adapted.

⁴³ Tragic characters are compared to birds when they are afraid, or when they sing, or when they speak in foreign languages. Fear: Aesch. *Ag.* 1316, *Suppl.* 223, Eur. *Hec.* 177-79; Soph. *Trach.* 105; Eur. *HF* 72, 974; song (lament): Eur. *HF* 110, 1039, *Pho.* 1515, Soph. *El.* 148, *Al.* 625-30; Eur. *IT* 1089; foreign language: Aesch. *Ag.* 1050, fr. 450, Ion of Chios 19 F 33 *TrGF*, Ar. *Aves* 1680, *Hdt.* 2. 57. 1, Soph. *Ant.* 1001. All these connotations are possible here, and in Euripides characters that resort to singing because of their powerlessness are compared to birds: *HF* 110, *Bacch.* 1365.

note «the Phrygian beats of the foot» (150-51)⁴⁴. One can compare Φρύγια ... μέ-
λεα in *Tro.* 545⁴⁵.

Wilamowitz, followed by Diggle and Kovacs, thought that the gods needed an adjective, and that this would give the sentence a better balance (two nouns, each one accompanied by an adjective)⁴⁶. He conjectured Φρυγίους instead of Φρυγίαις. However, the gods of Troy cannot be but Phrygian, as the city is in Phrygia for Euripides: the information is inessential. It is also misleading: there are no essential differences in religion between Greeks and Trojans⁴⁷. More importantly, the text of the manuscripts is semantically richer: the Phrygian musical tradition is often emphasized, and its individuality is stressed⁴⁸. Hecuba must be alluding to the specifically Phrygian tradition of music/poetry/dance.

Wilamowitz and Diggle prefer a more even distribution of adjectives, with hyperbaton in interlaced order. This is regular style in classical Latin poetry, but the lyric style of Greek tragedy is not so classically symmetrical. We often find that Euripides gives special emphasis to a noun by attaching to it a series of adjectives, leaving other nouns in the sentence totally bare. One can compare 519-21, where 'Αχαιοί at the end of the sentence is left bare of any qualification:

ὅτ' ἔλιπον ἵππων οὐράνια
βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνισ-
πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί

«when the horse, reaching high heaven
with its clatter, decked with gold cheekpieces,
arms within, was left at the gates by the Achaeans»⁴⁹.

Several passages from Euripidean plays present a similar distribution of adjectives⁵⁰.

⁴⁴ Di Benedetto in Di Benedetto-Cerbo 1998, 141 n. 47 aptly compares the nostalgia for older, more cheerful songs expressed in Aesch. *PV* 552-60, Eur. *IT* 218 ff.

⁴⁵ See Eur. *Erechth.* fr. 370 Nauck= 369d Kannicht Ἀσιάδος κρούματα «thrummings of the Asian (cithara)» from Ar. *Thesm.* 120. Cf. κρούω (κροτέω) of dancing in Eur. *HF* 1304 κρούουσ' (Tricli.: κρούουσ' L; κροτοῦσ' Murray)... πόδα (πέδον Brodaeus), *IA* 1043, *El.* 180, cf. *Tro.* 546 κρότος ποδῶν.

⁴⁶ See the editions Diggle 1981 and Kovacs 1999.

⁴⁷ The possible differences are not given any emphasis in the play. Zeus is called πρύτανι Φρύγιε «Lord of Phrygia» (1288). However, that happens only in the context of a direct appeal to Zeus, where it is important to stress the relationship between the god and the lineage of Dardanus. The Trojans stress that they worshipped Zeus (*Tro.* 17, 1063), Artemis (551-52), and other Greek gods (see e. g. 69).

⁴⁸ For instance, according to the *Iphigenia in Aulis*, Paris played a Phrygian tune by Olympos when the goddesses came to be judged by him (see above, n. 15). See also Ar. *Thesm.* 120 Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδι παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων διανεύματα Χαρίτων.

⁴⁹ Translation Kovacs 1999.

⁵⁰ See *Tro.* 835-37: σὺ δὲ πρόσωπα νεαρά χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις καλλιγάλανα τρέφεις (καλλιγάλανα could be predicative), *Tro.* 1100-4: εἴθε... δίπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατῶν

Hecuba, in her monody in the *Trojan Women*, is theorising a refashioning of Trojan music. This was already a theme in the *Oresteia*. Euripides radicalises a musical image of Aeschylus. In the third stasimon of the *Agamemnon* (700-15) we read of a change in the music of the Trojans. Vengeance punishes

τὸ νυμφότι-
μον μέλος ἐκφάτως τίνοντας,
ὑμέναιον ὅς τ' ἐπέρ-
ρεπε γαμβροῖσιν αἰδεῖν.
μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον
Πριάμου πόλις γεραιὰ
πολύθρηνον μέγα που στένει κυκλήσκου-
σα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον
ἱπαμπρόσθη πολύθρηνον
αἰῶν' ἀμφὶ πολιτῶν
μέλεον αἶμ' ἀνατλάσα

«those men
who graced in too loud voice the bride song
fallen to their lot to sing,
the kinsmen and the brothers.
And changing its song's measure
the ancient city of Priam
chants in high strain of lamentation,
calling Paris him of the fatal marriage;
for it endured its life's end
in desolation and tears
and the piteous blood of its people»⁵¹.

In the *Agamemnon* the chorus claim that the Trojans have 'unlearned' the *hymenaios* for Helen. They have learned in its stead 'a song of much mourning', a 'loud lamentation', a *threnos*. However, this seems to be still a song that develops the traditional mourning music. In the *Trojan Women* Hecuba and the chorus unlearn their previous songs, but they also contrast their song with the songs of the Greeks and announce a new Greek tradition of song. The text of Aeschylus does not

πέσοι τ' αἰγαίου† κεραυνοφαῆς πῦρ («O that... / in the mids of his oars might fall the hurled / lightning blaze ...»; Kovacs 1999 follows Schenkl in changing αἰγαίου into Διου, 'of Zeus'; Διου would be the fourth adjective attached to πῦρ). See also *Ion* 888-90 εὖτ' ἐς κόλπους κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον ἴανθίζειν χρυσαυταυγῇ † («As into the folds of my gown / I was plucking flowers of saffron hue / reflecting the golden light », translation Kovacs 1999), *Ion* 1091-92, *IA* 574-75 βουκόλος ἀργειναῖς ἐτράφη, Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις (note that Ἰδαῖος would be metrically possible and very apt for the content: *IA* 1289-90 Πάριν, ὅς Ἰδαῖος Ἰδαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ' ἐν Φρυγῶν πόλει). A similar problem in the distribution of adjectives occurs at *HF* 361-63, πυρσῶι [πυρσοῦ Stephanus] δ' ἀμφεκαλύφθη ξανθὸν κρᾶτ' ἐπιωτίσας δεινῶι [δεινοῦ Diggle] χάσματι θηρός, where again Diggle prefers a balanced distribution of adjectives. Note also *Hipp.* 669, *Hel.* 1501; Diggle 1994, 95 and 418.

⁵¹ Translation Lattimore 1953. An echo of this contraposition between marriage song and mourning song is in Meleager, *AP* 7. 182. 5-6 = Gow-Page 1965, lines 4680-87 (see the note on 4680 for abundant parallels).

make use of the contrast between Greece and Troy, and does not allude at this point to the Greek music and poetry that will take over the narrative about the Trojan War. Euripides narrates the violent end of the Trojan tradition: he makes the Trojan characters aware of the fact that the Greek tradition will take over their Phrygian music, and will narrate the story of their country. This is what happens in the first stasimon.

2. MUSIC AT THE FALL OF TROY

2.1 Disruption

The pattern of disruption, interruption and replacement of music is dramatized in the first stasimon. It is dramatized at two levels: on the level of the facts narrated, and on the level of literary and musical allusions⁵².

The opening of the stasimon is an epic invocation to the Muse, combined with an epic and kitharodic formula (511-15):

ἀμφὶ μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄισον σὺν δακρύοις ὠιδὰν ἐπικήδειον·
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,

«Sing for me concerning Ilium,
O Muse, a new-made
ode of mourning accompanied by tears.
For now I shall sing a song of Troy,
how...»⁵³.

The stasimon makes use of common epic and kitharodic formulae: the invocation to the Muse, the request to 'sing', the use of ἀμφὶ at the beginning of a poem or of a line.⁵⁴ These formulae acquired the status of 'markers' of the epic and kitharodic genres in fifth century Athens. Comedians for instance used the verb ἀμφιανᾶ-

⁵² The chorus narrates the last public celebration in Troy and describes how the attack of the Greeks interrupted their last musical performance in the city. On the level of literary allusions, the narration is framed by a quotation of the Greek epic and kitharodic tradition; but the song of the chorus also refers to and restages the Phrygian musical tradition.

⁵³ Translation Kovacs 1999; see also below, n. 56.

⁵⁴ See especially: Terpander 697 *PMG* ἀμφὶ μοι αὐτίς ἀναχθ' ἐκατηβόλον ἀειδέτω φρήν, *PMG* 938e Μοῖσά μοι ἀμφὶ Σκάμανδρον εὐρύχοον ἄρχομ' ἀείψινδεν, *h.Pan* 19.1 ἀμφὶ μοι Ἑρμεία φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα, Aristoph. fr. 62 *PCG* «*amphianaktizein*: to sing the nome of Terpander known as the Orthian, the prelude of which began as follows: "About the far-shooting lord let my heart sing again"» (see Ion of Chios, *TrGF* 19 F 53 c), *hDioscuri* 33.1 ἀμφὶ Διὸς κούρους ἐλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι, αὐτὰρ ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα, *Ilias Parva* fr. 23 Allen = 1 Bernabé = fr. dubium 2 Davies Μοῦσά μοι ἔννεπε κείνα [ἔργα West, Bernabé] τὰ μήτ' ἐγένοντο πάροιθε / μήτ' ἔσται μετόπισθεν. On the kitharodic prooimion see Koller 1956. On Terpander see Gostoli 1990. On the metres of Terpander see also Gentili-Lomiento 2003, 74 and 207. On the links between kitharodic poetry and tragedy see Cerri 1985 (on *Helen*, but see pp. 173-74 on *Trojan Women*); Hose 1991, 302-6.

κτίζειν as a synonym for kitharodic poetry. The word ἀμφιανакτίζειν is meant as a reference to a *nomos* of Terpander, a semi-mythical poet who is supposed to have lived in the seventh century BC in Lesbos and Sparta. His songs were dactylic in rhythm, and he used the *kithara* for accompanying them⁵⁵. The allusion to epic is clear from the invocation to the Muse, which is absent from the fragment of Terpander⁵⁶.

The allusion to epic and kitharodic poetry is reinforced by some metrical characteristics of the first few lines. Line 511 is meant to scan as a hemiepes: this requires μοι to be shortened in hiatus, a metrical feature common in epic but quite rare in tragedy, except in dactyls (which in fact recall epic)⁵⁷.

The beginning of the stasimon refers very clearly to early Greek traditions of song and poetry. We can say that the presentation of the events in the stasimon begins with a peculiarly Greek voice: it begins with the song of the Greek tradition, a tradition that gives the frame for the narration. The characters of the Trojan saga 'quote' epic/kitharodic music and poetry in the tragic genre, alluding to their literary future just at the time when they relate the end of their own Phrygian tradition of song and poetry.

The chorus goes on to describe the kind of music and dance performed at Troy. They narrate the celebrations for the supposed end of the Trojan war, the night before the fall of the city. In this section they shift from dactylo-epitrites to iambs, moving away from the 'kitharodic' rhythm of the beginning⁵⁸. Song and dance are characterized as specifically 'Phrygian' (542-47):

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ
 νύχιον ἐπεὶ κνέφας παρήν,
 Λίβυς τε λωτὸς ἐκτίπει
 Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'
 ἀέριον ἅμα κρότον ποδῶν
 βοᾶν τ' ἔμελλον εὐφροῖα)

«but when their labor and their joy
 were overtaken by night's blackness,
 the Lybian pipe sounded
 and Phrygian tunes were played, and maidens
 as they lifted their feet in dancing
 sang a song of joy»⁵⁹.

⁵⁵ West 1971, 310.

⁵⁶ Di Benedetto in Di Benedetto-Cerbo 1998, 178-79 n. 139 stresses the similarity with *Ilias parva* fr. 1 Bernabé, quoted above (note 54) and discusses the text of lines 513 ~ 534.

⁵⁷ See Dale 1968, 35-36; West 1982, 11.

⁵⁸ For metrical discussions of this stasimon see esp. Dale 1971, 81-83 and Cerbo in Di Benedetto-Cerbo 1998, 271-74.

⁵⁹ Text and translation Kovacs 1999.

In the stasimon, the Trojan women mention Libyan pipes and Phrygian songs. Pipes are said to be Libyan because of a particular variety of plant whose wood was used for making *auloi*⁶⁰. We can be sure that the *aulos* was being used in the actual performance of the stasimon, as it regularly was in tragedy. The chorus project into the past their present dance. The speakers describe an *earlier* performance of music by a chorus of *parthenoi* and by the choral I. The description occurs when the chorus is singing and dancing⁶¹. Albert Henrichs has coined the phrase 'choral projection' for such situations⁶². The music played in the *actual tragedy* along with the dance of the chorus alludes to the music and the dance supposedly performed at Troy the night before the attack.

As we mentioned, the Phrygian *harmonia* was used in tragedy. Sophocles was the first one to do so⁶³. It had Dionysiac associations, as we have seen⁶⁴, and was probably used in the *Bacchae*, to the accompaniment of *auloi* and drums⁶⁵. It is possible that the 'Phrygian' mode was being used in the first stasimon of the *Trojan Women*, at least in the lines where the Trojan festival is described.

2.2 The 'music' of the Greeks during the fall of Troy

The first stasimon of the *Trojan Women* ends with the interruption of the music by the shouting of the Achaeans, and with the slaughter in the temples and in the homes of the Trojans. We may note the presence of the term *boa* at 547: «they sang a shout of joy». *Boa* is used in Pindar and in tragedy or comedy for loud songs of joy/victory; but we have seen that the loudness of the *boa* is also typical of Phrygian songs and *aulos* music⁶⁶. The *boa*, the shout of the attacking Greeks marks the end

⁶⁰ See Thphr. *Hist. Plant.* 4, 3. 1-4, Barker 1984, 67 n. 34 and 275 n. 72.

⁶¹ In tragedy we often find self-referential remarks about the actual performance of the music. For instance, Hecuba describes her own song at the beginning of the play.

⁶² Henrichs 1996, 49: «choral projection occurs when the Sophoklean and Euripidean choruses locate their own dancing in the past or in the future, in contrast to the here and now of their immediate performance, or when choruses project their collective identity onto groups of dancers distant from the concrete space of the orchestra». See also Henrichs 1995, 75 and *passim*.

⁶³ See above, n. 12, and Stesichorus *PMG* 212; Eur. *IA* 576 (*auloi* and Olympus); *Bacch.* 127. It was often used in tragedy: West 1992, 181. Borthwick 1968, 70-73 discusses sources on the harmonic variety of Euripides.

⁶⁴ In the Greek tradition the Phrygian *harmonia* is associated with Dionysian ecstasy and celebrations, but also, in Plato's *Republic* (399 b), with prayers. See Anderson 1966, 72-74, 101-104; Lord 1978, 37; West 1992, 180; Gostoli 1995; Pagliara 2000; Grandolini 2001; Tartaglini 2001 and below, n. 125. On the «ideology of modes and genera» see in general Anderson 1966; the main sources are translated and commented in Csapo-Slater 1995, 343-47.

⁶⁵ Eur. *Bacch.* 127-30: βακχεῖαι δ' ἅμα συντόνῳ κέρασαν ἡδυβόαι Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Πέας ἔς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν.

⁶⁶ The Trojan also shouted a *boa* at the sight of the Wooden Horse (l. 525). I list some passages where *boa* is used of the flute: Σ 495: αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον, Eur. *Bacch.* 127 f. (see above, n. 65), *IA* 438 λωτὸς βοάσθω. In other passages, *boa* is used of song, especially epinician song, (wild) song of joy, or song for Dionysus: Eur. *El.* 879 ἀλλ' ἵτω ξύναυλος βοὰ χαρᾶι,

of the Trojan music⁶⁷ (*Tro.* 551-57):

ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν
τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένου
Διὸς κόραν ἐμελλόμαν
χοροῖσι· φόνη δ' ἀνὰ
πτόλιν βοὰ κάτεσχε Περγάμων ἔδρας

«In that hour in honor of her of the wilds,
Zeus's maiden daughter,
I was dancing about the temple⁶⁸,
when a murderous cry throughout the city
possessed the dwelling palaces of Pergamum»⁶⁹.

The *boa* of the Greeks mirrors that of the Trojans: their song is described as a *boa* at 547. The loud *boa* of the Greeks stops the musical *boa* of the Trojans. The Trojan women resume their song in the course of this play, and as soon as they have the opportunity they take over from where they had been interrupted. The first stasimon of the *Trojan Women* is explicitly presented as the first occasion the women have for singing after the interruption during the fall of Troy. Note that the *parodos* is not presented as a song: it is a dialogue with Hecuba⁷⁰, the metre used is lyric anapaests, the most regular lyric metre, and very similar to recited anapaests. More importantly, the chorus members do not present their lines in the *parodos* as a song: as characters in the play they sing, but they are not aware that they are singing, and make no reference to that. The first stasimon is the first song of the Trojan Women after the fall of Troy. The first stasimon begins where they were forced to stop. It takes over from the interrupted song of the Trojans that is narrated within the stasimon itself. But in the meantime the Trojan voice has changed. It has acquired a Greek tone.

Pind. *Nem.* 3. 67 βοὰ δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδῳ πρέπει, Ar. *Thesm.* 123 f. κίθαριν τε ματέρ' ὕμνων ἄρσενι βοᾷ δοκίμων, Ra. 212 ξύναυλον ὕμνων βοᾷν φθεγξόμεθ' εὐγερυν ἐμὰν αἰοδάν. The verb βοάω is used in a similar way for song (Soph. *Ai.* 976 μέλος, Eur. *Tro.* 335-37 βόασον ὑμεναῖον... αἰοδαῖς ἰαχαῖς τε νύμφαν, *Hyps.* I iii 16-17 = 73-74 Diggle Δαναῶν δὲ πόνους ἕτερος ἀναβοάτω) or music (of the kithara: *Hyps.* I iii 9-10 = 66 f. Diggle Ἀσιάδ' ἔλεγον ἰήιον Θρηῖσσι' ἐβόα κίθαρις).

⁶⁷ Another allusion to the initial monody of Hecuba is in the metaphors used for the Wooden Horse, which is compared to a ship (*Tro.* 538-39 κλωστοῦ δ' ἀμφιβόλοις λίνιοιο ναὸς ὡσεὶ σκάφος κελαινόν is comparable to *Tro.* 122 ff., esp. 128-29 πλεκτὰν Αἰγύπτου παιδείαν). Euripides had mentioned earlier the «high thunder of the weapons» of the Greeks (*Tro.* 520-21: ἵππων οὐ ράνια βρέμονται). Euripides plays on the metaphorical links and contrasts between music and war that will be developed in full in the second stasimon of the *Phoenician Women*. The words of the attacking Greeks are given in Eur. *Hec.* 929-32.

⁶⁸ For μέλαθρον referring to a temple see *Tro.* 1317 θεῶν μέλαθρα, *Ion* 1373 (*Hipp.* 748 del. Barthold).

⁶⁹ Translation Kovacs 1999.

⁷⁰ The women are mainly concerned with practical matters.

The last song of the chorus in *Troy* was distinctively Phrygian. But the voice that takes up the interrupted song of the Trojans is distinctively Greek. When the Trojan prisoners start narrating the end of Phrygian music they allude to a Greek tradition that post-dates the 'actual' date of the events. A 'new' poetry, a new *mousike* is given birth from the destruction of the Trojan city with its interrupted music. We do not know whether the Phrygian *harmonia* was used at the beginning of the stasimon. If it was, Euripides was offering a characteristic example of cultural colonisation: the Homeric phrases made the exotic, conquered tune into a Greek one.

2.3 A new song

This gives a richer meaning to the opening lines of the stasimon, where the chorus asks the muse for 'new songs'. Walter Kranz offered an interpretation of this passage that became classical: the chorus asks for 'new songs' and their opening lines are the manifesto for a new style in Euripidean lyrics⁷¹. According to Kranz, «this motto [sing me new songs] does not apply to this single stasimon only», but marks the blossoming of a new artistic trend, in keeping with musical developments in dithyrambic music. Kranz refers to Agathon (1933, 228-29). This interpretation will work only in so far as we identify the voice of the chorus with the voice of the author.⁷² It cannot be denied that, after the kitharodic opening, the stasimon continues in an elaborate 'modern' style, which recalls dithyrambs: it employs for instance rare compound adjectives⁷³ and riddling phrases.⁷⁴ It has been pointed out that the chronological development envisaged by Kranz is too neat. Among other things, some plays earlier than the *Trojan Women* present stylistic traits that are characteristic of the so-called 'new style' of choral lyric; Kranz dated the *Electra* of Euripides after the *Trojan Women*, and this is very unlikely⁷⁵. Moreover, the reading offered by Kranz obliterates a series of connotations that are essential to understanding the stasimon in its context.

The chorus claims that their song is 'new' because it is sorrowful (note the adjective *epikedeion*, a song 'for the dead')⁷⁶. It is unlike the 'older' Phrygian *molpe*. But it is 'new' also because it inaugurates the 'new' Greek genres that are created by

⁷¹ Other scholars, such as Panagl 1971, accepted and developed this line of interpretation. Di Benedetto 1971, 241 ff., follows Kranz 1933, 228-29 in considering the *Trojan Women* as a turning point and offers an important discussion of the stylistic evolution of Euripides. Davidson 2001, 77 argues that «the 'new' song of the chorus incorporates the notion of female lyric lament in a war setting, within the context of tragic drama».

⁷² This is a move that few critics now are prepared to take without qualifications.

⁷³ Rare compound adjectives: 516 τετραβάμονος, 518 δοριάλωτος, 520 χρυσεοφάλαρον, 536 ἀμβροτοπώλου, 562 ἀμφιβώμιοι, 564 καράτομος.

⁷⁴ E. g. 516 τετραβάμονος ... ἀπήνας, 534 ξεστόν λόχον Ἀχαιῶν, 559 χεῖρας ἐπτοημένας, 562 σφαγαὶ ἀμφιβώμιοι, 564 καράτομος ἐρημία.

⁷⁵ Other objections in Csapo 2000, 406-409 and 424.

⁷⁶ *Alexandros* fr. 6 Jouan = 46a Kannicht = 16 Snell = 62 Mette l. 12 καὶ ἐπικηδείους πότους «the care for the funeral».

the violent destruction and appropriation of Trojan culture. Euripides dramatises the archaeology of Greek epic and lyric poetry and, through that, of tragedy. Tragedy is presented as an ‘overarching’ genre that not only incorporates earlier genres of Greek poetry, but can also include the narrative about their origins.

2.4 A metaliterary Cassandra

Another neat instance of metaliterary allusion occurs in the Cassandra scene, where she casts herself as both the Circe and the Teiresias of the *Odyssey*, announcing the fate of Odysseus with a speech (427-43) that anticipates Circe’s instructions in κ 488-540, μ 37-140 and Teiresias’ prophecy in λ 100-37. Lee and Biehl miss the allusion to Circe and Teiresias, and make reference to the prologue of the *Odyssey*⁷⁷. The content of the speeches is very similar (the fate of Odysseus and his future adventures)⁷⁸, and some details are missing from the prologue. In particular, it is Teiresias that confirms that, as the Cyclops asked his father, Odysseus will arrive home «late, after having lost all his companions» only to find «sorrows at home» (λ 113-14, cf. ι 534-35), details that figure very prominently in Cassandra’s speech (*Tro.* 433-34 and 443). Note also that Cassandra, as a prophet, clearly recalls Teiresias. So Euripides manages to include some *Odyssey* voices in his Trojan tragedy, giving us a *female* version of Teiresias (a notorious transgender character). Tragedy locates itself in the interstices of the myth. The Euripidean play announces but does not pre-empt epic: Odysseus is absent from the stage; Cassandra’s prophecy is futile, and leaves untouched the traditional story. Odysseus will still need to hear the instructions from Circe and Teiresias.

2.5 Trojan self-effacement

In fact, Hecuba later explicitly prophesies the invention of epic. She is aware that she will be object of future songs. At 1242-45 she claims that future poets will sing the fate of Troy

εἰ δὲ μὴ θεὸς
ἔστρεψε τᾶν τε περιβαλὼν κάτω χθονός,
ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνηθεῖμεν ἂν
μούσαις αἰδᾶς δόντες ὑστέρων βροτῶν.

«But if the divinity had not overturned things, putting what was above ground below, we would have been unknown [*aphaneis*] and not have been sung of, nor provided a theme for song to the Muses of men to come»⁷⁹.

⁷⁷ See Lee 1976 and Biehl 1989 *ad loc.* On the *Odyssey*, esp. λ, see Di Benedetto- Cerbo 1998, 170 nn.121-22.

⁷⁸ The journey to Hades is announced in κ 488-540; Charybdis, the Sirens and the cows of the Sun are mentioned in μ 37-141; for the cows of the Sun and the death of Odysseus see λ 100-37.

⁷⁹ Translation Kovacs 1999.

This statement alludes to a group of famous passages in the Homeric poems, where epic characters expressing their awareness that they will be object of song for people in the future. In Z 357-58 Helen says that Zeus prepared a bad fate for her and Paris, «so that in the future we will be object of song for the men that will be» (ὥς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι)⁸⁰. Hecuba here seems to accept that she will be part of the Greek epic and tragic tradition. Cassandra had made a similar self-referential point⁸¹. At the end of the play, the Trojan characters themselves erase these allusions to the future fame of Troy. Hecuba herself and the chorus complain that the «famous name» of Troy will vanish with the destruction of the city (1277-78; 1319; 1322)⁸²:

Tro. 1277-78

ὦ μεγάλη δὴ ποτ' ἀμπνέουσ' ἐν βαρβάροις
Τροία, τὸ κλεινὸν ὄνομ' ἀφαιρήσῃ τάχα

«(Hecuba) Troy, who were once so proud among the barbarian peoples, soon will you be deprived of your famous name!»

Tro. 1319

τάχ' ἐς φίλαν γαῖν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι

«(Chorus) Soon you [*i.e.* the temples of the gods and city of Troy] will fall down to the beloved earth and be without a name».

Tro. 1322 ss.

ὄνομα δὲ γὰρ ἀφαιρὲς εἴσιν· ἄλλαι δ'
ἄλλο φρονῶν, οὐδ' ἔτ' ἔστιν
ἂ τάλαινα Τροία.

«(Chorus) The land's name shall be wiped out! In one place
one thing, in another another vanishes away,
and poor Troy is no more!»⁸³

This peculiarly Euripidean self-effacing move⁸⁴, contradicted by the play just performed, not only foreshadows the approaching closure of the tragic trilogy, but also raises the question of who controls the narrative about Troy.

⁸⁰ See also Alcinous in θ 579-80 (the gods planned the fall of Troy so that there would be song for future generations), Telemachus in γ 204-5 (there will be a song about Orestes and Aegisthus). Euripides takes up this traditional metaliterary device in *Suppl.* 1224-25: Athena mentions a song about the Epigonoι, alluding to the cyclic poem *Epigonoι*. On the epic passages see Nagy 1979, 100-101, 304 n.; Segal 1994, 125.

⁸¹ She said that the *kleos* of the Trojan warriors depended on the Trojan war and, ultimately, on their defeat (*Tro.* 386): if the Greeks had not come to the Troad, Hector's courage in battle would have escaped notice (*Tro.* 397). Even Paris would have missed his ticket to fame, had he peacefully married an inconspicuous Trojan bride.

⁸² See Di Benedetto 1971, 229-31; Gregory 1991, 176-77; Segal 1993, 32.

⁸³ Translations Kovacs 1999.

⁸⁴ In *Medea* 410-30, the chorus prophesies that there will be a change in the Greek tradition of

If the Trojan culture is annihilated, and the Trojans themselves recognise that the fame of their city will disappear, then Greek tragedy can step in. This explains the very obvious pro-Trojan stance of the tragedy. The Phrygians of the 5th century are all ignorant slaves⁸⁵, and cannot be proper heirs to that tradition. If Phrygian music and Phrygian instruments are to survive at all, it will be in Greek culture; they will be played in Athenian tragedies. Greek tragedy has the strength to incorporate elements from the Phrygian musical and ritual tradition, or at least elements that passed from Phrygian to the eyes and ears of the audience.

Tragedy puts on stage the violent end of a civilisation, the birth of a new subject matter for Greek song, and the acquisition of an Oriental musical heritage.

By adopting a Trojan point of view, tragedy can speak up for the defeated. This is the most authoritative way to achieve the ultimate appropriation of the Phrygian tradition: to speak up for the vanished barbarians of the past.

3. EUNEOS, MARSYAS, THAMYRAS:

PATTERNS OF CULTURAL APPROPRIATION

The musical and poetical tradition of the Phrygians is alluded to and partly reproduced on stage: but at the same time the persistence of this foreign tradition is denied. According to what the characters say in the play, the music and the songs of the Trojans vanished with the destruction of Troy⁸⁶. The play affirms the presence of the very tradition whose end it narrates. This might seem a peculiarly Euripidean paradox⁸⁷. What is peculiar to Euripides, I think, is the metapoetical aspect: the fact that Euripides links the end of Phrygian song with the birth of Greek song⁸⁸. This is just one of the possible patterns for the appropriation of foreign cultural elements in the musical word of the late fifth century.

3.1 Eastern musicians in Athens

Eastern musical elements became particularly important in the second half of the fifth century in Athens. A number of poets and musicians introduced technical re-

song, and 'feminist' songs defending the honor and fame of women will appear. In the *Heracles*, the hero questions the truth of the mythical events that lead to his own birth and existence (see the discussion of Stinton 1976, 83-84 = 1990, 262-64). At the end of the *Ion*, Athena instructs Creusa not to tell anyone that Ion is her son (*Ion* 1601), but the very play that includes this line testifies that the secret was broken, at some point.

⁸⁵ On 'Phrygian' as a term of abuse see e. g. *Alc.* 675 f. ὦ παῖ, τίς αὐχέεις, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα / κακοῖς ἐλαύνειν ἀργυρώητον σέθεν;.

⁸⁶ Yet every educated Athenian knew of the existence of the Phrygian *harmonia*, and had an idea of what Phrygian songs are like.

⁸⁷ See above, n. 84.

⁸⁸ On the metapoetical aspects of Dionysism in 'choral projection' see Henrichs 1995, 90: «each time tragic choruses relate their own dancing to Dionysos, they not only locate their performance in the cultic setting of the Dionysiac festival but also recall and reenact the distant origins of tragedy».

finements and displayed unexampled virtuosity, bringing about a complete renovation of the musical tradition. The innovators included Euripides himself, Agathon and a number of writers of dithyrambs, such as Melanippides of Melos, Timotheus of Miletus, and Telestes of Selinus⁸⁹. The main characteristics of the 'New Music' include intricate rhythmical patterns, abandonment of the strophic form, modulations between different *harmoniai* and other changes in the harmonic sequence⁹⁰. New instruments were introduced, for instance lyres with a larger number of strings, in order to make it easier to play the new intricate harmonic patterns⁹¹. These technical innovations required professional performers, and many of these performers came from outside Athens⁹².

Eric Csapo recently argued that «New Music was a new professional music performed by foreign professionals, usually of working-class origin... for the entertainment of the masses»⁹³. Because of this, New Music was systematically characterized as 'Other.' «New Music was characterised as barbarous, servile, anarchic, uncontrolled and effeminate»⁹⁴. Csapo rightly notes a curious complicity of the New Musicians with elements of this discourse. They often present their own music as Dionysian and «their project entailed the effeminization and orientalization of both music and Dionysus»⁹⁵. In fact many of the innovations are presented in the texts themselves as linked with the East. The *Bacchae* is a prime example of this. According to the *Bacchae* it was Dionysus himself who brought to Greece the *Bacchae*, their music, and their instruments: the chorus brings «drums native to *their* Phrygian city»⁹⁶ and Phrygian *auloi*⁹⁷. The Eastern origin of the chorus justifies the use of *typana* (drums)⁹⁸.

A strand of Greek musical tradition appeared nobler and more prestigious because it was presented as having a non-Greek origin. This is the first pattern of cultural appropriation that we can observe in relation to Greek music. A neat instance of this can be found in the *Hypsipyle* of Euripides. At the end of the play the text

⁸⁹ See West 1992, 350-72.

⁹⁰ D. H. *de comp. verb.* 131: from Dorian, Phrygian and Lydian (but see already Sacadas in Ps.-Plu. *de musica* 1334 b) and from one genus to another (enharmonic, chromatic, diatonic).

⁹¹ E. g. eleven strings rather than ten (Timotheus, 791, 230 *PMG*); on this see West 1992, 62-64.

⁹² See Csapo 2000, 401-405; Csapo 2004; Wilson 2000, 82-83 and the evidence in Pickard-Cambridge 1968, 49, 76, 79.

⁹³ Csapo 2000, 405.

⁹⁴ Csapo 2000, 405.

⁹⁵ Csapo 2000, 425; see also p. 426: «This new poetic-musical image of Dionysus corresponds to the wilder, more oriental and more effeminate Dionysus that appears in late fifth century iconography.»

⁹⁶ Eur. *Bacch.* 57-58 τὰ πυχῶρι' ἐν Φρυγῶν πόλει / τύπανα. The chorus and Dionysus both emphasize that these instruments were invented by divine beings (Dionysus, Rhea, Kouretes, and Satyrs).

⁹⁷ Eur. *Bacch.* 127-28. On the role of *auloi* in the New Music see Csapo, 2004, 217-21; Barker, 2004, 203-4; Wilson 2004, 274-77.

⁹⁸ See Aesch. fr. 57. 10, Eur. fr. 586. 4; West 1992, 124.

suggests that the Athenian *genos* of the *Euneidai* preserved the musical tradition of Orpheus. Euneos, the progenitor of the *genos*, says: Orpheus «taught me the music of the lyre of Asia»: μουσάν με κιθάρας Ἀσιάδος διδάσκειται (*Hyps.* fr. 64, 101 Bond = 286 Diggle). Note that Orpheus is associated with Thrace (north of Greece, still in Europe, and west of some Ionian cities), but that his *kithara* is said to be specifically Asiatic. The *Euneidai* were *kitharodoi*, and the priest of Dionysus *Melpomenos* ('Dionysus the singer')⁹⁹ came from their family; we also know that the *Euneidai* played the *kithara* in 'sacred ceremonies', presumably in connection with the cult of Dionysus¹⁰⁰. The Athenian tradition of cult music is linked to Asian music and to a Thracian mythical teacher: the context makes it clear that the great antiquity of the musical tradition and the exoticism of its origins increase its prestige. Examples like these can be easily multiplied¹⁰¹.

Other patterns of cultural assimilation are less respectful of foreign influences. Some authors even erase completely the presence of foreign elements: Athenaeus 624 c reports a long passage by Heraclides of Pontus (fourth century BC) who «in the third book of his work *On Music* says that the Phrygian should not be called a separate mode any more than the Lydian. For there are only three modes, since there are also only three kinds of Greeks-Dorians, Aeolians, and Ionians» (translation Gulick; fr. 163 Wehrli). Not everything in this passage is clear, but Heraclides appears to be saying that some *harmoniai* which are designated as Lydian or Phrygian are in fact devoid of special characteristics and can be reconnected to the three Greek *harmoniai*, which form the basis of any conceivable music¹⁰².

⁹⁹ The temple of *Dionysus Melpomenos* was in the Cerameicos, in Athens (Paus. 1. 2. 5).

¹⁰⁰ See Burkert 1994; *Poetae Comici Graeci*, ediderunt R. Kassel-C. Austin, vol. IV, Berolini- Novae Eboraci, 1983, 157; Harpocr. E 161 Keaney = *Harpocratonis Lexicon in Decem Oratores Atticos*, ex recensione G. Dindorfii, Oxonii 1853, I, 141, 1-3; Cassio 2000. Note that Cratinus fr. 72 Kassel-Austin ἀμφιανακτίζειν comes from his play *Euneidai*. On Orpheus and Dionysus in the *Hypsipyle* see also Di Benedetto 2005, 101 and Battezzato 2005, 197-99.

¹⁰¹ Other instances of this pattern can be found. Telestes fr. 810 *PMG* states that the companions of Pelops were the first to bring to Greece the «Phrygian song of the Mother of the mountains». Alexander Polyhistor (a historian of the first century BC) is reported for saying that the Phrygian «Olympus was the first to introduce instrumental music to the Greeks» (Ps.-Plu. *de musica* 1132 F; transl. Barker 1984, 209). Telestes (fr. 806 *PMG*) speaks of «the Phrygian king of beauteous-breathing, holy *auloi*, who first fitted together the quivering Lydian *nomos*, rival to the Dorian Muse, intertwining a well-winged breeze on his reeds with the voice of his breadth» (Φρύγα καλλιπνόνων αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα, Λυδὸν ὃς ἄρμοσε πρῶτος Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας ἴνομοαῖολον ὀρφναίῃ πνεύματος εὐπτερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις) (transl. Barker 1984, 273; see Comotti 1993). This can be compared to passages that tell us that some specific Oriental elements were brought to Greece by characters from the mythical age. These cultural heroes are now felt to be essential part of Greek culture. Another possible, common pattern is outright Hellenization: some poets claim that some peculiarly Eastern songs are in fact typically Greek. Damon of Athens came to be credited with the invention of a scale called 'relaxed Lydian'. Ps.-Plu. *de musica* 1136 E (chapter 16); see Barker 1984, 222 n. 114.

¹⁰² On this passage see Barker 1984, 281, 283 f., n. 115 and 117; Winnington-Ingram 1936, 13-14, 18-20, 60.

A more ambivalent attitude can be found in other texts. In the *Orestes* of Euripides, the Phrygian slave sings an incredibly elaborate solo piece. His monody is as trophic, and extremely varied and complex from a rhythmical point of view¹⁰³. In a word it presents all the marks of the 'New Music', much more so than the stasimon from the *Trojan Women*. Yet, the character that sings it is presented as a freak, an Oriental eunuch who cuts a ridiculous figure as a total coward¹⁰⁴.

The *Trojan Women* present a different pattern of cultural appropriation. The Eastern origin of peculiarly Greek traditions of song is declared and at the same time denied. The pattern of negation and affirmation can be found in other texts in Greek culture. We have time to discuss an example from Sophocles and a piece of theoretical discussion given by Aristotle.

3.2 Sophocles, *Thamyras*

Sophocles wrote a play called *Thamyras*. Thamyras is the Attic form of the name that in Homer appears as Thamyris (B 594 ff.). Sophocles, just like Homer, narrates the contest of Thamyras with the Muses, a contest that unsurprisingly ends with the defeat and punishment of the boastful singer¹⁰⁵. Thamyras is from Thrace¹⁰⁶ - a barbarian from a region that is between Greece and the Orient, both geographically and culturally. From this tragedy we have a number of fragments mentioning musical instruments. Sophocles mentions a kind of harp called (fr. 239) τρίγωνος, 'trigonos'¹⁰⁷.

Sophocles calls the *trigonos* Phrygian, in fragment 412, from another tragedy, the *Mysians*:

πολύς δὲ Φρύξ τρίγωνος ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία

«and there is a loud¹⁰⁸ Phrygian *trigonos*, and the accompanying strings of the Lydian *pektis* resound in answer»¹⁰⁹.

¹⁰³ See the analysis of Di Benedetto 1965 and Willink 1989 *ad loc.*, and Diggle 1994, 373-99.

¹⁰⁴ Other texts stress the need to subordinate Eastern elements to Greek music. A text attributed to Pratinas (708 *PMG*) claims that the Δώριον χορείαν (l. 16) is in conformity with what the Pierian Muse orders (l. 6) and that the *aulos* should have second place. On the problems of *PMG* 708 see Seaford 1978 and Napolitano 2000, with bibliography.

¹⁰⁵ Homer attests that Thamyris was of Thracian origin: B 595. What survives of the play fits well with the Homeric story.

¹⁰⁶ This is clear from fr. 237, which mentions this region.

¹⁰⁷ On the *trigonos* see West 1992, 72 n. 105.

¹⁰⁸ For this sense of πολύς referred to sounds (sung by many voices = loud) see: Δ 449 etc. πολύς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει, Σ 493 πολύς δ' ὑμῆναιος ὀρώρει. It is possible that the *trigonos* was loud here because in fact there were many such instruments played («there is many a Phrygian *trigonos*»; translation Lloyd-Jones 1996).

¹⁰⁹ Translation Lloyd-Jones 1996, adapted; see Barker 1984, 270 n. 47 and 295 with n. 177.

The *trigonos* is there associated with the *pektis*, another kind of harp. The play *Thamyras* included mentions of *pektides* and *magadides*, that is non-Greek kinds of harps. It also mentioned Greek instruments:

fr. 238

πηκταὶ τε λύραι καὶ μαγαδίδες
τά τ' ἐν Ἑλλήσι ξόαν' ἠδυμελῆ

«Joiner-made lyres [=pektides] and harps that give octave concords [magadides], and the instruments carved from wood to give sweet music that exist among the Greeks»¹¹⁰.

Thamyras must have sung in the play, presumably accompanying himself with a particular kind of lyre, which modern writers call the Thracian *kithara* or the 'Thamyras *kithara*'¹¹¹. In the development of the play, the Muses defeat Thamyras. At that point he breaks the musical instrument (or instruments) that could not secure his victory. Pausanias describes works of art that represented Thamyras sitting surrounded by the broken fragments of his broken lyre (9. 30. 2; 10. 30. 8) and it is very likely that a similar scene was part of the Sophoclean play. We have fragments that refer to this aspect of the story:

fr. 244

ῥηγνύς χρυσόδετον κέρας
ῥηγνύς ἀρμονίαν χορδοτόνου λύρας

«breaking the horn bound with gold¹¹², breaking the harmony of the string lyre»¹¹³;

fr. 241

ῶιχκε γὰρ κροτητὰ πηκτίδων μέλη,
λύραι μόνανλοι † τε χειμωντεως
ναος στέρημα κωμασάσης †

«gone are the songs resounding from the striking of the harp [=pektis]; the lyres and ... single pipes...»¹¹⁴.

¹¹⁰ Translation Lloyd-Jones 1996.

¹¹¹ West 1992, 55.

¹¹² This might refer to the *magadis*: see Telestes fr. 808 PMG κερατόφωνον ἐρέθιζε μάγαδι πενταρράβδωι χορδὰν ἀρθμῶι. The *lyre* of fr. 244 l. 2 might simply be a periphrasis for the *magadis*.

¹¹³ Translation Lloyd-Jones 1996. See also Strabo 10. 3. 17 κιθάραν Ἀσιᾶτιν ῥάσσων «striking the Asian kithara». Does this refer to Thamyras too? Note that Thamyras is mentioned in the same paragraph. Cassio 2000, 106 n. 32 rules out a tragic origin for the fragment.

¹¹⁴ Translation Lloyd-Jones 1996.

The play was certainly rich in metaperformative associations: singing and poetry were part of the events described. It is not clear whether *Thamyras* played all the instruments mentioned, and, if not, which ones were played by the Muses¹¹⁵. Fr. 241 looks like a complaint by *Thamyras* about his defeat and the loss of his musical instruments. This would mean that the *pektides* of fr. 238 were his too. But we cannot go further than that. The metaperformative and musical associations remain vague for us, if fascinating. Their fascination was felt in antiquity too. The life of Sophocles reports that Sophocles himself played the lyre in *Thamyras*, presumably in the role of *Thamyras*¹¹⁶. This means that the ancient readers liked the idea of assimilating Sophocles the poet and *Thamyras* the singer¹¹⁷.

Even if we leave the biographical question aside, as we should, problems remain. The main problem is the relationship between the poet *of* the play and the poet *in* the play. Did the text present the defeated Thracian poet as a Sophoclean hero? Were his musical instruments introduced as an allusion to elaborate contemporary music? Did Sophocles think of his play as being on the side of the victorious Muses? Could the Muses not be associated with the music of the genre of tragedy itself¹¹⁸? *Thamyras* remains tantalizing. Less than twenty lines are extant from the play. We do not have information on its date. We cannot be too confident in offering a reconstruction of the plot. What we can confidently say is that the musician, the music and the musical instruments of the East are projected into the past, as in the *Trojan Women* of Euripides. The Thracian music is again played on stage, and emphatically defeated by the Muses of Pieria, by the Hellenic Muses and by Hellenic music. More than that: Thracian music was not simply defeated; it was suppressed and superseded by Hellenic music: the musical instruments were broken on stage. And yet, this ancient Thracian music and the ancient foreign musical instruments were played on stage, were heard and seen by all spectators—they were liked to some extent by the spectators. So we find here the same pattern we found in the *Trojan Women*: the antiquity of the Thracian tradition is recognized; the play suggests a link with the music and the instruments that in the present are considered Thracian; and yet the foreign music is defeated and tamed.

¹¹⁵ Fr. 242 from the play is a genealogical poem in hexameters vaguely recalling Hesiod. This may have been the song of the Muses, who after all inspired Hesiod himself to sing (esp. *Theog.* 1-46; *Op.* 1 and 662).

¹¹⁶ Athenaeus 20 F; *Sophoclis Vita* 5; see Radt *ad loc.* Lefkowitz 1981, 78 collects biographical information about Sophocles as an actor; she distrusts stories about Sophocles giving up acting on account of his weak voice. Many such stories about tragic poets seem to be based on fanciful inferences from the text of the plays, or from comedy.

¹¹⁷ Biographical interpretations of literary works have been out of fashion for the past fifty years, and I have no intention of reviving them. Whether this is reliable information or not, it does not concern us here. I suspect we cannot place much confidence in biographical sources.

¹¹⁸ I consider it unlikely that Sophocles would have chosen to ridicule the defeated singer by presenting him as incompetent.

3.3 The defeat of Phrygian music: Marsyas

Both Plato and Aristotle claim that the instruments played by Thamyras should go out of fashion: *trigonoï* and *pektides* are to be abandoned. They do not make explicit reference to Thamyras but recall the popular myth of Marsyas¹¹⁹. Marsyas was a Phrygian Silenus who picked up the *auloi* discarded by Athena, and challenged Apollo in a musical contest. The judges are said to have been the Muses, or Athena or king Midas¹²⁰. We have fragments from dithyrambs by Melanippides¹²¹ and Telestes, both from the end of the fifth century, or beginning of the fourth.

Let us read what Plato has to say on this matter (*Rsp.* 399 c-e):

«We shall not bring up craftsmen to make *trigonoï* or *pektides* or any of the instruments that have many strings and all *harmoniai*... [lyra and *kithara* are admitted 'as things useful in the city; the *syrinx* is admitted in the countryside for herdsmen]. After all [...] it is nothing new that we are doing, in judging Apollo and his instruments to be superior to Marsyas and his»¹²².

Aristotle, in Book VIII of *Politics*, gives us an account of the *aulos* and its success in Athens. He says that the affluence gave the Athenians greater leisure and they set themselves to learning of all sorts in the period leading up to and following the Persian wars. They introduced *aulos* playing as part of the education and [1341 a]:

«the majority of free men engaged in it [...]. Their experiences later caused them to reject it, when they were better able to judge what is conducive to virtue and what is not. Similarly, they rejected many of the instruments used by the ancients, such as *pektides* and *barbitoi*, and those that promote the pleasure of people who hear their executants, such as *heptagona* and *trigona* and *sambykai*, [1341 b] [...]. The fable told by the ancients about the *auloi* also has a sound rational basis: they say that Athena invented the *auloi* and then threw them away. It makes a good story to say that the goddess did this because she was put out by the way it distorted her face; but it is more likely to have been because training in *aulos*-playing contributes nothing to the intelligence [*dianoia*], knowledge [*episteme*] and skill [*technē*] being things that we attribute to Athena»¹²³.

We see Aristotle in a proto-Euhemeristic mode, trying to find an allegorising explanation for a mythical story that he cannot bring himself to find believable. The

¹¹⁹ On Marsyas in art and literature, see Schauenburg 1958; Leclercq-Neveu 1989; Weis 1992; Wilson 1999, 60-69, 2004, 274-77 and 285-86.

¹²⁰ See Weis 1992, 366; Hdt. 7. 26.

¹²¹ We have a fragment from his dithyramb called *Marsyas*, where Athena rejects the *auloi* because they 'defile' her body: *PMG* 758 ἃ μὲν Ἀθῆνα τῶργαν ἔρριπέν θ' ἱερᾶς ἀπὸ χειρὸς εἶπέ τ' ἔρρετ' αἰσχεᾶ, σῶματι λύμα· ἐμὲ δ' ἐγὼ <οὐ> (Maas) κακότητι δίδωμι «Athena threw the instruments from her holy hand and said "Away, shameful things, defilers of my body! I do not give myself to ugliness!"» (translation Barker 1984, 273). It is not clear whether Melanippides tried to defend the *aulos* in his poem. See also Boardman 1956, 18 ff.

¹²² Translation Barker 1984, 132-33.

¹²³ Translation Barker 1984, 178-79. Ford 2004 discusses the role of music in Aristotle's *Politics*.

explanation is given in purely intellectual terms: Athena favours *dianoia*, *episteme*, and *techne*¹²⁴. The mythical example is used as a basis for a project of rationalizing society and culture, for an attempt to purify the Greek tradition of some of the foreign elements¹²⁵. Athena rejects playing the *aulos* and Athenian citizens should do the same. It is interesting that Aristotle is dealing with teaching: the masses of slaves and hired labourers are allowed their lowly musical forms. Entertainment for the masses is still admitted. This is the crucial point: a double standard is introduced. Eastern emotional music is admitted, Phrygian songs can be played, virtuoso *aulos* music is admitted in the city, but only at the cost of distancing it from the élite.

The dithyrambographer Telestes gives us account of the Marsyas myth that has a different way of sanitising it. He wants to save the dignity of the *auloi*. He therefore rejects the current version of the myth. He claims that it is incredible that Athena should give the *aulos*, which he thinks highly of, to a repulsive animal-like being. He says (PMG 805 a 1-4):

οὐκ ἐπέλπομαι νόοι
δρυμοῖς ὀρείοις ὄργανον
δίαν Ἀθάναν δυσόφθαλμον αἰσχρὸς ἐκφοβή-
θεισαν αὐθις χερῶν ἐκβαλεῖν
νυμφαγενεῖ χειροκτύπῳ φηρὶ Μαρσύαι κλέος

«I cannot believe in my mind that she, divine Athena, frightened by the ugliness unpleasant to the eye, threw it away again from her hands to be a glory for Marsyas, that hand-clapping beast born of a nymph»¹²⁶.

According to Telestes, Athena gave the *techne* of *aulos* playing to Dionysus (PMG 805 c 1):

ἄν [=τὴν αὐλητικὴν] συνεριθοτάταν Βρομίῳ παρέδωκε

«that she passed on to Dionysus to be his best helper» (transl. Barker 1984, 273).

The *aulos* can be redeemed but only at the price of sanitising its not so respectable relationship with Marsyas, a repulsive Phrygian Silenus. In the account of

¹²⁴ On these aspects see Wilson 1999, 87-95.

¹²⁵ See also Segal 1997, 96. Even the less rigid Aristotle reproached the Socrates of the *Republic* for admitting the Phrygian *harmonia* in the ideal city. Socrates mistakenly thought that the Phrygian *harmonia* was suitable to imitating the sounds and cadences «of a man engaged in peaceful activities», such as persuading, praying the gods, and teaching or giving advice. On the diverging opinions of Aristotle and Plato on the Phrygian *harmonia* see above, n. 64.

¹²⁶ Translation Barker 1984, 273, adapted. The 'beast', φηρί, is of course Marsyas: see e. g. Eur. *Cycl.* 624, Soph. fr. 314, lines 147, 153, 221 (also *Trach.* 1162). Telestes (PMG 805 b) explains that «this is an empty story, unfit for choruses [ἀχόρευτος: cf. Eur. *Tro.* 128], told by empty-talking minstrels, which has flown to Greece, an envious insult to clever art among men» (translation Barker 1984, 273) (ἀλλὰ μάταν ἀχόρευτος ἄδε ματαιολόγων φάμα προσέπταθ' Ἑλλάδα μουσοπόλων σοφᾶς ἐπίθρονος τέχνας οἰκιδος).

Telestes, in order to save the *aulos*, it is the Phrygian Marsyas who has to be suppressed¹²⁷.

Telestes denies any connection of *aulos* music with Phrygian Sileni. Vase painters portray a converted Marsyas who literally saves his skin by playing the *kithara* of Apollo¹²⁸. Foreign music has to be rejected into a distant past, as in the *Trojan Women*. It has to be defeated by the Hellenic Muses, as in the *Thamyras* of Sophocles. It has to be disapproved of by a goddess, as in the Marsyas myth, or by the philosophers, as in the *Republic* and the *Politics*. These are the conditions for its existence in Greek classical art and thought. Non-Greek musical elements are admitted but distanced. Poets and musicians end up accepting this paradox: they glorify and deny the non-Greek elements in their art¹²⁹.

Vercelli

Luigi Battezzato

Bibliography

- | | |
|--------------------------|---|
| Ahlberg 1971 | G. Ahlberg, <i>Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art</i> , Göteborg 1971. |
| Alexiou 2002 | M. Alexiou, <i>The Ritual Lament in Greek Tradition</i> , Cambridge 1974, Lanham 2002 ² . |
| Anderson 1955 | W.D. Anderson, <i>The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought</i> , TAPhA 86, 1955, 88-102. |
| Anderson 1966 | W.D. Anderson, <i>Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy</i> , Cambridge Mass. 1966. |
| Bäbler 1998 | B. Bäbler, <i>Fleissige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen</i> , Stuttgart-Leipzig 1998. |
| Barker 1984 | <i>Greek Musical Writings I: The Musician and his Art</i> , ed. A. Barker, Cambridge 1984. |
| Barker 2004 | A. Barker, <i>Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century</i> , in Murray-Wilson 2004, 184-204. |
| Bastianini-Casanova 2005 | G. Bastianini-A. Casanova, <i>Euripide e i papiri</i> , Firenze 2005 (forthcoming):. |
| Battezzato 1995 | L. Battezzato, <i>Il monologo nel teatro di Euripide</i> , Pisa 1995. |
| Battezzato 2005 | L. Battezzato, <i>La parodo dell' 'Ipsipile'</i> , in Bastianini-Casanova 2005, 169-203. |
| Biehl 1989 | Euripides, <i>Troades</i> , erklärt von W. Biehl, Heidelberg 1989. |

¹²⁷ For accounts on the origin of *aulos* see Ps.-Plu. *de musica* 1132-33.

¹²⁸ *Marsyas* I 43 in *LIMC* VI 1 (Weis 1992): Attic Volute Crater (found at Ruvo), from the end of 5th cent. BC (Ruvo, Mus. Jatta 1993). See also Wilson 2004, 285-86.

¹²⁹ See the fine analysis of the myth of Medusa offered by Segal 1997, 99: «the flute's transformation from the Gorgon's wild, death-laden, liquid and monstrous cry to an instrument of Athena's artistry is a figure for the incorporation of the otherness of female creative energy into the polis [...]. The entire passage of the Twelfth *Pythian*, then, makes the Medusa's cry part of the order of a "city" in athletics, music, ritual, and sacred space. Under Athena's inventive artistry, the radical otherness of the Medusa's wail is banished to a world of pain and suffering outside» (97) and yet «Athena's transformation and "invention" in the myth, mirroring Pindar's in the ode as a whole, recognize the pain and suffering involved in suppressing the Gorgon» (99).

- Boardman 1956 J. Boardman, *Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb*, JHS 76, 1956, 18-25.
- Borthwick 1968 E.K. Borthwick, *Notes on Plutarch, 'De Musica' and the 'Cheiron' of Pherecrates*, Hermes 96, 1968, 60-73.
- Breitenbach 1934 W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934.
- Burkert 1994 W. Burkert, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athens: das Zeugnis von Euripides 'Hypsipyle'*, in *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne*, hrsg. von A. Bierl-P. von Moellendorff, Stuttgart-Leipzig 1994, 44-49.
- Cassio 2000 A.C. Cassio, *Esametri orfici, dialetto attico e musica dell'Asia Minore*, in Cassio-Musti-Rossi 2000, 97-110.
- Cassio-Musti-Rossi 2000 *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a c. di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, Napoli 2000.
- Cerri 1985 G. Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico: la 'Palinodia' di Stesicoro, l' 'Elena' di Euripide e le Sirene*, Dioniso 55, 1984-1985, 155-74.
- Comotti 1993 G. Comotti, *Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr. 806-810 P.)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a c. di R. Pretagostini, Roma 1993, 513-20.
- Croally 1994 N.T. Croally, *Euripidean Polemic: The 'Trojan Women' and the function of Tragedy*, Cambridge 1994.
- Cropp-Lee 2000 *Euripides and Tragic Theatre*, ed. M. Cropp, K. Lee = ICS 24-25, 1999-2000.
- Csapo 2000 E. Csapo, *Later Euripidean Music*, in Cropp-Lee 2000, 399-426.
- Csapo 2004 E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in Murray-Wilson 2004, 207-48.
- Csapo-Slater 1995 E. Csapo-W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Michigan 1995.
- Dale 1968 A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- Dale 1971 A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. I. Dactylo-Epitríte*, London 1971.
- Davidson 2000 J. Davidson, *Euripides, Homer and Sophocles*, in Cropp-Lee 2000, 118-28.
- Davidson 2001 J. Davidson, *Homer and Euripides' 'Troades'*, BICS 45, 2001, 65-79.
- De Martino 1958 E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1958 (1977).
- Derderian 2001 K. Derderian, *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden 2001.
- Di Benedetto 1965 *Euripidis Orestes*, introd., testo critico, commento e appendice metrica a c. di V. Di Benedetto, Firenze 1965.
- Di Benedetto 1971 V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto 2004 Euripide, *Le Baccanti*, a c. di V. Di Benedetto, Milano 2004.
- Di Benedetto 2005 V. Di Benedetto, *Osservazioni sull' 'Antiope'*, in Bastianini-Casanova 2005, 97-122.
- Di Benedetto-Cerbo 1998 Euripide, *Le Troiane*, introd. di V. Di Benedetto, trad. di E. Cerbo, Milano 1998.
- Diggle 1981 *Euripidis Fabulae*, ed. J. Diggle, II, Oxonii 1981.
- Diggle 1994 J. Diggle, *Euripidea: Collected Essays*, Oxford 1994.
- Diggle 1998 *Tragicorum Graecorum fragmenta selecta*, ed. J. Diggle, Oxonii 1998.
- van Erp Taalman Kip 1987 A.M. van Erp Taalman Kip, *Euripides and Melos*, Mnemosyne 40, 1987, 414-19.
- Foley 2001 H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- Ford 2004 A. Ford, *The Power of Music in Aristotle's 'Politics'*, in Murray-Wilson 2004, 309-36.

- Gentili 2000 Pindaro, *Le Pitiche*, a c. di B. Gentili, P. Angeli-Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano 2000³.
- Gentili-Lomiento 2003 B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
- Gentili-Perusino 1995 *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, a c. di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma 1995.
- Gostoli 1995 A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, in Gentili-Perusino 1995, 133-44.
- Gostoli 1990 *Terpander*, a c. di A. Gostoli, Pisa-Roma 1990
- Gow-Page 1965 *Hellenistic Epigrams*, ed. by A.S.F. Gow and D.L. Page, Cambridge 1965,
- Grandolini 2001 S. Grandolini, *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone*, GIF 53, 2001, 287-92.
- Gregory 1991 J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor 1991.
- E. Hall 1988 E. Hall, *When Did the Trojans Turn into Phrygians? Alcaeus 42. 15*, ZPE 73, 1988, 15-18.
- E. Hall 1989 E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- J.M. Hall 1997 J. M. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge 1997.
- J.M. Hall 2002 J. M. Hall, *Hellenicity. Between Ethnicity and Culture*, Chicago 2002
- Henrichs 1995 A. Henrichs, *Why Should I Dance?*, Arion 3, 1994-1995, 56-111.
- Henrichs 1996 A. Henrichs, *Dancing in Athens, Dancing in Delos*, Philologus 140, 1996, 48-62.
- Herington 1985 J. Herington, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley 1985.
- Holst-Warhaft 1992 G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*, New York-London 1992.
- Hose 1991 M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides. Teil 2*, Stuttgart 1991.
- Jens 1971 *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, hrsg. W. Jens, München 1971.
- Koller 1956 H. Koller, *Das kitharodische Prooimion*, Philologus 100, 1956, 156-205.
- Kovacs 1999 Euripides, *Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, ed. and transl. by D. Kovacs, Cambridge Mass.-London 1999.
- Kranz 1933 W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.
- Lattimore 1953 Aeschylus, *Oresteia*, transl. by R. Lattimore, Chicago 1953, 56-57.
- Leclerque-Neveu 1989 B. Leclerque-Neveu, *Marsyas, le martyre de l'aulos*, Métis 4, 1989, 251-68.
- Lee 1976 Euripides, *Troades*, ed. with an introd., and comm. by K.H. Lee, 1976 [Bristol 1997].
- Lefkowitz 1981 M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London 1981.
- Lloyd-Jones 1996 Sophocles, *Fragments*, ed. and transl. by H. Lloyd-Jones, Cambridge Mass.-London 1996
- Loraux 2002 N. Loraux, *The Mourning Voice*, Ithaca 2002.
- Lord 1978 C. Lord, *On Damon and Music Education*, Hermes 106, 1978, 32-43
- Mackie 1996 H. Mackie, *Talking Trojan: Speech and Community in the 'Iliad'*, Lanham-Boulder-New York-London 1996.
- Meriani 2003 A. Meriani, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Salerno 2003.
- Miller 1997 M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997.
- Murray-Wilson 2004 P. Murray-P. Wilson, *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004.
- Nagy 1979 G. Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979.

- Nagy 1990 G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.
- Napolitano 2000 M. Napolitano, *Note all'iporchema di Pratina*, in Cassio-Musti-Rossi 2000, 111-55.
- Neitzel 1967 H. Neitzel, *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, diss. Hamburg 1967.
- Pagliara 2000 A. Pagliara, *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all' ethos del modo frigio* (Resp. III 10, 399 a-c), in Cassio-Musti-Rossi 2000, 157-216.
- Panagl 1971 O. Panagl, *Die "dithyrambischen Stasima" des Euripides*, Wien 1971.
- Pedrina 2001 M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo)*, Venezia 2001.
- Perusino 1995 F. Perusino, *Il pianto di Ecuba nelle 'Troiane' di Euripide*, in Gentili-Perusino 1995, 253-64.
- Pickard-Cambridge 1968 A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968.
- Rehm 1994 R. Rehm, *Marriage to Death*, Princeton 1994.
- Ritoók 2001 Z. Ritoók, *Damon. Sein Platz in der Geschichte des ästhetischen Denkens*, WS 114, 2001, 59-68.
- Schadewaldt 1926 W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.
- Schauenburg 1958 K. Schauenburg, *Marsyas*, MDAI(R) 65, 1958, 42-66.
- Scodel 1980 R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- Seaford 1978 R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratina*, Maia 29, 1977-1978, 81-94.
- Seaford 1987 R. Seaford, *The Tragic Wedding*, JHS 107, 1987, 106-30.
- Segal 1993 C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham-London 1993.
- Segal 1994 C. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca-London 1994.
- Segal 1997 C. Segal, *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham 1997.
- Serghidou 2001 A. Serghidou, *Athena Salpinx and the Ethics of Music*, in *Athena in the Classical World*, edd. S. Deacy - A. Villing, Leiden 2001, 57-73.
- Stinton 1976 T.C.W. Stinton, *'Si credere dignum est': Some Expressions of Disbelief in Euripides and Others*, PCPhS 22, 1976, 60-84.
- Stinton 1990 T.C.W. Stinton, *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990.
- Suter 2003 A. Suter, *Lament in Euripides 'Trojan Women'*, Mnemosyne 56, 2003, 1-28.
- Tartaglini 2001 C. Tartaglini, *Ethos ἐκούσιον e 'paideia' musicale nella 'Repubblica' di Platone*, SemRom 4, 2001, 289-311.
- Thierner 1979 H. Thierner, *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg 1979.
- Vian 1981 Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Tome III, Chant IV, texte établi et commenté par F. Vian, et traduit par É. Delage, Paris 1981.
- Wallace 2004 R.W. Wallace, *'Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?'*, in Murray-Wilson 2004, 249-67.
- Weis 1992 A. Weis, *Marsyas I*, in *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VI, 1, Zürich-München 1992, 366-78.
- West 1966 Hesiod, *Theogony*, ed. with prolegomena and comm. by M. L. West, Oxford 1966.
- West 1971 M.L. West, *Stesichorus*, CQ n. s. 21, 1971, 302-14.
- West 1982 M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1992 M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

- West 1992 M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Willink 1989 Euripides, *Orestes*, ed. with introd. and comm. by Ch. Willink, Oxford 1986, 1989².
- Wilson 1999 P. Wilson, *The aulos in Athens*, in *Performance Culture and Athenian Democracy*, edd. S. Goldhill-R. Osborne, Cambridge 1999, 58-95.
- Wilson 2000 P. Wilson, *Euripides' Tragic Muse*, in Cropp-Lee 2000, 427-49.
- Wilson 2004 P. Wilson, *Athenian Strings*, in Murray-Wilson 2004, 269-306.
- Winnington-Ingram 1936 R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936.

ΟΣΑ ΕΝ ΑΙΔΟΥ: TRAGEDIAS Y DRAMAS SATÍRICOS AMBIENTADOS EN EL INFRAMUNDO*

τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἥς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἱ τε Αἰάντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον ἴσης† [τεραιῶδες Schrader y Vahlen, ὅψις Bywater, ἡ δὲ ἐπεισοδιώδης Else]¹, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾄδου (Arist. *Po.* 1455b 32-56a 3).

En este pasaje Aristóteles clasifica las tragedias en cuatro clases o especies: tragedias complejas, tragedias basadas en la exposición de un suceso o sufrimiento, tragedias basadas en la descripción de un carácter y tragedias cuyo sentido último es, según aceptemos una u otra conjetura, el espectáculo o la falta de ligazón entre los actos². Aristóteles pone como ejemplo de esta última categoría dos dramas de Esquilo, *Fórcides* y *Prometeo*, y un conjunto de dramas subsumidos bajo la rúbrica «cuantas tienen por escenario el Hades» (ὅσα ἐν ᾄδου). Evidentemente, el hecho de que Aristóteles no mencione por su nombre ninguna obra perteneciente a esta clase parece indicar que eran tan abundantes que el lector sería capaz de buscar ejemplos por sí mismo³. Sin embargo, hallaremos, para nuestra sorpresa, que los comentaristas modernos de Aristóteles no aducen más ilustración de tragedias ὅσα ἐν ᾄδου que *Psicagogos* de Esquilo y *Pirítoo* de Critias⁴. De hecho, se ha llegado a considerar que situar la acción dramática en el Inframundo es un recurso más típico de la comedia que de la tragedia⁵, y que a finales del s. V a.C. los acontecimientos transcurridos en el Hades ya no eran considerados un tema apropiado para la

* Deseamos agradecer al Dr. Manuel Sanz Morales su ayuda y sus sugerencias en la elaboración de este artículo.

¹ Sobre este lugar y las conjeturas que se han propuesto cf. R. Kassel, *OCT* 1965 *ad loc.*, GarcíaYebra (1974: 307 n. 265). Abreviaturas utilizadas en este artículo: *TrGF* 5: Kannicht R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 5: Euripides*, Göttingen; *TrGF* 4: Radt S. (1999²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 4: Sophocles*, Göttingen; *TrGF* 3: Radt S. (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 3: Aeschylus*, Göttingen; *TrGF* 2: Kannicht R.-B. Snell (1981), *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 2. Fragmenta Adespota*, Göttingen; *TrGF* 1: Snell B.-R. Kannicht (1986), *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 1: Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, Göttingen; *ARV*²: Beazley J.D. (1963²), *Attic Red-Figure Vase Painters*, I-III, Oxford.

² Véase Taplin (1977: 45 n. 3), Hardison (1981: 235-37).

³ Aristóteles no se molesta en precisar la obra en cuestión a la que se refiere, por considerarla suficientemente conocida, en *Po.* 1455a 1 (¿*Ixión* de Esquilo?), 1456a 2-3 (¿trilogía sobre Prometeo de Esquilo?), 1456a 17 (¿*Niobe* de Sófocles?), 1460a 32 (¿*Misios* de Esquilo?).

⁴ Ex. gr. Pickard-Cambridge (1946: 99, 124), Gilbert (1947: 374), *TrGF* 2: 17, 23, Page (1941: 122), Else (1963: 527-30).

⁵ Así opina Rohde (1995: 404). Cf. ex. gr. *Ranas* y *Geritades* de Aristófanes, *Trofonio* de Cratino, *Cefisodoro*, *Alexis* y *Menandro*, *Demos* de Éupolis, *Nekyia* de Sópatro, *Hécate* de Dífilo y Nicóstrato, *El que sube desde el Hades* de Nicofonte, *Mineros*, *Sísifo* y *Crapátalos* de Ferécrites, *Keres* de Antífanos, *Cadáver* de Diodoro, *Pirítoo* de Aristofonte, *Sísifo* de Apolodoro.

tragedia. Else (1963: 529-30) aduce como argumento en favor de esta hipótesis el hecho de que sólo conocemos cuatro tragedias escenificadas en Hades, *Psicagogos* y *Psicostasia* (sic) de Esquilo⁶ y *Pirítoo* de Aqueo y Critias. En cambio, siempre según Else, sabemos de al menos seis dramas satíricos ambientados en el Inframundo: los cuatro *Sísifos* de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Critias, *Cerberos* y *Heracles en Ténaro* de Sófocles⁷. Más digno de la tragedia sería representar la subida desde el mundo inferior de un espectro o fantasma o la misma Muerte: considérese los casos de *Alcestris* de Frínico, *Persas* de Esquilo, *Polixena* de Sófocles, *Alcestris*, *Hécuba* y *Protesilao* de Eurípides, *Agén* de Pitón, la *Medea* anónima ilustrada en la famosa cratera de Canosa (München 800 J, 330/20 a.C.), *Tiestes*, *Agamenón* y *Octavia* de Séneca⁸.

Básicamente, había seis famosas *katabaseis* (descenso a los Infiernos) bien conocidas en los ss. V-IV a.C.: el descenso de Orfeo para recobrar a Eurídice, el duodécimo trabajo de Heracles (la captura de Cerbero y el salvamento de Teseo y Pirítoo), la empresa de Teseo y Pirítoo de raptar a Perséfone, la consulta de Odiseo a Tiresias, el rescate de Semele por parte de su hijo Dioniso y, en algunas versiones, la búsqueda de Perséfone por Deméter⁹. Estas *katabaseis* ofrecerían oportunidades de describir la geografía del Infierno y sus habitantes: los condenados a las penas eternas (Sísifo, Tántalo, Orión, Ticio, Anfión, Tániras, Teseo y Pirítoo y las Danaides), los Jueces (Éaco, Minos y Radamantis), sus soberanos Hades y Perséfone y otros personajes como Anfiarao, Cerbero, Caronte y las Erinias.

En este artículo pretendemos alcanzar dos objetivos: a) demostrar, *pace* Else (1963: 527-30), tres hipótesis: (1) que había más tragedias del tipo ὅσα ἐν ᾧδον que las mencionadas por los comentaristas, (2) que el tema del inframundo no estaba especialmente asociado con los dramaturgos arcaicos (sobre todo Esquilo) y (3) que seguían escribiéndose tragedias sobre este asunto en el s. IV a.C. b) reconstruir en la medida de lo posible, con la ayuda de los tratamientos literarios y pictóricos, el argumento general de los dramas ambientados en el Hades (en tanto sea pertinente

⁶ En realidad, *Psicostasia* dramatiza el combate de Aquiles y Memnón (cf. Plu. *aud. poet.* 2.16F), nada relacionado, por tanto, con el Hades.

⁷ Else comete aquí algunos errores. No habría cuatro *Sísifos* sino cinco: Esquilo escribió *Sísifo arrastrando la piedra* y *Sísifo fugitivo* (cf. infra apartados 1.2, 1.3). Por otra parte, se duda con bastante fundamento de la existencia del *Sísifo* sofócleo, del cual en todo caso no sabemos nada (cf. infra apartado 2.3), y los fragmentos conservados no permiten afirmar que *Sísifo* de Critias estuviera escenificado en el reino de los muertos.

⁸ Otros ejemplos son los dramas ilustrados en Boston 13.169, (480/70 a.C.), Basel BS 415 (ca. 490 a.C.), München 1871 inv. 6025 (¿500 a.C.?). Esto parece indicar que la evocación de fantasmas era un recurso muy popular en la tragedia arcaica. También conocemos tragedias escenificadas parcialmente en el interior de una tumba, como *Cretenses* de Esquilo, *Adivinos* o *Poliido* de Sófocles, *Poliido* de Eurípides y *Anfiarao* de Cárcino. Cf. Sutton (1984: 73).

⁹ Puede consultarse todas las fuentes literarias e iconográficas clásicas y postclásicas referidas a estas *katabaseis* en Ganz (1993: 125-28, 131, 291-95, 413-16, 476-77, 722-25); Ruiz de Elvira (1982²: 238-39, 384-86), Bernabé (1979: 200-02, 320-23, 356-65), Lavecchia (1996: 1-26), Norden (1927³: 5, 158, 163, 206, 237-42), Lloyd-Jones (1967: 212).

para el tema de este trabajo), sus posibles personajes, sus conexiones con el mundo subterráneo y el lugar en el que transcurre la acción.

1. Esquilo

1.1. *Psicagogos* (cf. Radt, *TrGF* 3: 370-04). Esta tragedia dramatizaba el descenso de Odiseo al Hades y la consulta que plantea allí al alma de Tiresias, quien le informa del porvenir y de la causa de su futura muerte (fr. 275 R.). El escenario de este drama, según Wilamowitz (1914: 246 n. 1), es un *nekyomanteion* u oráculo de los muertos junto al lago Averno en Campania¹⁰. Probablemente se produciría un cambio de escenario inexplicito, como en el canto 11 de la *Odisea*, entre el principio de la evocación, situada junto a la puerta del Infierno, y su desarrollo, que transcurre en el interior del Hades¹¹. Es posible que entre las *dramatis personae*, además de Odiseo y Tiresias, estuvieran Hermes¹², Hades (fr. 273a.9 R.) y Perséfone (fr. 277 R.)¹³.

Verosíblemente, Esquilo pudo haber contaminado la narración de la *nekyia* odiseica con otra *katabasis* épica de Odiseo, tal vez procedente de la *Tesprocia*, puesto que el fin de Odiseo predicho por Tiresias en el fr. 275 R. no concuerda ni con el representado en λ 100-36 ni con el predicho en Soph. *Odiseo herido por el aguijón* fr. 454 R., tomado a su vez de la *Telegonia*: cf. Sch. Hom. Od. 11.134 οἱ νεώτεροι (sc. Eugamón de Cirene, autor de la *Telegonia*, y Sófocles) τὰ περὶ Τηλέγονον ἀνέπλασαν ... ὅς δοκεῖ ... τὸν πατέρα διαχρήσεσθαι τρυγόνος κέντρῳ. Αἰσχύλος δὲ ἐν Ψυχαγώγῳ ἰδίως λέγει ἐρωδιὸς κτλ.¹⁴ Esta práctica de *contaminatio* de dos poemas épicos no es privativa de Esquilo¹⁵.

Se nos hace muy difícil averiguar dónde, exactamente, puede estar el interés trágico en este material, pero sospechamos que puede tener que ver, no con la *Odisea*, sino con la *Tesprocia*, que incluía aparentemente la comprensión defectuosa de una profecía sobre el final de Odiseo. Esta profecía fue tomada tal cual por

¹⁰ Cf. Aesch. fr. 273a R., Max. Tyr. 8, 2b, Strab. 5.244, D.S. 4.22. Siguen a Wilamowitz Philips (1953: 56), Gelzer (1981: 122) y Rusten (1982: 34-35). *Contra* Lloyd-Jones (1981: 21-22).

¹¹ Headlam (1903: 55), Philips, (1953: 62).

¹² Cf. fr. 273 R. y Boston 34.79, Pintor del grupo de Polignoto, pélice, ca. 450 a.C., *ARV*² 1045.2, ilustración de Hermes, Odiseo y Elpenor en el Infierno.

¹³ Probablemente pertenece a esta obra el fr. *inc. fab.* 406 R., que invoca a Hades conductor de pueblos (ἀγχοῖλαος). Puede verse una reconstrucción de este drama siguiendo estas líneas, con la inclusión de otros personajes, en Gelzer (1981: 122-23).

¹⁴ Cf. *TrGF* 3: 373 «non loci Homerici interpretationem Aeschyleam haec esse sed in carmine epico prisco, fortasse Thesprotide, tradita fuisse censuit Gruppe»; Librán Moreno (2004: 22). Sobre la tradición de Odiseo en *Tesprocia* y el Epiro cf. Philips (1953: 64-66), Ganz (1993: 710-12). λ 119-37 parece tomado de la *Tesprocia* (cf. Paus. 1.17.5).

¹⁵ Sófocles (*Ai.* 661-65, 1029-31) contaminó, respectivamente, H 303-5 y X 395-404, 464-5 con versiones divergentes de los episodios narrados (el duelo de Héctor y Áyax y el ultraje del cadáver de Héctor) que encontró en el Ciclo. Del mismo modo, contaminó λ 100-36 con la *Telegonia* para escribir *Odiseo herido por el aguijón*. Véase los detalles en Garvie (1998: 221), Sutton (1984: 90-1), Lucas (1983: 232-3).

Eugamón de Cirene en su *Telegonía* (Clem. Alex. *Strom.* 6.2.25) y de ella sacó Sófocles un partido extraordinario en su *Euríalo* y *Odiseo herido por el agujón*¹⁶.

1.2. *Sísifo arrastrando la piedra* (πετροκυλιστής) (TrGF 3: 337-41). Como su propio nombre indica, el asunto de esta tragedia (probablemente no era un drama satírico: cf. Arist. *Po.* 1456a22¹⁷) sería el castigo de Sísifo, narrado en λ 593-600 y Ferécides FGrH 3 F119, condenado a arrastrar eternamente una roca en el Infierno por tratar de engañar a Hades y la Muerte (cf. Aesch. fr. 231 R.). Dos indicios más parecen demostrar que esta fábula estaba escenificada en el Inframundo: Hades parece estar entre las *dramatis personae* (fr. 226 R.) y, entre los escasos fragmentos atestiguados, al menos dos versos (frs. 229-230 R.) son de ambiente infernal y están inspirados directamente en sendos pasajes de la *nekyia* homérica (λ 219, 393). Por otra parte, el castigo de Sísifo en el Hades era muy bien conocido en la Atenas clásica, si juzgamos por los veintidós vasos de figuras negras y rojas del s. V a.C. que lo ilustran y que han llegado hasta nuestros días¹⁸.

1.3. *Sísifo fugitivo* (δραπέτης). El argumento parece ser el narrado en Sch. DA Hom. *Il.* 6.153 y Ferécides FGrH 3 F119¹⁹: Zeus decide castigar a Sísifo por haber revelado el paradero de la ninfa Egina y envía a Tánato con la misión de arrastrar al indiscreto mortal al Hades. Pero el astuto Sísifo consigue engañar y apresar a Tánato atando a este temible demon con lazos de acero. Como resultado, durante el tiempo que Tánato está apresado nadie muere. Zeus, preocupado, envía a Ares para que libere a Tánato y pueda llevarse a Sísifo consigo. Antes de morir, el avisado mortal encarga a su esposa que no le tribute ninguna honra fúnebre. Una vez en presencia del señor de los muertos, el artero Sísifo se lamenta de que su mujer no le ha sepultado de acuerdo con la costumbre y suplica a Hades que le permita regresar a la tierra para afejar su conducta. Hades accede y Sísifo, por supuesto, incumple su palabra y no regresa al Inframundo (frs. 227, 233 R.). Al cabo de los años, Sísifo fallece de muerte natural y debe retornar, quiera o no, a dar cuentas ante Hades de su conducta. Probablemente el castigo de Sísifo se narraría brevemente, ya que habría sido tratado de forma mucho más pormenorizada en *Sísifo arrastrando la piedra*²⁰. *Sísifo fugitivo*, como sugiere Taplin (1977: 429, 448), podría estar ambientado en la tierra, probablemente en Corinto, pero nos parece que debe ser incluido entre los dramas ὅσα ἐν ᾧδου debido a su temática claramente infernal y a sus personajes.

¹⁶ Quizá *Euríalo* de Sófocles (TrGF 4: 194-5), como parte de *Psicagogos* de Esquilo, siguiera parcialmente la *Tesprocia* (cf. Eustath. *Od.* 1796.50, Partenio *Erot. Pathem.* 3): Euríalo es hijo de Odiseo y Evipe (Calidice en la *Telegonía*), reina de Tesprocia. Cuando fue mayor, fue enviado por su madre a Ítaca para que lo reconociera su padre; pero Penélope engañó a Odiseo para que lo asesinara.

¹⁷ Véase Sutton (1974: 126-27). Contra TrGF 5.2: 658.

¹⁸ Véase los testimonios iconográficos en Ganz (1993: 174, lxvi n.12).

¹⁹ Pearson (1917, II: 184); TrGF 3: 337-41.

²⁰ No sabemos con certeza si ambos *Sísifos* pertenecían a la misma trilogía, aunque todo parece indicar que así fue. Cf. Taplin (1977: 428-29). Por otra parte, sobre la posible pertenencia a esta obra de *Adesp* fr. 405 K.-Sn. cf. infra apartado 4.9.

Por otra parte, creemos que hay que poner en relación con el argumento de este drama una pintura vascular no recogida por Webster (1967²): unos fragmentos de una hidria de figuras rojas (Atenas 16351, Pintor Sirisco, ca. 480-460 a.C., *ARV*² 263.42) muestran a Hermes conduciendo a un renuente Sísifo embozado en una capa. Proponemos que podría reflejar *Sísifo fugitivo* de Esquilo por los siguientes motivos: en primer lugar, la ilustración se adapta perfectamente a lo que conocemos de dicha obra. En segundo lugar, es cierto que Esquilo, Sófocles, Eurípides, Critias y Apolodoro de Gela escribieron dramas sobre el castigo de Sísifo (cf. *TrGF* 3: 338). La datación del vaso en cuestión (480-460 a.C.) elimina a Eurípides (estrenó *Sísifo* en 415 a.C.), Critias (n. 460 a.C.) y Apolodoro de Gela (contemporáneo de Menandro, cf. *Suda* α 3405). Difícilmente puede tratarse del *Sísifo* de Sófocles, aunque las fechas no lo excluyan: aun cuando aceptáramos que tal drama existió²¹, no parece haber producido mucho impacto (sólo lo menciona, en toda la antigüedad, Hsch. ζ 125); todo lo contrario que los *Sísifos* de Esquilo (diez citas).

1.4. Un fragmento de Filodemo *De piet.* N 242 I (= Hes. fr. 295 M.-W., Aesch. fr. 262 VI R.), estudiado por Luppe (1995: 31-34), nos informa de que los órficos sitúan a las Gorgonas en el Hades, como habitantes y guardianas del camino de descenso, y que Esquilo transmitía esta misma información en su tragedia *Fórcides* ([οἱ Ὀρφικοὶ δ' εἰσά]γουσ[ι τὰς Γοργόνας ἐν Αἰδέω [ναιούσας <τε> καὶ ὁδοσ[κοπίαν κατεχούσας. [τὰ αὐτὰ δ' Αἰσχύλος ἐν [Φορκίσιν λέγει καὶ [...²²). Sin embargo, pese a Arist. *Po.* 1456a 3 οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾄδου²³, no sabemos si Esquilo se refería al papel de las Gorgonas en el Hades en el transcurso del relato de un mensajero, en una alusión extraescénica por tanto, o bien el testimonio de Filodemo responde a la descripción del escenario de *Fórcides* (aunque parece apuntar a esta última posibilidad Aesch. *Fórcides* fr. 261 R. ἔδν δ' [sc. Perseo] ἐς ἄντρον ἀσκέδωρος ὥς).

2. Sófocles

2.1. *Cerberus* (*TrGF* 4: 312). Aunque sólo ha quedado un fragmento, de temática claramente fúnebre por otra parte (fr. 327a R. ἀλλ' οἱ θανόντες ψυχαγωγοῦνται μόνον), podemos estar seguros de que este drama satírico tendría como asunto el famosísimo último trabajo de Heracles, consistente en bajar al Infierno y capturar a Cerbero por orden de Euristeo. Debemos suponer que el escenario de este drama

²¹ Su existencia es dudosa: cf. Sutton (1974: 111), (1984: 125), Lloyd-Jones (1996: 274); véase *TrGF* 4: 415.

²² Sobre las Gorgonas como habitantes del Hades o de un lugar subterráneo, cf. λ 634, Aesch. *PV* 796-800.

²³ Podlecki (1975: 16) postuló que la tragedia que estaba entre *Prometeo encadenado* y *Prometeo liberado* transcurría en el Hades. Si aceptáramos su sugerencia, todas las tragedias mencionadas por nombre en Arist. *Po.* 1456a 3 tendrían por escenario el Hades. Sin embargo, su hipótesis ha sido rechazada por la mayoría. Cf. Griffith (1983: 287 n. 12).

satírico sería el Hades, ya que todas las fuentes mitográficas sitúan en ese lugar la captura del perro guardián del Inframundo²⁴. Probablemente, la inspiración directa sería Cerbero de Estesícoro²⁵.

2.2. *Heracles en Ténaro* (TrGF 4: 186-87). Sólo nos han llegado cinco fragmentos de este drama satírico, exiguos y poco informativos, aunque todos los estudiosos suponen que su argumento, una vez más, tendría que ver con el descenso de Heracles al inframundo para buscar a Cerbero²⁶. El coro de Sátiros representaría el papel de hilotas. Los helenos creían que una cueva situada en el cabo de Ténaro era una de las abundantes entradas del Hades o πλουτώνια: tradicionalmente, la entrada del Ténaro fue la asociada con la duodécima labor de Heracles. Probablemente, como en el caso de *Sísifo fugitivo* de Esquilo, el escenario de la fábula no sería el Inframundo, sino la cueva de Ténaro (Taplin [1977: 448]), aunque creemos que debe incluirse entre los dramas relacionados con el Hades por su temática y sus personajes.

2.3. Otros tres fragmentos sofócleos transmitidos sin título podrían provenir de dramas ambientados en el Inframundo:

(a) la mención de un oráculo de los muertos en el lago Averno, situado en Tirrenia (fr. inc. fab. 748 R. εἶναι δὲ καὶ νεκυομαντεῖον ἐν τῇ Τυρσηνίᾳ λίμνῃ Σοφοκλῆς ἱστορεῖ);

(b) la descripción de la geografía del Hades (fr. inc. fab. 832 R. στενωπὸς "Αἰδου καὶ παλιρροία βυθοῦ);

(c) la aparición de un enjambre de muertos (fr. inc. fab. 879 R. βομβεῖ δὲ νεκρῶν σμήνος ἔρχεται τ' ἄνω).

Por desgracia, carecemos del más mínimo contexto, por lo que podrían provenir de pasajes narrativos o de cantos corales (sin relación, por tanto, con el escenario de la obra). Desconocemos incluso el título de la obra a la que pertenecen. Philips (1953: 56) ha sugerido que pertenecerían a *Odiseo herido por el aguijón* o a *Euríalo*, ninguna de ellas ambientada en el Hades. Sin embargo, proponemos que el fr. 879 R. se parece enormemente a cuatro pasajes relativos a una *nekyia* o a una *katabasis*, por lo que no sería de extrañar que éste fuera el asunto del drama que contuviera dicho fragmento: λ 632-33 (ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν / ἡχῇ θεσπεσίῃ; Aesch. *Psicagogos* fr. 273a.8-10 R. (πομπὸν φθιμένων, / [αἱ] τοῦ χθόνιον Δία νυκτιπόλων / ἔσμον ἀνείναι ποταμοῦ στομάτων), Eur. fr. inc. fab. 912.9 K. (πέμψον δ' ἐς φῶς ψυχὰς ἐνέρων) y Verg. *Aen.* 6.706-09 (*hunc circum*

²⁴ E.g. Θ 367-8, λ 623-6, Pi. fr. 249a Sn., Bacch. 5.56-70.

²⁵ Eurípides trató un asunto parecido en *Euristeo* (fr. 379a K.), aunque este drama satírico, al parecer, estaba escenificado en el palacio de Euristeo. Por otra parte, las pinturas vasculares que representan a Heracles enfrentándose a Cerbero son numerosísimas: cf. ARV² 4.11, 117.2, 137.1, 163.6, 209.162, 220.2, 225.1, 282.3, 1053.42.

²⁶ Cf. ex.gr. Lucas (1983: 109). Aparentemente, Sófocles solía dramatizar dos y aun tres veces un mismo argumento: compárese ex. gr. *Yambe* y *Triptólemo*, *Epigonos*, *Alcmeón*, *Erifila* y *Anfiarao*, *Atreo* y *Tiestes*, *Admeto* y *Alceste*, *Ion* y *Creúsa*, *Nauplio navegante* y *Nauplio prendedor de fuego*, *Fineo* y *Timbaleros* (ex. gr. Sutton [1975: 245-48], [1984: 37, 150]).

innumerae gentes populi que volabant / ac veluti in pratis ubi apes aestate serena / floribus insidunt variis, et candida circum / lilia funduntur, strepit omnis murmure campus)²⁷. Por otra parte, el fr. *inc. fab.* 748 R. εἶναι δὲ καὶ νεκυομαντεῖον ἐν τῇ Τυρσηνίᾳ λίμνῃ Σοφοκλῆς ἱστορεῖ parece una imitación del escenario de *Psicagogos* de Esquilo, como ocurre posteriormente en *Pyth. Agen* (91 F 1.1-8 Sn.) y *Lyc. Alex.* 681-711²⁸.

No sería prudente incluir otras dos tragedias de Sófocles de asunto presuntamente infernal, *Tántalo* (*TrGF* 4: 430) y *Sísifo* (*TrGF* 4: 415). De *Sísifo* sólo sabemos el título, por lo que no podemos asegurar qué parte de su leyenda dramatizaba, e incluso hay quien duda de su existencia. Según indica el fr. 573 R., *Tántalo* probablemente trataba sobre el robo del perro de oro de Pandáreo y el castigo de Tántalo en el Sípilo²⁹.

3. Eurípides

3.1. *Sísifo* (fr. 673 K. χαίρω σέ τ', ὦ βέλτιστον' Αλκμήνης τέκος ... τόν τε μιὰρὸν ἐξολωλότα)³⁰. Aunque sólo se han conservado dos exigüos fragmentos de este drama satírico, nos bastan para asegurar que la obra estaba escenificada en el Hades. El fr. 673 K. formaría parte de un diálogo entre Heracles, Sísifo (τόν τε μιὰρὸν ἐξολωλότα) y una tercera persona (¿Hades? cf. Aesch. *Sísifo fugitivo* o *arrastrando la piedra* fr. 377 R.). Puesto que Heracles y Sísifo no se encontraron jamás en vida, entre otras cosas porque los separan al menos tres generaciones³¹, la entrevista entre ambos hubo de tener lugar en el inframundo, durante la visita de Heracles al Hades para capturar a Cerbero. Heracles, como en *Pirítoo* de Critias frs. 4a.7.5-19 Sn. y en *Bacch.* 5.56-70, aprovecharía su estancia en el Inframundo para charlar con sus habitantes (Teseo, Meleagro, Pirítoo) y contemplar las penas de los condenados (*ex. gr.* Critias, *Pirítoo* fr. 4b Sn.-K.). De hecho, la *Heraclía* de Paniasis muestra a Sísifo en conversación con Heracles en el Inframundo³². Tal vez pueda

²⁷ Véase Librán Moreno (2004: 23).

²⁸ Gelzer (1981: 123). Sin embargo, podría pertenecer a S. *Tiestes en Sición*: cf. Hygin. *fab.* 88.

²⁹ Cf. Pearson (1917: II, 299-300), Lucas (1983: 276, 292-93), Sutton (1984: 125), Ganz (1993: 534-35).

³⁰ Sobre la construcción χαίρω c. acc. + part. con el significado 'me alegro de que tú...' cf. *LSJ s.v.* χαίρω 2, *TrGF* 5.2: 659. Por otra parte, se ha querido ver la hipótesis de *Sísifo* de Eurípides en *POxy.* 2455.91-92 (*e.g.* Collard [1995: 186]), pero su estado extremadamente fragmentario sólo permite concluir que aparecía Heracles en la pieza (incluso Luppe [1990-2: 41-42] ha sugerido que no se trata de la hipótesis de *Sísifo*, sino de la de *Síleo*). Véase la discusión de la atribución de partes de la hipótesis a *Síleo*, *Escirón* y *Sísifo* en *TrGF* 5.2: 657-58.

³¹ Cf. Ganz (1993: 806, 809).

³² Fr. 30 Bernabé (καθάπερ καὶ Παινακίης λέγων περὶ τοῦ Σισύφου ἐν "Αἰδοῦ [ὁ]ντος φησὶν· ὥς ἄρα μιν εἰπόντα καταστέγασε Στυγὸς] ὕδωρ cf. Eur. *HF* 1103 <ΗΡΑΚΛΗΣ> ἀλλ' οὔτε Σισύφειον εἰσορῶ πέτρων). Proponer que Heracles conversa con Sísifo en el inframundo solucionaría la duda de Wilamowitz (1875: 166) «at cum Herculi in Sisyphi fabula aegre locus sit, nescio an Εὐριπίδης σισύφ ex Εὐριπίδης σὺλ. corruptum sit» y *TrGF* 5.2: 658. Ésta no es razón, por tanto, para atribuir este fragmento a *Síleo*.

ponerse en relación con este argumento (no con el drama satírico en sí, ya que es demasiado temprana) una pintura vascular (San Antonio 91.80G, lecito, Pintor de Gela, 525-475 a.C., *LIMC* VII lám. 565) que muestra a Heracles, Cerbero y Sísifo juntos.

3.2. fr. inc. fab. 936 K. οὐκ' ἀλλ' ἔτ' ἔμπνουν 'Αΐδης μ' ἐδέξατο. Este fragmento euripídeo ha sido conservado, en compañía de dos pasajes euripídeos del mismo tenor (Eur. *HF* 523-24, *Hec.* 1-2), por Luciano en *Menipo o Nekyomanteia* (38.1.12), una parodia de los regresos a la luz de almas y héroes descendidos al Hades tan frecuentes en la tragedia (cf. 38. 2). Según podemos deducir de la parodia de Luciano, en el drama original de Eurípides alguien responde a las preguntas de un interlocutor aclarando que no está muerto, sino que Hades lo acogió mientras aún vivía. Es obvio que el escenario de tal conversación debe ser el Inframundo. El fragmento euripídeo conservado parece responder a una pregunta del tipo «¿cómo moriste?» o «¿cómo has llegado hasta aquí?», un patrón muy típico de las conversaciones entre visitantes del Hades y las sombras allí residentes³³, como los coloquios de Odiseo con el alma de Elpenor (λ 57-80, cf. fr. lyr. *adesp.* 925d12-3, PMG), Meleagro con Heracles (*Miniada* fr. 6 Bernabé, Pind. fr. 249a Sn.) y Heracles con Sísifo (Paniasis fr. 30 Bernabé)³⁴. Desconocemos el título de esta obra y el género e identidad del hablante, pero creemos que podemos formular algunas hipótesis razonables. Es evidente que el fragmento euripídeo en cuestión está puesto en boca de alguien que llegó con vida al Hades, independientemente de si se quedó allí permanentemente o consiguió después regresar al mundo de los vivos. Como comenta Rohde (1995: 234), el número de mitos que tratan sobre personajes que han llegado vivos al Hades es muy reducido: los dos casos más famosos son Anfiarao y Trofonio, devorados por la tierra mientras aún vivían y convertidos en héroes oraculares tras su desaparición en Tebas y Lebadea³⁵. En esta categoría de héroes llegados vivos al Hades por antonomasia debemos incluir, por supuesto, a los δισθανεῖς más famosos, Sísifo, Odiseo, Heracles, Teseo y Pirítoo y Orfeo (cf. Luc. *Men.* 38.1, Verg. *Aen.* 6.119-23).

Si repasamos la lista de títulos de los setenta y ocho dramas de Eurípides, comprobaremos que, salvo *Sísifo*, ninguno de ellos transcurre en el Hades: *Alcmeón en Psófide* y *Alcmeón en Corinto*, *Heracles*, *Teseo* y *Erecteo*, que podrían parecer candidatos a primera vista por los nombres o familia de sus protagonistas, tratan

³³ Para Rohde (1995: 167-91), el núcleo primario y el significado de la *nekyia* odiseica es la serie de diálogos que Odiseo sostiene con personajes que tuvieron para él alguna significación.

³⁴ Cf. Eneas y la sombra de Dido en Verg. *Aen.* 6.456-66.

³⁵ Ex. gr. Pind. *Nem.* 9.25-7, 10.8-9, *Pyth.* 8.38-55, Soph. *El.* 841, Eur. *Supp.* 501, 928, Paus. 9.38.6-40.2. Más detalles en Rohde (1995: 232-51). A éstos cabe sumar mitos menos divulgados como los de Erecteo, arrebatado vivo y escondido en una grieta de la tierra (Eur. *Ion* 281-82), Ceneo, lapitado al Inframundo en su lucha con los centauros (Pind. fr. 167 Sn.-M.), Altámenes de Rodas (Apoll. 3.2.23), Anfíloco, hijo de Anfiarao sepultado vivo como su padre, que profetiza en el interior de la tierra, Laódice la hija de Priamo (Apoll. *epit.* 5.25) y Aristeo (D.S. 4.82.6).

áreas de los respectivos mitos distintas de las aventuras de estos héroes en el Inframundo³⁶. Sin embargo, queda una tragedia de cuño eurípideo cuyo argumento se ajusta como un guante a esta temática: *Pirítoo*, cuya autoría, pese a que actualmente se atribuye a Critias³⁷, frecuentemente se adjudicaba a Eurípides en la antigüedad³⁸. *Pirítoo* escenifica el descenso al Hades de Heracles y el rescate de Teseo y Pirítoo, apresados con vida en el Infierno (cf. infra 4.3). Proponemos, por tanto, que el fr. *inc. fab.* 936 K. de Eurípides podría pertenecer a la tragedia *Pirítoo* de Critias o Eurípides, y se encuadraría en los primeros versos del diálogo entre Heracles y Teseo o Pirítoo. En este diálogo, siguiendo el patrón arriba enunciado, Heracles, asombrado de encontrar a Teseo y Pirítoo en el Hades, preguntaría a ambos de qué muerte fallecieron³⁹. Teseo o Pirítoo respondería que no ha muerto, sino que Hades lo ha acogido vivo (aquí situaríamos Eur. fr. *inc. fab.* 936 K. οὐκ ἄλλ’ ἐτ’ ἐμπνουν Ἀΐδης μ’ ἐδέξατο)⁴⁰, tras lo cual Heracles se comprometería a rescatarlos (cf. Apoll. 2.124.3-4). Proponemos que inmediatamente después encontraríamos tres de los fragmentos conservados de *Pirítoo*, 43 F 4a, 5, 7 Sn-K, como parte del coloquio entre Heracles, Pirítoo y Teseo⁴¹.

3.3. En relación con otros fragmentos, el fr. *inc. fab.* 868 K. θεοὶ χθόνιοι / ζοφερὰν ἀδίαυλον ἔχοντες / ἔδραν φθειρομένων Ἀχεροντίαν λίμνην recoge una invocación a los dioses subterráneos que habitan en la morada de los muertos, pero no se ha transmitido ni indicación de hablante ni ningún contexto. El fragmento de un vaso apulio (universidad de Maguncia, 340/30 a.C.) que representa a Protesilao suplicando a Hades y Perséfone que le permitan regresar junto a

³⁶ Véase la lista de dramas de Eurípides en Drury (1990: 821). Sobre el contenido de *Alcmeón en Psófide*, *Alcmeón en Corinto*, *Teseo y Erecteo*, cf. Webster (1967: 39-40, 105-09, 127-30, 265-68) y *TrGF* 5 ss. vv. Wilamowitz (1875: 171-72) y Webster (1967: 105) atribuyen el fr. 386c K. de *Teseo a Pirítoo* (véase *TrGF* 5.1: 435).

³⁷ Wilamowitz (1875: 161-72), Diggle (1998: 172), *TrGF* 5.2: 658-59. Sin embargo, Collard (1995: 183-94), precedido por Page (1941: 120-22), ha impugnado, con argumentos que se nos antojan de bastante peso, la autoría de Critias.

³⁸ *Ex. gr.* Ps. Hecat. Abd. *FGrH* 264F24, Clem. Alex. *Strom.* 5.115, *Sch. Eur. Or.* 982, *Sch. Arist. Ra.* 142a, *Sch. Arist. Av.* 179, *Sch. A.R.* 1.1134b, Stob. 2.8.4, Hsch. θ 869.

³⁹ Compárese λ 171, 398, *Miniada* fr. 6. 3-6 Bernabé, Bacch. 5.89 y el contexto original de E. fr. 936 K. (Luc. *Men.* 38.1.11-12 {ΦΙΛΟΣ} Ἡράκλεις, ἐλελήθει Μένιππος ἡμᾶς ἀποθανόν, καὶ τα ἐξ ὑπαρχῆς ἀναβεβίωκεν; {ΜΕΝΙΠΠΙΟΣ} Οὐκ, ἀλλ’ ἐτ’ ἐμπνουν Ἀΐδης μ’ ἐδέξατο). No es extraño que en *Pirítoo* Heracles preguntara a Teseo por la causa de su muerte, ya que éste, aunque vivo, había sido dado por muerto al no regresar del Hades: cf. Soph. *Phaedra* fr. 686 R. (Lo mismo había ocurrido con Heracles, cf. Eur. *HF* 428-29).

⁴⁰ Compárese cómo responden los muertos a las preguntas de los vivos acerca de las causas de su fallecimiento en λ 409-10, *Miniada* fr. 6 Bernabé, Bacch. 5.121.

⁴¹ Es interesante que encontremos a Heracles, Teseo, Pirítoo y Meleagro en conversación en el infierno en Nueva York 08.258.21, cratera-cáliz de figuras rojas, ca. 475-25 a.C., Pintor de la *Nekyia*, *ARV*² 1086.1, aunque este vaso no está inspirado en el teatro. Ya Wilamowitz (1875: 162) atribuía este fragmento a *Pirítoo*. Véase otras atribuciones en *TrGF* 5.2: 934.

Laodamía una sola noche, probablemente fue inspirado por *Protesilao* de Eurípides, cuyo escenario es la tierra, no el Hades⁴².

4. Tragediógrafos menores y anónimos

4.1. Aqueo, Αἰθων 20 F 11 Sn.: χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων. Este drama satírico evidentemente estaba ambientado en el Hades, donde el coro de Sátiros saluda burlonamente a Caronte (*Sch. Arist. Ra.* 184), el barquero infernal encargado de vadear el lago Aqueronte a las almas de los muertos (cf. *Miníada* fr. 1 Bernabé, *Eur. Alc.* 438-45). El pasaje de *Arist. Ra.* 184, que contiene el saludo de Dioniso al malhumorado Caronte cuando éste atraca su barca junto a la laguna infernal, es una parodia de esta escena⁴³.

4.2. Aristias, *Keres* 9F 3 Sn. Αἶδου τραπεζεύς. Tanto el título (*Espíritus de la muerte*) como el contenido del único fragmento conservado («parásito de Hades») hacen pensar en un drama satírico ambientado en el Inframundo⁴⁴. Las *Keres* son divinidades malignas asociadas con la muerte e identificadas generalmente con las Erinias⁴⁵. El aspecto de estas diosas, provistas de colmillos como de fiera salvaje y garras largas y ganchudas (*Paus.* 5.19.6, *Hes. Scut.* 248-57), es atemorizador y vampírico, pero sin duda también sería aprovechable para un drama satírico⁴⁶. Desconocemos los personajes y el argumento, pero tal vez el coro estuviera formado por las *Keres*, como ocurre con otras divinidades colectivas y temibles como las Moiras en el drama satírico *Moiras* de Aqueo, las Fórcides en *Fórcides* de Esquilo y de un tragediógrafo anónimo (*DID A* 2a, 30, *adesp.* 10b K.-Sn.)⁴⁷ y las Erinias en *Euménides*. Las representaciones de personajes divinos de mal agüero, si bien infrecuentes, no son inexistentes en la escena ateniense: el de peor fario de todos, Muerte (Θάνατος), aparece en *Alcestitis* de Frinico (3F 1c Sn.), en *Alcestitis* de Eurípides, en *Sísifo fugitivo* de Esquilo y en *Adesp.* fr. 405 K.-Sn.

4.3. Critias, *Pirítoo* 43 F 1 Sn. Ésta es la única tragedia ambientada en Hades de las que se nos han transmitido fragmentos de extensión aceptable y una hipótesis íntegra. Su argumento era, una vez más, el descenso de Heracles al Hades para hacerse con Cerbero (*Hyp. Peirith.* 6). Allí, Heracles entabla conversación con Éaco, portero del Infierno (fr. 1 Sn.) y encuentra a Teseo y Pirítoo, condenados a estar sentados e inmovilizados eternamente por haber tratado de raptar a Perséfone (frs. 4a, 5 Sn.). Heracles, compadecido de la suerte de los dos amigos, suplica a Hades y

⁴² Cf. Webster (1967²: 128), (1967: 97-8). El fr. 912 K. tiene un tema muy sugerente, la evocación de un espíritu, pero es difícil saber a qué tragedia pertenece (¿Tal vez a *Edipo* de Eurípides? Cf. *Sen. Oed.* 619-58).

⁴³ Rau (1967: 202), Radermacher (1954²: 162-63)

⁴⁴ Sutton (1974: 115) lo incluye entre los dramas satíricos.

⁴⁵ Σ 535, λ 171, *Hes. Th.* 217, *Scut.* 248-57, [*Aesch.*] *Sept.* 1054-56, *Soph. El.* 1252-53.

⁴⁶ En comedia encontramos coros de otros seres terribles como el coro de Gorgonas en *Gorgonas* de Heníoco, *Keres* en *Kares* de Antífanos y *Moiras* en *Moiras* de Hermipo

⁴⁷ Timocles (*fl.* 340/39 a.C.) o Filocles (*fl.* 340-329 a.C.), en opinión de Snell (*TrGF* I: 26).

Perséfone que le otorguen la libertad de los dos penados, a lo que acceden los señores del infierno (*Hyp. Peirith.* 7-10).

4.4. Yofonte, 22 F 3 Sn. El argumento de esta tragedia, probablemente titulada *Sémele*⁴⁸, era la expedición de Dioniso al Hades para rescatar a su madre muerta, favor que consigue de Hades y Perséfone. La historia tal y como parece haberla dramatizado Yofonte⁴⁹ es conocida, aparte de por textos tardíos como Hygin. *Fab.* 251.1, Apoll. 3.5.3, Paus. 2.31.2, 2.37.5, por algunos documentos iconográficos de época arcaica y clásica: el trono de Amiclas (Paus. 3.19.3), una hidria de figuras negras, actualmente perdida, del grupo de Leagro (Berlin F1904, *ABV* 364.54) y, por último, un vaso del Pintor de Jenocles (London B425, *ABV* 184) que muestra a Dioniso, Hermes, Perséfone y Sémele, por un lado, y Zeus, Posidón y Hades por el otro⁵⁰.

4.5. *Adesp. Orfeo en el Hades* fr. 8d K.-Sn. Una famosa cratera apulia (Ruvo, col. Fenicia, 330/300 a.C.) muestra a Orfeo en el Inframundo vestido con ropa típicamente escénica y tañendo la lira ante Hades y Perséfone, probablemente para persuadirles a que liberen el alma de su esposa Eurídice. Tanto Webster (1967²: 167) como Kannicht-Snell (*TrGF* 2: 17), *pace* Pickard-Cambridge (1946: 94-99), creen que la colección de vasos itálicos que ilustran escenas de Orfeo en el Inframundo reflejan tragedias áticas sobre Orfeo, de las que no nos ha llegado resto literario alguno⁵¹. De hecho, dos pinturas vasculares de esta temática examinadas por Pickard-Cambridge (1946: 94-99), una vez despojadas de las figuras de relleno y de los ornamentos que no tienen parte activa en la escena, parecen reflejar el argumento de un drama cuyo asunto es la presentación de Orfeo ante los dioses infernales: (1) una cratera de volutas apulia de figuras rojas (München, Pintor del Inframundo, 330-10 a.C.) muestra a Hades, Perséfone y dos Erinias escuchando la súplica de Orfeo. En la parte inferior de la pintura, podemos contemplar a Triptólemo, Éaco, Radamantis, Sisifo, *Ananke*, Hermes, Heracles, Cerbero y las Danaides⁵². (2) una segunda cratera de volutas apulia (Malibou, Pintor de White Sakkos, ca. 320 a.C.) muestra a Hades, Perséfone, Orfeo, dos erinias escuchándole, las Danaides, Teseo y

⁴⁸ Cf. Snell (*TrGF* I: 348): «fabulam Iophontis inscriptam Σεμέλη subesse».

⁴⁹ Iophon. 22 F 3 Sn ἐπεὶ γάρ, ὡς φασι, ἐζητεῖτο τὴν ψυχὴν τῆς Σεμέλης τοὺς κάτω θεοὺς, καθάπερ ἦν ἐπιγγεγμένον, ὑποσχέσθαι λέγουσιν αὐτῇ τὸν Ἄδην τοῦτο δρᾶσθαι, τοῦ Διονύσου τῶν μάλιστα τερπόντων αὐτῷ ἀντίψυχον ἀντ' ἐκείνης πέμψαντος· τὸν δὲ Διόνυσον πυθόμενον τὰ παρὰ τῶν κάτω θεῶν ἐπεσταλμένα σοφίσασθαι πρὸς ταῦτα καὶ τριῶν ὄντων αὐτῷ μάλιστα ἡγαπημένων, τοῦ τε κισσοῦ καὶ τῆς ἀμπέλου καὶ τῆς μυρσίνης, ἀποστεῖλαι τοῖς κάτω θεοῖς αὐτήν. δηλοῖ δὲ καὶ Ἰοφῶν ὁ τραγικός.

⁵⁰ Sobre la expedición de Dioniso al Hades para recuperar a su madre cf. Ruiz de Elvira (1982²: 183).

⁵¹ Véase además Webster (1948: 17).

⁵² Esta es exactamente la misma situación que describe Ov. *met.* 10.15-48, en la que se ha querido ver ecos de *Basárides* de Esquilo (cf. *TrGF* 3: 139).

Pirítoo a su derecha⁵³. A la vista de estos dos testimonios iconográficos, creemos que es razonable postular la existencia de al menos un drama, posiblemente del s. IV a.C., cuyo asunto central fuera el descenso de Orfeo a los infiernos (¿para rescatar a Eurídice?) y su súplica ante Hades y Perséfone, que parecen a todas luces *dramatis personae*⁵⁴.

4.6. *Adesp. Pirítoo* fr. 658 K.-Sn. (P. Colonia 2 [inv. 263])⁵⁵. Esta tragedia, postclásica según Kannicht-Snell (*TrGF* 2: 241) y Collard (1995: 185-86) y por tanto distinta de la homónima de Critias, tiene como argumento el duodécimo trabajo de Heracles, la captura de Cerbero (fr. 658.13 K.-Sn.) y la liberación de Teseo y Pirítoo (fr. 658.4 K.-Sn.). En los dos fragmentos conservados, Heracles tiene un altercado con algún habitante del Infierno acerca de la captura de Cerbero (fr. 658.1-12 K.-Sn.⁵⁶) y, posteriormente, Perséfone predice a Teseo que su rescatador Heracles conquistará el Orco (fr. 658.13-23 K.-Sn.⁵⁷). Curiosamente, un vaso custodiado en el Museo de Kerch en Crimea (Kerch, pélice de figuras rojas, pintor de Heracles, *LIMC* VII, 71, lám. 176, s.v. 'Peirithoos'), que muestra a Heracles, Pirítoo, Atenea, Perséfone y Nike coronando a Heracles, se adapta como un guante al argumento propuesto para este papiro. Esto no quiere decir, por supuesto, que esta pintura vascular esté inspirada específicamente en este drama: simplemente, parecen tratar el mismo argumento de la misma forma.

4.7. *Adesp.* fr. 676 K.-Sn. (P. *Rain.* 3.20)⁵⁸. Este papiro nos ha conservado diecisiete versos fragmentarios de un drama cuyo asunto era el descenso de Heracles bajo tierra:

⁵³ No quiere decir que en el drama sobre la *katabasis* de Orfeo que sirvió de inspiración salieran todos estos personajes, por supuesto: como aclara Trendall (1989: 12, 257-58), los pintores itálicos añadían muchas figuras de relleno a sus composiciones para indicar que eran mencionadas de alguna forma en el argumento o para transmitir el lugar donde se desarrolla la acción o ilustrar la emoción dominante (*ex. gr.* la presencia de Sísifo, Cerbero, Teseo y Pirítoo, las Danaides y las Erinias demuestran inequívocamente al observador que la composición trata sobre un viaje al Hades, al mismo tiempo que cualquiera de estas figuras ha podido ser mencionada en una oda coral o en el prólogo como ilustración). Cf. además Shapiro (1994: 8-9).

⁵⁴ Ningún testimonio permite indicar que existiera una tragedia de época clásica que dramatizara la *katabasis* de Orfeo (Librán Moreno [2004: 19-20]). Aristias escribió un *Orfeo* (*TrGF* 1, 9F5), pero Sutton (1974: 115-16) cree que es un drama satírico sin relación con el inframundo. Hay alusiones a la expedición de Orfeo al Infierno para rescatar a su esposa en Eur. *Alc.* 357-62 y en *Basárides* de Esquilo (West [1990: 34-38]). Como argumenta West, *Basárides* de Esquilo comenzaría con el relato por parte de Orfeo de su visita al Inframundo y cuanto vio allí (¿en el prólogo?), por lo que no estaría escenificada en el Hades.

⁵⁵ Taplin (1977: 448 n. 2) sugiere que este papiro pertenece a *Heracles en Ténaro* de Sófocles, pero no da razones.

⁵⁶ Compárese con Arist. *Ra.* 465-78 y Eur. fr. 386c K., atribuido a *Pirítoo* de Critias por Wilamowitz (1875: 171-72), Radermacher (1954²: 213-14) y Webster (1967: 105). *Contra* Rau (1967: 116-17).

⁵⁷ Una tradición ateniense cuenta que Perséfone recibió benévolamente a Heracles en el Hades por haber sido iniciado en los misterios de Eleusis. Bibliografía moderna en Lavecchia (1996: 22, 25).

⁵⁸ Kannicht-Snell (*TrGF* 2: 202), guiándose por criterios métricos, creen que este drama satírico es contemporáneo de Eurípides, y lo identifican con *Sísifo* de éste o con *Pirítoo* de Critias. Sin

μ]άχηι τ' ἐνικ[
]ντας ἤγαγεν[
] ἡμέραις τοι[
] ἐκ Πύλου [
ὕ]πὸ τὴν γῆν [5
]ρειαδηνη[
]ανέντων αγ[
]αρῶσιν ὑπὸ του[
]ος ἑωρατε[
]οιμετρος γο[10
]της ὥστ[
το]ῦτό σοι δοκεῖ [
ἐκ]ήδετ' Εὐβοίας [
]ησάν τε καθα[
]πεν τὸ περι[15
]αλλα	
Εὐ]βοιᾱ[

El argumento de esta fábula parece oscuro, pero creemos que podemos avanzar algunas conjeturas. El nombre de Pilo (fr. 676.4) aparece en el verso inmediatamente anterior al que hace referencia al descenso de Heracles a los infiernos (]ἐκ Πύλου / ὕ]πὸ τὴν γῆν[): tal vez el argumento de esta obra fuera el extraño enfrentamiento de Hades y Heracles «en Pilo entre los muertos» (ἐν Πύλῳ ἐν νεκύεσσι, E 397), en el que Heracles consigue herir al Rey de los Muertos con una flecha (cf. fr. 676.1. μ]άχηι τ' ἐνικ[)⁵⁹. La mención de ἐν Πύλῳ ἐν νεκύεσσι como escenario de la lucha de Hades y Heracles puede deberse a la existencia tradicional de un πλουτώνιον (Strab. 5.244) o entrada del Infierno en Pilo (Paus. 6.25.2), por la que Heracles descendería y Hades subiría al mundo superior⁶⁰.

Este episodio del enfrentamiento entre Heracles y Hades era bien conocido en la antigüedad⁶¹. Otras versiones cuentan que Heracles obligó por la fuerza al señor de los muertos a liberar a Tesco de su tormento en el infierno, que se llevó a Cerbero con violencia y en contra de la voluntad de Hades, e incluso se conocen variantes en la que Heracles luchó con Hades por el alma de Alcestis⁶².

embargo, creemos que el argumento es completamente distinto y que nos hallamos ante un drama satírico independiente de época eurípidea y autor desconocido. Pese a que en el apartado de *adenda y corrigenda* contenido en *TrGF* 5.2: 1144 Kannicht apunta que «F 676=comment. in Aristophanis Nubes ... delendum», creemos que es viable hacer una propuesta alternativa que mantenga *Adesp.* fr. 676 K.-Sn. como fragmento trágico.

⁵⁹ Véase además Pind. *Ol.* 9.31-2, Sen. *HF* 560-5 *hic qui rex populis pluribus imperat, / bello cum peteres Nestoream Pylon, / ... / effugit tenui vulnere saucius / et mortis dominus pertimuit mori.*

⁶⁰ Cf. Rohde (1995: 174 n. 63), Huxley (1969: 185-86).

⁶¹ Véase las distintas interpretaciones de este confuso episodio de la leyenda de Heracles en Kirk (1990: 102), Ganz (1993: 454-55), Gerber (2002: 36). Esperamos tratar este asunto con más profundidad en un futuro trabajo.

⁶² Sobre el rescate violento de Tesco, cf. Sen. *HF* 804-06. Sobre la captura de Cerbero haciendo fuerza a Hades, cf. *Sch.* Pind. *Ol.* 9.43, *Sch.* *Il.* 5.395-97, Sen. *HF* 392-96. Sobre el rescate de Alcestis véase Apoll. 1.106.7-8, Zen. 1.18, Sen. *HF* 560-65. Véase además *LIMC* V, 85-100, láms. 68-74, 136-47, s.v. 'Heracles'.

De hecho, fr. 676.1 K.-Sn. μάχηι τ' ἐνικ[ι]ντας ἤγαγεν recuerda a Eur. *HF* 612-13 <AMΦ.> μάχηι κρατήσας (*sc.* de Cerbero) ἡ θεᾶς δωρήμασιν; / <HP.> μάχηι y a Sen. *HF* 48 *et opima victi regis ad supero refert*, pasajes ambos referidos a la captura de Cerbero y el rescate de Teseo.

Varias pinturas vasculares del primer cuarto del s. V a.C.⁶³ demuestran que la historia del enfrentamiento entre Hades y Heracles era bien conocida en la Atenas clásica: en ellas encontramos variaciones de la historia que cuenta que Heracles, guiado por Hermes, cruza el Aqueronte cargando a sus espaldas con el herido Hades, que se aferra a su distintiva cornucopia, con la intención de que el señor de los infiernos sea curado en el mundo superior de las heridas causadas por su enfrentamiento con el Alcida (cf. E 398-402)⁶⁴. Es esperable que testimonios pictóricos de este estilo recuerden un drama satírico, pues ciertamente la historia se presta a un tratamiento de este tipo: en el imaginario popular ateniense del s. V, el que, según esperaríamos, quedaría reflejado en los dramas satíricos, Heracles, haciendo honor a su epíteto de ἀλεξικακος (*ex. gr.* Ar. *Ra.* 298, Luc. *Alex.* 4), se caracterizaba por luchar y derrotar a todo tipo de divinidades o demonios desagradables y malignos, como Hades⁶⁵, Cerbero, Tánato (Eur. *Alc.* 843-49 y *Alcestis* de Frínico) o la Vejez⁶⁶. De hecho, la cratera supracitada guardada en el Museo Arqueológico de Madrid (Madrid 11017) representa a Heracles, Hades con la cornucopia, Yolao y Atenea acompañados de sátiros. Por tanto, tal vez *adesp.* fr. 676 K.-Sn. pertenezca a un drama satírico cuyo asunto es el enfrentamiento de Heracles y Hades concebido como un ser monstruoso en el Infierno; temática ésta, como es bien sabido, muy favorecida por este tipo de obras (Sutton [1974], 112-13). Kannicht-Snell no recogen esta posibilidad, aunque comentan: «argumentum fort. gesta Herculis, quamquam 4 ἐκ Πύλου, 5 ὑπὸ τὴν γῆν, 13 ἐκ[ι]ήδεται Εὐβοίας prima facie inter se aegre concinunt» (*TrGF* 2: 262).

Creemos, *pace* Kannicht-Snell, que hay una forma sencilla de conciliar las menciones de Heracles, Pilo, Eubea y una empresa subterránea: este fragmento papiráceo puede contener un comentario en prosa de una obra dramática, como sospecha Radt (*TrGF* 2: 262-63), fijándose en rasgos estilísticos de prosa como el artículo de v. 5 y los vv. 15-17, en los que parece explicarse el contenido de v. 13. En nuestra opinión, no sería imposible que en el drama Hades, airado porque Heracles se había atrevido a herirlo, hubiera profetizado con furia el final que

⁶³ Principalmente tres: Berlín 31094, cratera de figuras rojas, Pintor de Pourtales, *ca.* 400-300 a.C., *ARV*² 1446.2; París 822, esquifo de figuras rojas, Pintor Q, *ca.* 400-300 a.C., *ARV*² 1251.50 y Madrid 11017, cratera de figuras rojas, Pintor de Enómao, *ca.* 400-300 a.C., *ARV*² 1440.2.

⁶⁴ Véase *LIMC* V, 97, 160, s.v. 'Heracles'.

⁶⁵ Si bien los griegos solían imaginar a Hades como a un varón maduro, majestuoso y muy digno, a veces nos encontramos con pasajes que lo presentan como un ogro, como Soph. *El.* 542-43, Eur. *Cycl.* 396-97.

⁶⁶ Episodio conocido por el testimonio vascular de Louvre G234, Londres E290, Oxford 1943.79, Adolphseck 12, Berlín 6.3317, todos *ca.* 490/60 a.C. Cf. Ganz (1993: 456-57).

esperaba a su agresor en Eubea⁶⁷; como hacen *ex. gr.* Poliméstor con Hécuba y Agamenón en Eur. *Hec.* 1259-81 y Polifemo con Odiseo en Eur. *Cycl.* 699-701⁶⁸. Poliméstor predice a Hécuba que morirá en la travesía a Grecia y acabará enterrada en Sípilo, y a Agamenón que Clitemestra le matará en Argos (*Hec.* 1257, 1259, 1261 {Πιλ.} χαίρεις ὑβρίζουσ' εἰς ἔμ', ὦ πανοῦργε σύ; ... ἀλλ' οὐ τάχ', ἡνίκ' ἂν σε ποντία νοτίς- ... κρύψη μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων, 1281 κτεῖν', ὥς ἐν Ἀργεὶ φόνια λουτρά σ' ἀμμένει). Por su parte, Polifemo anuncia a Odiseo que navegará errante durante muchos años como castigo por haberle dejado ciego (δίκας ὑφέξειν ἀντὶ τῶνδ' ἐθέσπισεν, / πολὺν θαλάσσηι χρόνον ἐναιωρούμενον). Contrástese con el anuncio contenido en fr. 676.13 K.-Sn. ἐκ]ήδετ' Εὐβοίας. El supuesto comentarista (¿de la hipótesis de la pieza?) explicaría por una parte ἐκ Πύλου (v. 4), el lugar del enfrentamiento entre Hades y Heracles, como ὑ]πὸ τὴν γῆν (v. 5)⁶⁹, y por la otra ἐκ]ήδετ' Εὐβοίας (v. 13), que posiblemente aparecería en las palabras finales de Hades, como Εὐ]βοία[. (vv. 16-17), el escenario tradicional en el que Heracles vistió la túnica de Neso⁷⁰.

4.8. Un fragmento papiráceo editado por Kannicht y Snell entre los *adespota* trágicos (*adesp.* fr. 660. 1-10 K.-Sn., *P. Oxy.* 2634) podría tratar acerca del descenso de Odiseo a los infiernos (cf. *TrGF* 2: 244):

[]οῦσιν ἀνταμ[]
]οῦμιαν ποτ' ἀπ' εὐγ[]
]τροφος ἦνυτε[]
 []μερτῇ χόλον []
]λαδοστισι[] ἀρχ[]
]α μελαμφαρέο[]ς
Πλο]ύτωνος οἰκῆτω[]ρ []
]υσα τὸν μ[]
]ίας οδυ[]σεν []·
 []ας.

Sin embargo, el papiro está tan dañado que, como comentan Kannicht-Snell (*TrGF* 2: 244), «et metrum et argumentum obscurum»; por lo que no hay que descartar que los versos provengan de algún estásimo sin relación alguna con la acción principal. La imitación expresa de algunas expresiones de Sófocles (*Soph. Ant.* 643, *Tr.* 282, 1161, *Ai.* 394-96, 517) y Baquilides (μελαμφαρέο[ς sólo aparece,

⁶⁷ Como se sabe, la tradición decía que Heracles vistió la túnica fatal mientras sacrificaba en Eubea (cf. *Bacch.* 16.13-55, *Soph. Tr.* 237, 750-806).

⁶⁸ Véase además los vaticinios de Dione sobre Diomedes en *Hom. E* 406-09.

⁶⁹ La fraseología y el método utilizados en este comentario recuerdan a Aristarco *ap. Sch. Il.* 5.397 (ἐν Πύλῳ ἐν νεκύεσσιν· Ἀρίστωρ ὁ «πύλω» ὡς «χόλω» ... «πύλας Ἀἰδοῦ») y a Eustath. *Il.* 2.106 (οὐ κάτω ἐν τῇ τῶν νεκρῶν πύλῃ)

⁷⁰ El hecho de que sea un drama satírico, y por tanto cómico, no impide que se mencione los sufrimientos futuros del protagonista: véase el ejemplo de *Cíclope*.

además de aquí, en Bacch. 3.13⁷¹) y los indicios de polimetría y mezcla de trimetros yámbicos y metros líricos (*TrGF* 2: 244 «v. 4 –τηι contra v. 2 –μων mirum: an trim. numeris lyricis insertus?») parecen apuntar a una fecha postelásica⁷².

4.9. Otro fragmento trágico anónimo, fr. 405 K.-Sn. (<ΘΑΝΑΤΟΣ> οὐ γάρ με Νῦξ ἔτικτε δεσπότην λύρας, / οὐ μάντιν οὐδ' ἰατρόν, ἀλλὰ †θνητὸν ἄμα† / ψυχᾷς) tiene un contenido de ultratumba, pero al carecer de contexto e indicación del título de la obra, no tenemos forma de saber si pertenecía a obras escenificadas en el inframundo⁷³. Sobre la visita de Perséfone y Deméter al Hades conocemos al menos cuatro obras: *Triptólemo* y *Yambe* de Sófocles (fr. *inc. fab.* 731 R.)⁷⁴ y los dramas satíricos anónimos *Triptólemo* (9c K.-Sn.) y *Perséfone* (8h K.-Sn.). Sin embargo, todo parece indicar que el escenario de estos dramas era la Tierra, no el mundo subterráneo.

Tenemos la misma falta de información en lo que atañe a aquellos dramas cuyo protagonista principal es uno de los famosos condenados del Hades, pero de los cuales no se nos ha transmitido más que el título: la falta de fragmentos, siquiera exigüos, no permite averiguar su escenario o su temática. Sin embargo, tal vez alguna de las siguientes fábulas fuera escenificada en el Hades: *Ixión* de Calístrató (38F1), *Timesíteo* (214 F4), *adesp.* fr. 5 K.-Sn., *Tántalo* de Frínico (3F7), *Prátinas* (4F2) y *Aristias* (14F1b), *Pirítoo* de Aqueo (20F36 Sn.-K.), *Sísifo* de Critias (43F19), *Invocación del Coco* (sat.) (*adesp.* fr. 1d K.-Sn.).

6. Conclusiones

Esperamos haber demostrado que los dramas cuyo escenario es el Hades (ὅσα ἐν ᾧδου, Arist. *Po.* 1455b-56a 3) no estaban especialmente asociados a la comedia, sino que aparecían libremente en el escenario trágico, tanto en forma de tragedia como de drama satírico, y estaban lo suficientemente divulgados como para justificar que Aristóteles no citara ningún ejemplo por su nombre. A pesar de los escasos fragmentos y restos trágicos que han llegado a nuestros días, hemos rastreado ejemplos claros de al menos catorce dramas ambientados total o parcialmente en el Inframundo, siete tragedias y siete dramas satíricos:

⁷¹ Aparece además en *Hymn. Is.* 43, *ISmyrna* 728 (Sokolowski 84, 10, II-III d.C.) y en una lista de términos poéticos perteneciente al s. III a.C. (*Suppl. Hell.* 991.4). Cf. además μελαγχίτων en Aesch. *Pers.* 115, μελάμπεπλος en Eur. *Alc.* 843, *Ion* 1150.

⁷² Este tipo de polimetría todavía era escandaloso en época de Aristóteles (*Po.* 1447b 21, 1460a 2 ἀτοπώτερον) y estaba especialmente asociado a *Centauro* de Queremón (cf. Athen. 13.608E). Sin embargo, Esquilo hizo algún experimento de este tipo (cf. *Sept.* 100, 103).

⁷³ Hermann atribuía estos versos a Esquilo (cf. *TrGF* 2: 120). En este caso, nos parece que cuadrarían bastante bien en *Sísifo fugitivo*. Cf. supra apartado 1.3.

⁷⁴ Sutton (1975: 245-48) demuestra la existencia de este drama satírico de Sófocles. Sobre el descenso de Deméter al Hades en busca de Perséfone cf. *Orph. H.* 41.5, *Alcestis* de P. Barc. inv. N. 158-61, 62-65.

a) Tragedias: *Psicagogos*, *Sísifo arrastrando la piedra* de Esquilo, Eur. fr. inc. fab. 936 K. (¿perteneciente a *Pirítoo* de Critias?), *Pirítoo* de Critias, *Sémele* de Yofonte, *adesp. Orfeo en el Inframundo*, *adesp. Pirítoo*.

b) Dramas satíricos: *Sísifo fugitivo* (sat.) de Esquilo, *Cerbero* (sat.) y *Heracles en Ténaro* (sat.) de Sófocles, *Sísifo* (sat.) de Eurípides, *Aithon* (sat.) de Aquco, *Keres* (¿sat.?) de Aristias, *adesp. fr. 676 K.-Sn.* (¿*Heracles*?).

Por otra parte, no parece que existiera ninguna prohibición religiosa que impidiera presentar sobre el escenario al rey de los muertos y su esposa Perséfone, ya que aparecían en *Psicagogos* y *Sísifos* (sat.) de Esquilo, ¿*Sísifo* (sat.) de Eurípides?, *Pirítoo* de Critias, *adesp. Orfeo en el Hades*, *Sémele* de Yofonte, *adesp. fr. 676 K.-Sn.*

Otra conclusión que podemos extraer de estos resultados es que no se debe asociar este tipo de dramas con Esquilo, como hace Else (1963: 528-29): Esquilo (tres dramas) muestra cifras parecidas a las de Eurípides (dos dramas) o Sófocles (dos dramas). Por otra parte, los dramas escenificados en el Hades no parecen ser más propios de una época u otra de la tragedia griega: encontramos ejemplos en la tragedia arcaica (Esquilo y Aristias), clásica (Sófocles, Eurípides, Aquco, Yofonte, Critias) y postclásica (dramas sobre Orfeo, Pirítoo y Heracles). En último lugar, debemos tomar nota de la enorme popularidad que tuvo en Atenas el tema del último trabajo de Heracles, la captura de Cerbero y la liberación de Teseo y Pirítoo, atestiguada igualmente en las pinturas cerámicas (ex. gr. ARV² 1086.1, 533.57, 1294): de las catorce obras que hemos presentado aquí, al menos siete (*Cerbero* y *Heracles en Ténaro* de Sófocles, *Sísifo* y fr. inc. fab. 936 K. de Eurípides, *Pirítoo* de Critias, *adesp. 658 K.-Sn.* y *adesp. fr. 676 K.-Sn.* [¿*Heracles*?]) tratan directamente esta área de la leyenda de Heracles⁷⁵. Por el contrario, sorprende comprobar que la *nekýia* de Odiseo no era especialmente famosa en la escena dramática ateniense: sólo *Psicagogos* de Esquilo podría haber dramatizado esta parte de la leyenda⁷⁶.

Por último, esperamos que se acepten como conjeturas razonables nuestras propuestas relativas a un fragmento trágico anónimo (*adesp. fr. 676 K.-Sn.*) y a un fragmento perteneciente a una tragedia innominada de Eurípides (Eur. fr. inc. fab. 936 K.): éste podría provenir en realidad de *Pirítoo* de Critias, aquél de una obra que dramatizaba el enfrentamiento en Pilo entre Heracles y Hades.

Huelva

Miryam Librán Moreno

⁷⁵ Podríamos resumir esta serie de dramas en la magnífica cratera-cáliz de figuras rojas (Nueva York 08.258.21. ca. 450/40 a.C., Pintor de la *Nekýia*, ARV² 1086.1), que muestra a Heracles en conversación con Teseo y Pirítoo, observado por Meleagro y Hermes y en presencia de Hades y Perséfone

⁷⁶ El testimonio de las pinturas cerámicas concuerda con esta apreciación: en el archivo de J.D. Beazley (www.beazley.ox.ac.uk) hay únicamente dos ilustraciones de la *nekýia* de Odiseo frente a las noventa y una que representan la *katábasis* de Heracles. Véase Librán Moreno (2004: 20-21).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beazley J.D. (1963²) *Attic Red-Figure Vase Painters*, I-III, Oxford (ARV²).
- Bernabé A. (1979) *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- Collard Ch. (1995) *The Peirithous Fragments*, en *De Homero a Libanio*, ed. J.A. López Férrez, Madrid, 183-94.
- Diggle J. (1998) *Tragicorum graecorum fragmenta selecta*, Oxford.
- Drury M. (1990) *Apéndice de autores y obras*, en *Historia de la literatura clásica I. Literatura griega*, eds. P.E. Easterling-B.M.W. Knox, tr. Madrid, 775-942.
- Else G.F. (1963) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge (Mass.).
- Ganz Th. (1993) *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London.
- GarcíaYebra V. (1974) *Poética de Aristóteles*, Madrid.
- Garvie A.F. (1998) *Sophocles. 'Ajax'*, Warminster.
- Gelzer Th. (1981) *Neue Kölner Papyri*, MH 38, 120-24.
- Gerber D.E. (2002) *A Commentary on Pindar, Olympian Nine*, Stuttgart.
- Gilbert A.H. (1947) *Aristotle's Four Species of Tragedy*, AJPh 68, 363-81.
- Griffith M. (1983) *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge.
- Hardison O.B. (1981) *Aristotle's Poetics. Translation and Commentary*, Tallahassee.
- Headlam (1903) *Ghost-Raising, Magic, and the Underworld*, CR 16, 52-61.
- Huxley G.L. (1969) *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, Cambridge (Mass.).
- Kannicht R.-B. Snell (1981) *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 2. Fragmenta Adespota*, Göttingen (TrGF2).
- Kannicht R. (2004) *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 5. Euripides*, Göttingen (TrGF5).
- Kirk G.S. (1990) *The 'Iliad': a Commentary vol. II. Books 5-8*, Cambridge.
- Lavecchia S. (1996) *P. Oxy. 2622 e il 'Secondo Dittirambico' di Pindaro*, ZPE 110, 1-26.
- Librán Moreno M. (2004) *TrGF 2 adesp. Fr. 370 K.-Sn.: Aeschylus' 'Psychagogoi'?*, Exemplaria Classica n.s. 8, 7-29.
- Lloyd-Jones H. (1967) *Heracles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and PSI 1391*, Maia n.s. 19, 206-29.
- Lloyd-Jones H. (1981) *Notes on P. Köln III 125 (Aeschylus, Psychagogoi?)*, ZPE 42, 21-22.
- Lloyd-Jones H. (1996) *Sophocles. Fragments*, Cambridge (Mass.)-London.
- Lucas J. M^a (1983) *Sófocles. Fragmentos*, Madrid.
- Luppe W. (1990-2) *Neue Erkenntnisse aus Euripides-Papyri*, AASH 33, 41-44.
- Luppe W. (1995) *Gorgonen in der Unterwelt? Philodem Περὶ ἐκσθεβείας N 242 I*, ZPE, 31-4.
- Norden E. (1927¹) *Vergilius. 'Aeneis' Buch VI*, Leipzig.
- Page D.L. (1941) *Select Papyri III: Poetry*, Cambridge (Mass.)-London.
- Pearson A.C. (1917) *The Fragments of Sophocles I-III*, Cambridge.
- Philips E.D. (1953) *Odysseus in Italy*, JHS 73, 53-67.
- Pickard-Cambridge A.W. (1946) *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- Podlecki A.J. (1975) *Reconstructing an Aeschylean Trilogy*, BICS 22, 1-19.
- Radermacher L. (1954²) *Aristophanes' Frösche*, Wien.
- Radt S. (1977) *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 4: Sophocles*, Göttingen (TrGF4).
- Radt S. (1985) *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 3: Aeschylus*, Göttingen (TrGF3).
- Rau P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.

- Rohde E. (1995) *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, tr. Málaga (ed. orig. 1897)
- Ruiz de Elvira A. (1982²) *Mitología clásica*, Madrid.
- Rusten J. (1982) *The Aeschylean Avernus*, ZPE 45, 33-38.
- Shapiro H.A. (1994) *Myth Into Art: Poet and Painter in Clasical Greece*, London.
- Snell B.-R. Kannicht (1986) *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. 1: Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, Göttingen (TrGF1).
- Sutton D.F. (1974) *A Handlist of Satyr-Plays*, HSCPh 78, 107-43.
- Sutton D.F. (1975) *Sophocles' Iambe*, Eos 63, 245-48.
- Sutton D.F. (1984) *The Lost Sophocles*, Lanham-New York-London.
- Taplin O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Trendall A.D. (1989) *Red-Figure Vases of South Italy and Sicily*, London.
- Webster T.B.L. (1948) *South Italian Vases and Attic Drama*, CQ 42, 15-27.
- Webster T.B.L. (1967²) *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London.
- Webster T.B.L. (1967) *The Tragedies of Euripides*, London.
- West M.L. (1990) *Studies in Aeschylus*, Stuttgart.
- Wilamowitz U. von (1875) *Analecta Euripidea*, Berlin (reimpr. Hildesheim 1963).
- Wilamowitz U. von (1914) *Aischylos. Interpretationen*, Berlin.

Les scènes de marché dans la seconde partie des *Acharniens*, scènes au cours desquelles le héros met en pratique la paix privée qu'il a conclue par des négociations avec des voisins de Mégare, puis de Thèbes, sont à divers égards d'une reconstitution particulièrement difficile. Elles font d'autant plus obstacle à l'interprétation générale de la pièce.

Le vers 803, dans le premier de ces deux passages, en est emblématique. Aucun texte des manuscrits ne semble convaincant, surtout parce qu'ils donnent un pronom masculin αὐτός qui semble incompatible avec l'indication κόρη qui précède la réplique suivante. On voit mal, ainsi, ce qui conduirait le héros à interpeller une fillette par un pronom masculin. Les philologues ont eu deux réactions: soit ils ont supprimé le vers, considérant qu'il s'agissait d'une glose ou d'une dittographie; soit ils ont proposé des corrections au texte des manuscrits. Les éditeurs récents sont surtout allés dans ce sens et ont pour cela développé davantage l'interprétation du passage. Au total pourtant, aucune des propositions ne paraît réellement satisfaisante. En revanche, il semble plus facile de comprendre ces vers, en revenant non sur le texte lui-même, mais sur l'attribution des différentes répliques.

Le Mégarien veut vendre à Dicéopolis ses deux fillettes, en les faisant passer pour des χοῖροι, un terme à double sens: le mot signifie d'abord porc ou truie, mais également, de manière répandue, le sexe féminin¹. Le jeu obscène devient clair en 766 s., quand le Mégarien invite Dicéopolis à toucher la fillette et exploite ainsi ouvertement l'ambivalence de χοῖρος. Lorsque le héros et le Mégarien en viennent à la question de leur «élevage», en d'autres termes de la façon dont il faut les nourrir, d'autres allusions sexuelles ont encore été repérées (vv. 797-802a):

- ΔΙ. ἤδη δ' ἄνευ τῆς μητρὸς ἐσθίειν ἄν;
 ΜΕ. ναὶ τὸν Ποτεῖδᾴ κἄν ἄνευ γὰ τοῦ πατρός.
 ΔΙ. τί δ' ἐσθίει μάλιστα;
 ΜΕ. Πάνθ' ἃ κα διδῶς.
 αὐτὸς δ' ἐρώτη.
 ΔΙ. χοῖρε χοῖρε.
 ΚΟΡΑ. κοῖ κοῖ.
 ΔΙ. τρώγοις ἄν ἐρεβίνθους;
 ΚΟΡΑ. κοῖ κοῖ κοῖ.
 ΔΙ. τί δαί; Φιβάλεως ἰσχάδας;

- «- Est-ce qu'elles peuvent déjà manger sans leur mère?
 - Oui, par Poséidon, et aussi sans leur père, c'est sûr.
 - Que préfère-t-elle manger?
 - Tout ce que tu lui donneras. Demande-lui toi-même.
 - Truie, truie!

¹ D'après Kaibel, le plus ancien témoignage serait Epicharme (Epich. fr. 238 K.), avec le composé χοιροπωλήσειν; mais Kaibel ne précise pas ses sources et les autres éditeurs ne mentionnent pas ce terme. Voir surtout Hesych. χ 597 et 599 Schm., Varr. *rr* 2.4.

- Grouïk grouïk.
- Tu pourrais croquer des pois chiches?
- Grouïk grouïk grouïk.
- Et quoi? Des figues de Phibalis?»

Manger entre dans l'ensemble de la comédie² et dans toute la scène en relation avec la thématique de la vente et des femmes (ainsi en 732 les filles doivent monter sur ce qui semble être une estrade pour être vendues et gagner le pain)³. Ici, cette perspective se préciserait avec le double sens de ἐρεβίνθους et ἰσχάδας, qui peuvent désigner le sexe masculin et, peut-être, féminin⁴. Pourtant la lecture littérale ne doit pas non plus être abandonnée.

On en arrive à vv. 802b-803 que j'écrirai ainsi:

ME.	κοῦ κοῦ.
ΔΙ.	τί δέ, σῦκα τρώγοις αὐτὸς ἄν;
ME.	κοῦ κοῦ.

- ² Le lien est notamment fortement établi dans la *rhesis*, 520-29. À l'origine de la guerre il y a, selon Dicéopolis, des affaires de contrebande de produits comestibles, qui sont dénoncés et vendus à l'encan (vv. 520-22), puis, des enlèvements de femmes qualifiées de prostituées (vv. 524-29).
- ³ ἀμβατε ποτταν μάδδαν, αἱ χ' εὐρητέ πα, «montez gagner votre pain, si vous en trouvez quelque part». Un problème ayant ses implications scéniques est le sens à donner ici à ἀναβαίνει, quatre hypothèses se rencontrant chez les interprètes: ou bien il s'agit de monter sur le parc scénique, ou simplement d'entrer sur l'*orchestra*; ou bien, le Mégarien invite ses filles à venir dans ses bras. Enfin, c'est l'hypothèse que je retiens pour ce vers, le marchand a disposé un étal et dit aux fillettes d'y monter.
- ⁴ Sur ἐρεβίνθος, voir J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965², 72; J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic Comedy*, Oxford 1991², 119. Le terme en plus de désigner une nourriture de peu de valeur, a un sens obscène chez Aristophane, dans *Ran.* 544 s. (avec la référence à la masturbation: προς τοῦτον βλέπων/ τοῦρεβίνθου δ'ραπτόμην). Sur la ressemblance d'aspect entre les pois et les figues et leur forme obscène, Theophr. *HP* 4.4.4 et 8.2.1; Hesych. ε 5683 L.; Souda ε 2919 A., schol. *Ach.* 801 W. Le sens obscène d' ἰσχάς peut légitimement être postulé dans la mesure où le terme est équivalent de σῦκον. Or sur ce dernier, voir *Pax* 1351 s., où il peut désigner les deux organes sexuels: τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ. / τῆς δ' ἡδὺ το σῦκον, moins précisément, *Eccl.* 707 ss. avec la référence au sexe masculin (ἰμᾶς δε τέως θρῖα λαβόντας/ διφόρου συκῆς / ἐν τοῖς προθύροις δέφεσθαι), et Theophr. *loc. cit.* Dans quelques passages d'Aristophane, ἰσχάς désigne la figue séchée (*Eq.* 755, peut-être *Pax* 634, *Lys.* 647 avec un sens obscène), et est citée comme mets savoureux (*Vesp.* 297, *Pax* 1217-23, *Pl.* 191, 677, 798, 801, 811, 1122). Quant à sa caractérisation par Φιβάλεως, il faut d'abord constater que le terme n'apparaît que chez les comiques (Hermipp. fr. 53 K.-A., Apollon. fr. 5 K.-A., Pherecr. fr. 85 K.-A., Telecl. fr. 6 K.-A.). Les scholies ont expliqué le nom propre comme un toponyme réel, ayant ensuite donné son nom à une variété de figues (schol. *Ach.* 802a W., schol. *Pax* 628a H., voir aussi Hesych. φ 434 Schm.). Les commentateurs modernes se sont ralliés à cette interprétation du terme comme toponyme, suivant carrément les scholies en y voyant l'allusion à un lieu réel (dont pourtant on n'a aucune trace): A. Müller, *Aristophanis Acharnenses*, Hannover 1863; B.B. Rogers, *The Acharnians of Aristophanes*, London 1930; P. Thiery, *Aristophane. Les Acharniens*, Montpellier 1988, ou bien, plus raisonnablement, y voyant un des nombreux toponymes fantaisistes qu'Aristophane invente: ainsi B. Marzullo, *Aristoph. Ach.* 799-804, MC 15-17, 1982, 81-6, part. pp. 84 s., conclut-il à une énigme morphologique où il faut reconnaître une invention pure. Le problème est que, en comparaison avec d'autres toponymes inventés, parlants (on voit immédiatement où est la référence fantaisiste, comme dans le cas de Λεπρών en 724), on ne peut déceler l'élément proprement comique qui justifie l'invention du mot.

«- Grouïk grouïk.
- Quoi, toi aussi, tu mangerais des figues?
- Grouïk grouïk».

à quoi Dicéopolis répond (vv. 804-06):

ΔΙ. ὥς ὄξυ πρὸς τὰς ἰσχάδας κεκράγατε.
ἐνεγκάτω τις εἰδοθεὶ τῶν ἰσχάδων
τοῖς χοιριδίοισιν.

«- Quels cris perçants vous poussez au mot de figues! Qu'on apporte des figues de l'intérieur aux gorets».

En 803, les manuscrits cependant reportaient tous le sigle κόρη devant les deux «κοῖ κοῖ».

Aucun des textes proposés par les manuscrits n'apparaissait acceptable. R donne τί δαί σύκα τρώγοις ἄν αὐτός - κοῖ κοῖ, ΑΓ donnent τί δαί σῦκα (σύκα Γ) τρώγοις ἄν αὐτός - κοῖ κοῖ κοῖ, B et l'Aldine donnent τί δέ, σῦκα τρώγοις αὐτός ἄν - κοῖ κοῖ. Les deux premières leçons posent un problème métrique (on aurait un trochée en position paire du mètre initial ~ - / ~ - /), le texte de la troisième étant correct de ce point de vue avec l'anapeste en premier pied (~ - - / ~ - / - - / ~ - / ~ - / ~ -). Surtout, les textes, dans tous les cas, posent une difficulté de sens avec la présence du pronom αὐτός, manifestement adressé à l'une des fillettes puisque κόρη apparaît devant la seconde réplique. On n'a donc pas compris ce brusque emploi du masculin ici. À cela s'ajoutait le pluriel κεκράγατε en 804, que certains pensaient d'autant moins acceptable si Dicéopolis venait de s'adresser à l'autre fillette⁵, un argument que je comprends mal puisque, précisément, les deux adresses successives expliquent bien une reprise collective. Enfin, on notait que la Souda ne cite pas ce vers⁶.

Le problème a donc suscité deux réactions. D'une part, remarquant les correspondances entre 802 et 803 (τί δαί et κοῖ κοῖ), et sur l'appui de la Souda en particulier, on a considéré que 803 était une glose explicative du vers précédent (notamment de Φιβάλεως ἰσχάδας) et on l'a supprimé⁷, ou bien, comme Russo, on y a vu

⁵ Marzullo, 85.

⁶ Ainsi J.J.F Van Leeuwen, *Aristophanis Acharnenses*, Lyon 1901, Thierry *ad loc.*

⁷ Ainsi P.F. Bothe, *Aristophanis Comoediae. I. Acharnenses. Equites. Nubes*, Leipzig 1845²; A. Meineke, *Aristophanis Comoediae*, Leipzig 1860, Dindorf 1869²; Van Leeuwen. V. Coulon, *Essai sur la méthode conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris 1933, 171 s.: «ce vers est issu de deux notes adscrites à ἰσχάδας de 802... dont l'une, σῦκα, glosait ἰσχάδας, tandis que l'autre, τρώγοις ἄν, devait faire comprendre aux lecteurs que ce verbe était à sous-entendre avec Φιβάλεως ἰσχάδας. Se souciant peu de la prosodie, un copiste a complété à sa façon σῦκα τρώγοις ἄν et gratifié ainsi le poète de ce vers abominable...». Voir aussi les développements de Marzullo, 83s.: τί δαί reprendrait celui du vers précédent, et τρώγοις ἄν celui du vers 801, le confirmant. Le κοῖ κοῖ serait le sceau obligatoire, déjà dans les vers précédents. Quant à αὐτός, une cheville pronominale typique, il constituerait un simple remplissage, définitivement inorganique, certainement une marque d'interpolation. Une preuve définitive de ce que 803 serait une interpolation viendrait au vers suivant, avec πρὸς τὰς ἰσχάδας, où Dicéopolis en réalité reprendrait la parole, et qui ne pourrait que se rattacher directement à ἰσχάδας du vers 802. Pour Mar-

une dittographie⁸. Mais les arguments à cette démarche peuvent être retournés: la répétition de τί δαί, si c'est le texte que l'on choisit en 803, peut précisément expliquer son omission par la Souda (qui en soi n'est d'ailleurs pas un argument fort)⁹, de même que l'homéoteleute. De plus, αὐτός s'expliquerait d'autant moins dans une glose explicative¹⁰. Enfin, il faut ajouter que Π5 donne la fin de 803.

On a donc, d'un autre côté, proposé une série de corrections. Ainsi, celle de Brunck¹¹, qui résolvait le problème en ôtant αὐτός, en ne répétant pas la mention des figues avec σῦκα, et en ajoutant un κοί (τί δαί σύ; τρώγοις ἄν; - κοὶ κοὶ κοί), a été suivie par un grand nombre d'éditeurs¹². Elliott faisait un travail similaire sur B en le corrigeant ainsi: τί δέ; σῦκα τρώγοις ἄν; - κοὶ κοὶ κοί. Mais on peut objecter avec Olson que dans ces deux cas, «αὐτός is difficult to explain as an intrusion».¹³ La correction de Bergk à R, reprise par Müller (τί δαί; σύ καὶ τρώγοις ἄν αὐτάς; κοὶ κοί), fournit un sens clair mais rencontre deux objections, la place du καί en postposition irrégulière, et la dissemblance entre A et O qui rend la confusion en somme difficile.

Plus récemment, on a proposé des corrections et interprétations plus développées pour résoudre la question de 803 et le garder. Dover,¹⁴ constatant l'accentuation σῦκα donnée dans R et Γ, la récurrence en comédie de l'idiome τί δαί σύ;¹⁵ et notant que σῦκα n'est pas un synonyme d'ἰσχυάδες,¹⁶ écrit τί δαί σύ; τρώγοις αὐτός ἄν; - κοὶ κοί. Mais il reconnaît la persistance de deux difficultés, la présence d'αὐτός, et l'ordre des mots anormal (avec la position d'un mot entre le verbe et ἄν). Cet ordre est cependant supporté par B et l'Aldine, et les textes attestent en réalité assez de la liberté du positionnement d'ἄν¹⁷; d'autre part Dover résout la pre-

zullo, Cantarella (R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, vol. II: *Gli Acharnesi- I Cavalieri*, Milano 1969) a tort de penser que l'interrogatif se rapporte au Mégarien, qui voudrait attraper les figues; de plus le πρὸς du vers 804 indiquerait une attente des figues, non la mention de leur présence, puisque ce n'est qu'en 805 que Dicéopolis ordonne qu'on en apporte. On ne pourrait non plus avoir σῦκα, puisque σύ est long; mais aussi, la correction de Bergk (σύ καὶ... αὐτάς) serait «una aberrazione già tradizionale» (84), puisque le Mégarien ne dispose pas de figues et que la réponse est un κοὶ κοί.

⁸ C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1962, 320, qui se fonde sur l'hypothèse que le scribe aurait lu en 801 le singulier τρώγοις et l'aurait recopié en 803.

⁹ Ainsi K.J. Dover, *Ancient Interpolation in Aristophanes*, ICS 2, 1977, 136-62, en part. p. 149; Olson *ad loc.*

¹⁰ Ainsi F. Cannatà, *I fichi di Diceopoli: Aristofane, 'Acharnesi', 803*, Acme 49(1), 1966, 141-51, en part. p. 143.

¹¹ R. Brunck, *Aristophanis Comoediae*, London 1823².

¹² Ainsi P.P. Elmsley, *Aristophanis comoedia Acharnenses*, Leipzig 1830; F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Acharnenses*, Halle 1887; F.W. Hall, W.M. Geldart, *Aristophanis Comoediae I*, Oxford 1906; M.A.W. Rennie, *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909; Rogers; C.E. Graves, *Aristophanes. The Acharnians*, Cambridge 1967.

¹³ D. Olson, *Aristophanes Acharnians*, Oxford 2002 *ad loc.*

¹⁴ Dover, 148 ss.

¹⁵ Aristoph. *Av.* 136, *Lys.* 136, *Ran.* 1454.

¹⁶ Les scholies anciennes utilisent elles-mêmes ἰσχυάδες, ce qui confirmerait que les deux termes sont d'un emploi distinct.

¹⁷ Voir Aristoph. *Pl.* 135 s., *Ran.* 96 s.; K.G. I 245: «Da ἄν den Modus näher bestimmt, so müsste es eigentlich diesem folgen...; öfter jedoch schliesst es sich an dasjenige Satzglied an, auf wel-

mière difficulté en suggérant, à la suite de Parker¹⁸, qu'αὐτός soit adressé au Mégarien qui répondrait alors par κοὶ κοί. Il constate que chez Théocrite, l'expression σῦκα κατατρώγειν fait allusion à des rapports homosexuels masculins¹⁹. Ainsi, «if this idiom existed in Aristophanes' time Ach. 801-804 could be spoken and acted... very effectively... There is much to be said for keeping αὐτός... and interpreting 803 as a coarse joke... addressed to the Megarian himself (more by-play with the comic phallos), suggesting that he is ready to prostitute himself to avoid starvation». Olson²⁰ suit *grosso modo* le choix de Dover en écrivant τί δαὶ σύ; τρώγοις καὐτός ἄν; - Még. κοὶ κοί. Mastromarco²¹ objecte cependant à Dover et ses partisans que «non si spiega, però, perché Diceopoli, dopo aver coinvolto al verso 803 il Megarese nella battuta oscena, ai versi 805-806 ordini ad un servo di portare i fichi secchi per le 'porcelline' e non anche per il Megarese». D'autre part, le texte de Théocrite, en plus de ce qu'il est largement postérieur aux *Acharniens* et de ce qu'ainsi sa valeur argumentative reste hypothétique, comme Dover le reconnaît lui-même, peut très bien être interprété à son seul sens littéral²².

Ces objections valent aussi contre le raisonnement de Lauciani²³, qui, revenant au texte de B avec un léger changement de ponctuation, écrit τί δέ; σῦκα τρώγοις αὐτός ἄν - κοὶ κοί, avec un σῦκα qui a bien le sens obscène et qui désigne le sexe féminin: après avoir proposé des symboles sexuels masculins aux filles, «Diceopoli non può qui rivolgersi ad altri se non a se stesso, oppure, più precisamente, ad una parte del proprio corpo, lo stomaco o meglio ancora il fallo..., valutando con una battuta di significato chiarissimo i... vantaggi personali che può trarre dall'acquisto delle 'porcelline'.... Una considerazione importante è che questo verso... sarebbe l'unico di tutta la scena a dare una chiara motivazione dell'acquisto da parte di Diceopoli». On voit mal pourtant ce que fait alors Lauciani de la fin du vers – qui la prononce, et comment s'explique l'enchaînement des répliques avec le passage immédiat au pluriel en 804.

chem besonderer Nachdruck ruht, als: Hdt. 3. 119 πατὴρ δὲ καὶ μητὴρ οὐκέτι μοι ζώντων, ἀδελφεὸς ἂν ἄλλος οὐδεὶν τρόπῳ γένοιτο. Pl. Crit. 53c καὶ οὐκ οἶει ἄσχημον ἂν φανείσθαι τὸ τοῦ Σωκράτους πρᾶγμα:...

¹⁸ Dans sa traduction: D. Parker, *Aristophanes. The Acharnians*, Ann Arbor 1961.

¹⁹ Theoc. 5. 114 s., καὶ γὰρ ἐγὼν μισέω τῶς καιθάρος, οἱ τὰ Φιλώνδα/ σῦκα κατατρώγοντες ὑπανέμιοι φορέονται.

²⁰ Olson *ad loc.* Après avoir constaté à propos de la correction donnée par Dover que «this leaves the second half of σῦκα unexplained», il explique ainsi la sienne propre: «I... assume that κ fell out of the text and that κ (or κα) was written above the line and eventually inserted to the wrong place».

²¹ G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane I*, Torino 1983 *ad loc.*

²² La variété des thèmes abordés dans les chants amébées, bien que la dominante soit érotique, permet de lire ces vers comme la simple évocation d'aspects de la vie pastorale, répondant à la mention des sauterelles, des cigales et des renards (108-13), même si, juste après (116-19), le sujet est franchement sexuel. En 114 s. d'ailleurs, les commentateurs ne repèrent pas le double-sens que lit Dover.

²³ P. Lauciani, *Aristofane, Acarnesi 803*, QUCC 55, 1987, 49-53.

Cannatà²⁴ reprend aussi B (sans le modifier) et voit dans σῦκα un symbole sexuel féminin, mais suit Dover dans l'attribution de la réponse au Mégarien: c'est à lui cette fois que Dicéopolis proposerait un double jeu, «è come se Diceopoli volesse dire al Megarese che non c'è nulla di strano se le figlie-porcelline, mangiassero volentieri 'ceci' e 'fichi secchi' = 'falli', dal momento che, mutatis mutandis, egli stesso gradirebbe nutrirsi di σῦκα... Il v. 803 sarebbe da interpretare, quindi, come uno scambio di battute tra Diceopoli e il Megarese che esclude le figlie-porcelline, una sorta di commento 'tra uomini'»²⁵.

Les choses sont plus simples à mon avis si, suivant le texte de B, on considère effectivement, avec Dover, que la question de 803 s'adresse bien au Mégarien (dans ce contexte, avec l'usage du masculin qui ne peut se rattacher à aucun mot voisin et la réponse qui suit, rien d'autre ne me paraît pouvoir être retenu)²⁶. Mais l'interrogation de Dicéopolis (τί δέ) s'explique mieux si le Mégarien est déjà intervenu inopinément²⁷; Dicéopolis se tourne alors vers lui pour répéter sa question à cet interlocuteur qu'il n'attendait pas, d'où l'aspect de «glose» que l'on a vu en 803, et le fait que σῦκα semble reprendre Φιβάλεως ἰσχάδας. Cela expliquerait également le *decrecendo* dans le nombre des κοί qui repasse à deux dès 802, alors que la mention des figues avait suscité un enthousiasme grandissant en 801: les cris du Mégarien initient une nouvelle série de réactions, même épisodiquement. Il faut bien en effet considérer 802b-803 comme une parenthèse, une réaction et une tentative pour le Mégarien de réaliser lui-même un gain sur le mets appétissant que sont les figues, au sens propre²⁸ plutôt que figuré, même si la superposition du sens obscène d'ἰσχάδας et de σῦκα reste possible²⁹. Les réactions de Dicéopolis témoignent de ce statut conféré à l'intervention, avec la question peut-être légèrement impatiente τί δέ et, en 806, la seule mention des fillettes avec τοῖς χοιριδίουσιν³⁰. Le Mégarien, après ce bref échange, est évacué de la discussion.

Lille

Anne de Cremoux

²⁴ Cannatà, 141-51.

²⁵ Cannatà, 147.

²⁶ J'avais d'abord formulé l'hypothèse, en gardant l'attribution par les manuscrits des cris en 802 s. aux fillettes, que αὐτός de 803 renvoyait, de même que οὗτος de 772, à χοῖρος dans son emploi au masculin, à savoir le sexe de la seconde fille (de fait χοῖρε précédemment au vocatif en 800, effaçait la distinction). Mais pour permettre la compréhension d'un tel emploi du masculin, 772 me semble trop loin.

²⁷ Et en cela, le syntagme τί δέ se comprend bien, voir J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1959², 175: «τί δ' ἔστι: is a frequent expression in drama, conveying surprise... The elliptical τί δέ: is also very common in prose as well as in verse... (The commonest) expressing surprise or incredulity, and usually introducing a further question» (par ex. Eur. *Hel.* 1240, *El.* 1008, Soph. *El.* 1041, *OR* 941, etc.).

²⁸ Cf. *supra*, Aristoph. *Vesp.* 297, *Pl.* 191, 677, 798, 801, 811, 1122.

²⁹ En tous les cas, il faut considérer les deux termes comme synonymes; la reprise de l'ensemble par ἰσχάδας en 804 le confirme. La question de la désignation du sexe masculin ou féminin est évacuée, puisque σῦκα est une reprise d'ἰσχάδας.

³⁰ En 804 en revanche, le passage au pluriel est laissé dans l'indétermination.

EURIPIDE, IL NEMICO DELLE DONNE. STUDIO SUL TEMA COMICO DELLE *TESMOFORIAZUSE* DI ARISTOFANE*

Invano il biasimo degli uomini vibra contro le donne
come una freccia senza forza e parla il linguaggio dell'ingiuria:
io mostrerò che sono migliori dei maschi.
Euripide, *Melanipp. capt.*, fr. 14 J.-V. L. (= 494 K.)

1) Le opinioni degli interpreti

«Questa commedia, rappresentata alle grandi Dionisie del 411, è quasi tutta costruita sulla parodia della presunta misoginia di Euripide»¹. Con queste parole Carlo Prato, in un noto saggio, inaugurava la sua lettura delle *Tesmoforiazuse*, sottolineando un'idea che non ha avuto la considerazione dovuta negli studi più recenti.

Che questa misoginia sia fittizia, frutto dell'invenzione di Aristofane, è opinione diffusa; la critica è in proposito tendenzialmente unanime². D'altra parte, le ragioni che fanno di tale misoginia un tema parodico restano in gran parte oscure e poco esplorate.

Quale rapporto possiamo stabilire tra la realtà cui fa riferimento la finzione comica, la tragedia euripidea, e l'assunto da cui l'azione prende avvio, che, cioè, Euripide abbia parlato male delle donne nei suoi drammi? Questa, in sostanza, l'accusa, più volte reiterata nel corso dell'azione, che induce le donne del coro ad intentare un processo contro Euripide, e che il poeta tragico riferisce impaurito, sin dal suo ingresso nel prologo³.

* Le tesi che propongo in queste pagine sono state discusse nell'ambito del seminario *Lectures d'Aristophane: les 'Thesmophories'* dell'UMR 'Savoirs et textes' (Università di Lille3), coordinato da Fabienne Blaise e dalla sottoscritta, nell'ambito dell'anno accademico 2001-2002. La loro elaborazione definitiva deve molto all'apporto dei partecipanti al seminario. Ringrazio inoltre Pierre Judet de La Combe, interlocutore indispensabile, Valeria Andò, per i suggerimenti attenti, e i referee della rivista *Lexis*. Le loro osservazioni hanno reso possibile un miglioramento del testo finale.

¹ C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955, 53. La data di rappresentazione delle *Tesmoforiazuse* è oggetto di controversia. Per un conciso rendiconto sulla questione si veda da ultimo l'introduzione al commento del Prato (*Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a c. di C. P., trad. di D. Del Corno, Milano 2001), XI-XVII. A questa edizione farò riferimento nelle pagine che seguono, sia per il testo greco che per la traduzione italiana. Segnalo inoltre la recentissima edizione di C. Austin e S.D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazuse*, Oxford 2004. Per le altre commedie di Aristofane il testo base è quello curato da V. Coulon: *Aristophane, texte établi par V. C. et traduit par H. Van Daele*, Paris 1923-1930.

² Per quel che riguarda l'atteggiamento di Euripide nei confronti delle donne vedere: C. Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, QUCC 17, 1984, 111-36; J. Assaël, *Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide*, Pallas 32, 1985, 91-103. Sulla misoginia di Euripide secondo l'Aristofane delle *Tesmoforiazuse* si veda G. Paduano, *Le 'Tesmoforiazuse': ambiguità del fare teatro*, QUCC 11, 1982, 114; C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981, 142; C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 297. Per un punto di vista opposto si veda B.B. Rogers, *The Thesmophoriazuse of Aristophanes*, London 1920, XX-XXI.

³ Al v. 85. Si vedano inoltre i vv. 181-82, 388, 539, 785, 964, 1162 s., 1167. Rimando in proposito alle osservazioni puntuali di W. Rösler, *Escrologia e intertestualità*, *Lexis* 13, 1995, 117-28, il

I giudizi in materia sono estremamente discordanti, e lasciano trapelare una certa indifferenza nei confronti del problema che intendo affrontare⁴. Si passa da chi legge nella trovata di Aristofane il tentativo di combattere l'aspetto sovversivo e immorale del 'femminismo' euripideo⁵, a chi pensa che il punto di vista di Euripide sulle donne, come quello di Aristofane su Euripide, abbia un rapporto solo esteriore con il tema della commedia⁶, a chi infine comprende l'enunciato comico alla luce delle numerose tirate misogine rinvenibili nelle tragedie euripidee. È l'idea di W. Rösler, secondo cui le *Tesmofoiazuse* non sono un'opera incentrata sulla parodia della tragedia, ma piuttosto sull'escrologia.

Con questo termine si solevano indicare, sin dall'epoca di Platone e di Aristotele, una serie di atti di aggressione verbale, frequenti nell'ambito dei riti di Dioniso e di Demetra (tra cui proprio le Tesmoforie), caratterizzati da una forte componente oscena. Come lo stesso Rösler puntualizza, il conflitto tra i sessi era uno dei temi privilegiati dell'escrologia rituale. Per riprendere le sue parole, «Aristofane mette in bocca alle donne ateniesi una interpretazione come 'escrologia' delle tragedie che Euripide per molti anni aveva fatto rappresentare in occasione delle Grandi Dionisie. Il fondamento dell'idea comica non consiste soltanto nel fatto che Euripide si era espresso in modo molto negativo e critico riguardo alle donne, ma anche, e soprattutto, nel fatto che queste espressioni, nella loro tendenza talvolta generalizzante e persino esagerata, si avvicinavano proprio a ciò che si poteva considerare vera escrologia»⁷. Insomma, mettendo in scena le *Tesmofoiazuse*, Aristofane avrebbe inteso rispondere alla presunta escrologia euripidea con un atto di escrologia uguale e contrario, rivolto questa volta dalle donne tanto bistrattate contro l'odiato rivale.

L'analisi del Rösler costituisce un punto di partenza importante per il discorso che vorrei sviluppare, per due ragioni essenziali.

Innanzitutto perché si fonda sull'idea che il tema delle *Tesmofoiazuse* coincida

quale ha apportato un contributo essenziale alla comprensione del tema comico della commedia. Una discussione della sua posizione è da me proposta di seguito nel testo.

- ⁴ Lo stesso dicasi per uno studio di riferimento come quello di P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 44 s., il quale, dopo avere evidenziato che l'accusa delle donne non trova riscontro nelle tragedie superstiti di Euripide, conclude che tale accusa traduce, in modo ingenuo e comico, la tendenza all'esame psicologico delle passioni femminili presente nell'opera del poeta.
- ⁵ Assaël, *Misogynie*. Ugualmente M. de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra 1987, 421, per cui «a problemática feminista, levantada em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, retoma a questão da imoralidade dos temas de Eurípides». Analoga è l'interpretazione del tema delle *Tesmofoiazuse* proposta da F. Lourenço (*Tema(s) e desenvolvimento temático nas Tesmofoiantes de Aristófanes*, *Humanitas* 47, 1995, 291 ss.), ma a suo avviso Aristofane condividerebbe appieno la posizione 'femminista' di Euripide.
- ⁶ Si veda, ad esempio, Moulton, 142: «Euripides and Agathon are selected as prominent representatives of self-consciousness and experimentation in contemporary tragedy. Whatever views of women the two may have held, and whatever Aristophanes seriously thought of their poetry, certain superficial features of their art or appearance suffice to link them credibly with the comic outrage of the women in general»; cf. Paduano, 114, secondo cui la scarsa pertinenza della tematica misogina rispetto al teatro di Euripide è inessenziale «come è inessenziale alle *Nuvole* che Socrate non si sia mai occupato di problemi cosmologici».
- ⁷ Rösler, 120.

con una interpretazione letterale e per questo falsa della tragedia euripidea (la famosa *rhesis* di Ippolito contro la razza femminile, in *Hipp.* 616-68, decontestualizzata, potrebbe effettivamente costituire una prova della misoginia di Euripide)⁸. In secondo luogo perché ipotizza che una tale falsa interpretazione sia il frutto di una intenzione.

D'altra parte, non credo che l'analogia con il modello dell'escrologia rituale, da lui suggerita, spieghi il significato profondo del tema della nostra commedia. L'ipotesi che vorrei sostenere si discosta dalla sua. La divergenza principale consiste nella valutazione della formula tematica: κακά oppure κακῶς λέγειν (o altrimenti ἀκούειν), con cui le donne del coro stigmatizzano nel corso dell'azione il linguaggio di Euripide. Per il Rösler si tratta di una espressione neutra, di senso alquanto generale, il cui contenuto si precisa solamente grazie al suo collegamento, nel contesto della commedia, con le feste in onore di Demetra, le Tesmoforie, dunque anche con l'escrologia rituale⁹. Secondo la lettura che vorrei proporre si tratta invece della definizione di una delle forme di linguaggio più caratteristiche della poesia di Aristofane: l'ingiuria.

Lo stesso Aristofane si serve spesso dell'espressione κακά / κακῶς λέγειν o ἀκούειν come sinonimo di λοιδορεῖν, 'ingiuriare'¹⁰. Quest'ultimo, attestato solo occasionalmente nella tradizione poetica¹¹, assume nei testi del commediografo un significato tecnico ben preciso, in riferimento alle parole di scherno e di offesa che i protagonisti delle sue commedie sono soliti scambiarsi sulla scena, secondo modalità variabili in funzione dell'evoluzione della vicenda comica¹². Lasciando momentaneamente da parte ogni considerazione sullo statuto dell'ingiuria comica e sulla sua eredità giambica e rituale¹³, vorrei limitarmi a sottolineare un solo elemento,

⁸ La cosiddetta misoginia di Euripide va imputata alla tradizione poetica, le cui massime riecheggiano ancora nei discorsi dei suoi eroi, con un effetto di distanziamento e di ironia che C. Nancy (114-22) ha ben messo in evidenza; cf. Paduano, 114.

⁹ Rösler, 120.

¹⁰ Si confrontino ad esempio *Eq.* 1274 e 1276, *Nub.* 1353 e 1374, e *Thesm.* 467 e 497, dove il verbo λοιδορεῖν e l'espressione κακά / κακῶς λέγειν vengono utilizzate sinonimicamente per definire la medesima azione. D'altra parte, in *Nub.* 1329, 1374, *Thesm.* 388-89, 786, *Ecccl.* 436, le espressioni κακά / κακῶς λέγειν (o anche ἀκούειν), si riferiscono esplicitamente a scambi o tirate di ingiurie che hanno luogo sulla scena.

¹¹ La sola attestazione conosciuta di epoca arcaica è quella di Pind. *Ol.* 9. 37. Si veda DELG, 645.

¹² Rinvio in proposito al mio studio sul ruolo dell'ingiuria nella costruzione dell'azione drammatica, a cui ho dedicato parte del mio lavoro di tesi (*L'ingiuria nelle commedie di Aristofane*, Palermo 2000). Per quel che riguarda le attestazioni del verbo λοιδορεῖν e dei suoi derivati, in riferimento a scambi di ingiurie sulla scena, si vedano, oltre i passaggi già indicati (n. 10): *Nub.* 934, *Vesp.* 1184, *Pax* 656, *Thesm.* 571, *Ran.* 857, *Pl.* 456.

¹³ L'eredità giambica del biasimo aristofaneo è stata evidenziata, secondo prospettive differenti, da E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 31-47; Id., *Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia*, in *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 38: *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève, 1993, 1-49; S. Koster, *Die Invective in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim am Glan 1980; R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988. Nella mia tesi di dottorato ho cercato di mostrare come lo statuto poetico e retorico del biasimo aristofaneo risulta da un'elaborazione originale del modello giambico, e non da una semplice riproposizione dei suoi codici. La natura rituale del biasimo aristofaneo è

importante per la comprensione del tema delle *Tesmofoiazuse*: la riflessione su questo aspetto del linguaggio aristofanico non può eludere in alcun modo quello che è uno dei problemi centrali per l'interprete della commedia antica, ovvero la determinazione della sua dimensione politica e del suo impatto sociale, nella misura in cui i personaggi e il coro sono dotati della facoltà di aggredire persone reali esterne alla scena¹⁴: quale il rapporto tra la finzione, al cui interno si affrontano e si scontrano i personaggi immaginari nati dalla fantasia del poeta, e la semplice realtà, passivamente esposta alla violenza verbale sanzionata dalla scena? Si tratta di un tema delicato e complesso, da cui non è possibile fare astrazione in queste pagine. Il postulato comico secondo cui Euripide avrebbe parlato male delle donne mette infatti in evidenza un punto limite, in cui l'arte di Euripide e quella di Aristofane si incontrano inevitabilmente: la comune tendenza ad infrangere i confini tra finzione e realtà, nel contesto di una concezione del teatro radicale, e per molti aspetti moderna. Oggetto implicito del discorso comico è il realismo euripideo, che il commediografo passa al vaglio con l'acume di un critico letterario.

2) Euripide come Aristofane

L'invenzione di un Euripide che parla male delle donne coincide dunque con una interpretazione in chiave comica dell'arte del poeta e ha lo scopo principale di delineare un personaggio ridicolo perché contraddittorio e artisticamente ambiguo: nello stesso momento in cui crede di mettere in scena tragedie, sembra suggerire Aristofane nelle *Tesmofoiazuse*, Euripide crea le commedie più ingiuriose e offensive nei riguardi delle donne che mai poeta comico abbia osato immaginare.

A questo postulato, formulato esplicitamente sin dal principio della commedia, fa riscontro la dimostrazione concreta, perché drammatica, che Aristofane è altrettanto capace di comporre alla maniera di Euripide. Penso alla costruzione interamente paratragica (e 'paraeuripidea') della commedia, più volte evidenziata dagli studiosi, e in particolare da M.G. Bonanno¹⁵.

La molteplicità di piani in cui si articola la paratragedia nelle *Tesmofoiazuse* non ha, in effetti, precedenti, nella restante produzione del commediografo: dalla presentazione del giovane poeta Agatone nel prologo, alle peripezie del protagonista, che

stata analizzata in una serie di studi (rappresentativo di questa corrente critica il libro di K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, I, Chapel Hill & London 1987). Per un panorama sulla materia si veda il mio *Aristophane: injure et comique. A propos de 'Cavaliers' 1274-1289*, *Methodos* 1, 2001, 187, n. 2.

¹⁴ Una riflessione in tal senso, specificamente rivolta all'analisi del linguaggio corale, è stata condotta da M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999. Si veda in particolare l'introduzione.

¹⁵ *ΠΑΡΑΤΡΑΓΜΑΤΑ* in Aristofane, *Dioniso* 57, 1987, 135-67, versione rielaborata in M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Roma 1990, 241 ss. Per la parodia della tragedia nelle *Tesmofoiazuse*, oltre allo studio di riferimento del Rau, citato in n. 4, si veda anche: H. Hansen, *Aristophanes' 'Thesmophoriazuse': Theme, Structure, and Production*, *Philologus* 120, 1976, 165-85; Moulton, 108-43; Paduano, 103-27; Russo, 297 s.

mimano comicamente quelle degli eroi euripidei con il loro susseguirsi di riconoscimenti e salvataggi, fino alle parodie del *Palamede*, dell'*Elena* e dell'*Andromeda* attraverso cui si snoda la seconda parte dell'azione, lo humour converge tutto sulla figura del poeta tragico e sulla sua opera.

Il capovolgimento comico, tematizzato sin dal prologo, che consiste nell'attribuire ad Euripide un linguaggio da commedia, rinvia dunque, come in un gioco di specchi, ad un secondo capovolgimento, che si realizza sulla scena attraverso l'invenzione di un'azione comica che ricalca fin nei particolari il modello euripideo, e di cui il personaggio di Euripide è l'indiscusso quanto involontario artefice (ironia del caso!).

L'interpretazione delle *Tesmofoiazuse* tocca qui un problema delicato, più volte affrontato dalla critica. Si tratta del rapporto tra l'arte di Euripide e quella di Aristofane, ad ogni evidenza oggetto principale della commedia. Tale rapporto è stato spiegato alla luce del rito che inquadra l'azione¹⁶, ma in un'ottica diversa da quella del Rösler, più sopra evocata.

Secondo A.M. Bowie¹⁷ e F.I. Zeitlin¹⁸ esiste una analogia tra la festa di Demetra, nel cui contesto le donne del coro decidono di condannare Euripide, e la tragedia euripidea, in quanto la prima mette in scena una intromissione delle donne nello spazio degli uomini, mentre la seconda si caratterizza come una intromissione del maschile (= Euripide) nello spazio delle donne: perché offre la possibilità di drammatizzare il conflitto tra i sessi, la festa delle Tesmoforie rappresenterebbe il quadro ideale per una commedia che vuole stigmatizzare l'ingerenza di Euripide negli affari dell'*oikos* e, parallelamente, la sua supposta tendenza a sconfinare negli ambiti tematico-formali della commedia. Quest'ultima, secondo i due studiosi, l'accusa principale che Aristofane rivolge ad Euripide con le *Tesmofoiazuse*, a loro avviso confortata dalla testimonianza delle tragedie superstiti¹⁹.

¹⁶ L'analisi delle tesi di A.M. Bowie e F.I. Zeitlin che propongo in queste pagine si richiama all'ermeneutica critica di J. Bollack, elaborata in particolare nei suoi lavori sulla tragedia greca, in una discussione serrata con le interpretazioni ritualiste del teatro antico promosse dalla scuola antropologica francese. Si veda da ultimo J. B., *Sens contre sens. Comment lit-on?*, Lyon 2000, 68 ss., a proposito della lettura delle *Baccanti* euripidee condotta da J.P. Vernant alla luce degli elementi rituali presenti nella tragedia: ricondurre la tragedia alla storia religiosa e al contesto istituzionale «c'est restreindre l'éventail de l'invention, historiquement accordée à la création. Si on lui reconnaît cette liberté, l'organisation sociale est la même: elle existe d'avance, seulement ce ne sera pas elle qui détermine le sens, mais le regard porté sur elle». Una riflessione approfondita delle tesi di J.P. Vernant e di F. Zeitlin relative allo statuto del personaggio tragico è stata condotta da P. Judet de La Combe nei suoi lavori sulla tragedia, da ultimo nell'introduzione al suo commento delle parti dialogate dell'*Agamennone* (*L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I, Lille 2001, 42 s.).

¹⁷ A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993, 217 ss.

¹⁸ F.I. Zeitlin, *Travesties of gender and genre in Aristophanes' Thesmophoriazuse*, in H.P. Foley, *Reflection of Women in Antiquity*, New York 1981, 173 ss.

¹⁹ Rimando in proposito alle osservazioni pertinenti di O. Taplin (*Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, JHS 106, 1986, 163-74) il quale, prendendo le distanze da R.P. Winnington-Ingram, *Euripides: poiêtês sophos*, *Arethusa* 2, 2, 1969, 127-42, e B. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979, 250-74, suggerisce una certa prudenza nell'attribuire ad Euripide l'impiego di elementi comici: «I would not wish to deny at

Diversamente da loro credo che l'inserimento di questa commedia nel contesto delle Tesmoforie non è conseguenza di una analogia formale e funzionale tra il teatro euripideo e il rito di Demetra, ma è anch'esso, come l'invenzione del tema, frutto dell'intenzione parodica di distorcere i contenuti di quel teatro. Le testimonianze in nostro possesso relative alle Tesmoforie non permettono, d'altronde, di inferire alcunché sul rapporto tra le *Tesmoforiazuse* e il rito storicamente documentato, come D.M. MacDowell ha recentemente puntualizzato²⁰: «This is not evidence for the proceedings at the festival in real life. Although it was known that the women fasted (948-9, 984), it is not clear that Aristophanes otherwise knew what the proceedings really were. Modern scholars have tried to reconstruct the rituals of the Thesmophoria, using mainly evidence from later periods, much of it not Athenian, and to establish their 'meaning'. Such investigation is not relevant here. Aristophanes is not trying to portray or interpret the real rituals. He has simply picked on the Thesmophoria as being a festival well known to be attended only by women and thus a good setting for his comic story of women protesting about Euripides». Se sottraiamo al rito delle Tesmoforie la dimensione conflittuale che esso probabilmente non ebbe in realtà, cade allora la parte essenziale dell'interpretazione proposta da Bowie e Zeitlin, relativa al discorso sul teatro sotteso alla costruzione della commedia. Le *Tesmoforiazuse* non mettono in scena un conflitto tra tragedia e commedia, né tanto meno il rifiuto, da parte di Aristofane, dei contenuti e delle forme di una tragedia euripidea pericolosamente 'comica'. Penso piuttosto che la commedia elabori una riflessione sulla solidarietà artistica tra i due poeti²¹: Euripide può essere descritto come un commediografo che ingiuria le donne, a dispetto della sua identità di poeta tragico, perché le interpretazioni dei miti tradizionali che egli propone attraverso le sue tragedie investono la realtà e colpiscono la sensibilità del pubblico con una violenza analoga a quella del linguaggio comico di Aristofane. Allo stesso tempo, Aristofane è capace di dire questo attraverso l'arte di Euripide. Tale è il senso del doppio capovolgimento comico, che consiste nell'attribuire ad Euripide il linguaggio di Aristofane, in una commedia interamente paratragica, meglio 'euripidea'. La lettura delle *Tesmoforiazuse* ci conforta nell'idea che l'emulazione di Euripide non nuoce affatto alla comicità di questa commedia, anzi è funzionale alla sua realizzazione.

Come un rito per sole donne, la tragedia di Euripide sottrae agli uomini la funzione di protagonisti, relegandoli al ruolo di paredri rispetto a figure femminili altrimenti imponenti (e non avviene la stessa cosa nelle *Tesmoforiazuse*?). La scelta di Aristofane è caduta proprio sulle Tesmoforie, non tanto perché questo rito, nel cui

least some of those elements in the plays composed after 415 BC, though they are there as often as not in order to accentuate tragic tone elsewhere in the play» (165).

²⁰ Aristophanes and Athens, Oxford 1995, 261.

²¹ Il discorso sulla tragedia euripidea sviluppato da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* è preso in considerazione dallo stesso Euripide nelle *Baccanti*, come suggerisce da ultimo F. Blaise, *L'expérience délirante de la raison divine: les Bacchantes d'Euripide*, Methodos 3, 2003, 72-93. Cf., in una prospettiva ritualista, F.I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender et Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London, 1996, 400-2, la quale interpreta il parallelismo tra i due drammi alla luce del comune sostrato dionisiaco.

contesto le donne occupavano lo spazio pubblico normalmente riservato agli uomini, gli permetteva di esprimere diffidenza e timore nei confronti dell'ingerenza di Euripide nei modi della commedia e negli affari dell'*oikos*, quanto piuttosto perché, molto più semplicemente, tale rito rispecchiava comicamente quello che era, ai suoi occhi, uno dei temi centrali della sua tragedia, la libertà morale delle donne.

Su questo aspetto del teatro di Euripide le donne del coro prendono posizione esplicitamente, nella sede istituzionalmente riservata agli interventi del poeta in materia di attualità, la parabasi. E non c'è da stupirsi se, contrariamente alla consuetudine, esse conservano qui la maschera, che indica la loro personalità drammatica, e non parlano mai in prima persona, a nome di Aristofane: il coro delle *Tesmofoiazuse* ha una dimensione metadrammatica evidente, determinata dall'invenzione comica che dà impulso all'azione, e non solo da una semplice consapevolezza della propria 'drammaticità'²². Nessun bisogno, dunque, di sottolineare ulteriormente un dato ovvio agli occhi di tutti gli spettatori²³.

Queste donne giunte sulla scena per giudicare il linguaggio di Euripide sono infatti le stesse che Euripide ha oltraggiato nelle sue tragedie, come è possibile dedurre, per esempio, dalle parole della loro prima rappresentante all'assemblea (vv. 388 ss. : «Quante e quali offese ci tocca sentire! / C'è una porcheria che lui non ci butti addosso? / C'è una volta che non ci abbia calunniato? / Basta che ci siano gli spettatori, gli attori e il coro: / adultere ci chiama, e maniche di sesso, / e ubriacone, e traditrici, e parolaie, / e nulla di buono, e sciagura grande per gli uomini»). Esse si identificano, cioè, con le eroine euripidee tanto spesso citate da Aristofane come esempi di degradazione morale²⁴, tanto è vero che si sentono chiamate in causa personalmente dalle rappresentazioni del poeta tragico. Allo stesso tempo però, e questo è il punto più importante, esse compongono il coro della commedia di Aristofane, sotto le spoglie di un gruppo di Ateniesi in rivolta contro Euripide.

La natura metadrammatica di questo coro, che riproduce, deformandolo, il carattere delle eroine euripidee, quasi un corteo di comiche Fedre e Stenebee giunte sulla scena per condannare il loro creatore, deve essere messa in relazione con il capovolgimento comico alla base della commedia, in virtù del quale Aristofane ed Euripide appaiono ciascuno negli abiti da lavoro dell'altro. Se Euripide si serve del linguaggio di Aristofane (egli 'ingiuria' le donne) e se Aristofane, in modo analogo, emula il teatro euripideo (come mostrano perfettamente le *Tesmofoiazuse*), niente di stra-

²² Rimando in proposito alle importanti considerazioni di Bonanno, 162 ss., la quale, rifacendosi alla terminologia elaborata da Abel (*Metatheater*, New York 1963), analizza la commedia come esempio di 'metadramma paratragico'.

²³ Diversamente N. Loraux, *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, in *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 38: *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève, 1993, 242: «Si le poète laisse parler les femmes, serait-ce que, compliquant l'échange, elles interceptent la communication entre hommes? Ou parce que la présence d'un chœur et de protagonistes féminins souligne suffisamment la dimension fictive du théâtre? Toujours est-il que voilà les spectateurs quasiment livrés à eux-mêmes pour comprendre. Comme si le féminin était par soi un opérateur d'intelligibilité théâtrale».

²⁴ Per Fedra si veda: *Thesm.* 153, 497, 547, 550; *Ran.* 1043, 1052. Per Stenebea: *Ran.* 1043, 1049.

no che i personaggi del primo abbiano deciso di abbandonare le sue tragedie per cercare riparo in un luogo certamente più consono alle loro aspirazioni.

Un elemento non trascurabile di questo espediente drammatico è senza dubbio il movimento di degradazione comica che esso impone alle individualità del teatro euripideo. Esso consiste nel relegare una serie di personaggi affatto singolari nella collettività rumorosa di un volgare coro da commedia.

Laddove Euripide, in evidente rottura rispetto alla tradizione poetica, aveva scelto di attribuire un'autonomia morale alle figure femminili del mito, sottraendole alla valutazione negativa cui la loro natura era stata lungamente sottomessa²⁵, Aristofane dimostra che la libertà di quelle donne altro non è se non un'esposizione al pericolo di essere ricondotte nel numero indistinto della razza delle donne, con il loro fardello di pregiudizi atavici.

3) Le *Tesmoforiazuse* come gli *Acarnesi*.

Così si spiegano forse molte presunte incoerenze della commedia, prima fra tutte l'apparente divario tra la collera che le donne manifestano contro le ingiurie di Euripide sin dal loro ingresso sulla scena e la confessione sfrontata delle loro colpe che le stesse fanno nel corso dell'assemblea²⁶.

A tal proposito il Paduano notava che: «A Euripide e Mnesiloco le donne non contestano la verità delle loro denunce, ma il danno che da queste denunce a loro viene»²⁷. Lo scopo dell'accusa non sembra, in effetti, quello di dimostrare l'infondatezza delle ingiurie euripidee; ad essere evidenziate sono piuttosto le conseguenze di un tale linguaggio sulla considerazione sociale delle donne e sulla qualità dei loro rapporti con gli uomini. Il punto è particolarmente importante, perché coinvolge direttamente l'interpretazione in chiave comica del teatro euripideo.

A ben guardare, le 'prove' (πίστεις) e gli 'esempi' (παράδειγματα) della misoginia euripidea, sciorinati dalla prima accusatrice nel suo intervento all'assemblea (vv. 395 ss.), mirano tutti ad attribuire alle tragedie del poeta gli effetti altrove rivendicati da Aristofane come peculiari della sua commedia²⁸: «Prima si potevano

²⁵ Rinvio in proposito al già citato studio di Nancy, 125 s., la quale insiste molto sull'autonomia morale che Euripide presta alle sue eroine, contro la tradizione misogina ereditata dalla poesia arcaica: «*Sujets à part entière, elles [le donne del teatro euripideo] sont douées de la capacité de délibérer, de choisir ou de reconnaître ce qui les détermine avec une lucidité que pourraient leur envier la plupart des personnages masculins. Ainsi Pandore, le piège téléguidé, reçoit l'autonomie de ses comportements et de ses décisions, elle échappe au déterminisme de sa nature, ses réactions répondent aux événements et perdent leur caractère préfabriqué (...). La race des femmes se dissout dans la multiplicité concrète de figures et de conditions de femmes*».

²⁶ Così, per esempio, Assaël, 95.

²⁷ Paduano, 113.

²⁸ La mia lettura raggiunge quella di Lourenço, 270 s., il quale afferma, al seguito di Maria de Fátima Silva, che l'accusa sferrata dalle donne all'assemblea ha lo scopo di porre la tragedia euripidea sullo stesso piano delle commedie dei rivali di Aristofane (accusati di mettere in scena 'donne da poco', nella parabasi della *Pace*, v. 751). P. Voelke, *Euripide, héros et poète comique. A propos des 'Acharniens' et des 'Thesmophories'*, *Études de Lettres* (Univ. Lausanne) 4, 2004,

fare tante cose, che ora ci sono vietate — perché lui ha insegnato ai nostri uomini ogni malizia» (vv. 398-400). Per comprendere il senso di questo argomento, ampiamente sviluppato dalla donna nei versi che seguono, può essere utile ricorrere alla parabasi degli *Acarnesi*, in cui Aristofane aveva affermato, qualche anno addietro, l'importante valore politico delle aggressioni verbali da lui rivolte contro le istituzioni ed i magistrati ateniesi nella commedia dell'anno precedente, i *Babilonesi*. Con ogni probabilità, l'apologia rispondeva ad un'azione giudiziaria che Cleone aveva intentato contro il poeta, all'indomani della rappresentazione²⁹. Anche in quell'occasione, la difesa del commediografo si era basata sull'esaltazione del carattere didattico delle sue parole, come mostra la presenza del verbo διδάσκειν, al verso 656, per definire la funzione del poeta che «dice del male» (cf. *Thesm.* 399)³⁰, e sulla contestuale valorizzazione del carattere δίκαιον di tale linguaggio³¹. Così, ad e-

117-38, va nella stessa direzione quando sottolinea che le donne messe in scena da Aristofane corrispondono al ritratto che esse rimproverano ad Euripide di avere fornito nelle sue tragedie, e che per questo Euripide si trova assimilato al commediografo, e il processo fatto al primo appare come un processo fatto al secondo.

- ²⁹ La notizia del processo intentato da Cleone contro Aristofane in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi* è contenuta in uno scolio (*Schol. Ar. Ach.* 378 Wilson) e nella *Vita* del poeta (19). A partire da tali testimonianze e dagli accenni all'ostilità tra Cleone e Aristofane disseminati in vari luoghi degli *Acarnesi* (vv. 377-82; 502-03; 515-16; 659-64) i commentatori hanno avanzato l'ipotesi, ormai ampiamente accettata, che negli anapesti della stessa commedia Aristofane intenda difendersi apertamente dalle accuse rivoltegli dal demagogo l'anno precedente. Si vedano a tal proposito le note al verso 642 nei commenti del Blaydes, dello Starkie e del Sommerstein (in particolare la sua *Introductory note*). Una sistemazione organica dei dati storici tradizionalmente invocati per spiegare il testo è stata compiuta da F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986. Per quel che riguarda la ricostruzione dei *Babilonesi*, si veda lo studio recente di L. Fois, *I 'Babilonesi' aristofanei: problemi interpretativi di una commedia politica*, Lexis 16, 1998, 113-21. In una prospettiva ritualista, S. Halliwell, *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, JHS 111, 1991, 54 n. 29, sceglie di non prendere in considerazione gli *Acarnesi* tra le testimonianze relative ai processi contro l'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν dei poeti comici, in quanto a suo avviso il processo cleoniano non riguardava una restrizione degli attacchi *ad personam*. A tal proposito, si veda quanto sostenuto da J. Henderson, *The 'Demos' and the Comic Competition* (1990), in *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford 1996, 90, secondo cui «il processo per calunnia intentato da Cleone contro Aristofane (sia che egli difendesse se stesso o la città) può indicare che le ingiurie di Aristofane erano state intese seriamente oppure, più semplicemente, che Cleone era ipersensibile allo scherzo». In una prospettiva che cerca di conciliare gli aspetti rituali e quelli più politici della commedia aristofanea, G. Mastromarco, *Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion*, in *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar 2002, 210, sottolinea che l'azione legale intentata da Cleone contro il giovane poeta può essere considerata come una prova tangibile delle potenzialità eversive del teatro comico.

- ³⁰ Si veda in proposito Fois 119: «Il passo si presenta nel complesso come una sorta di apologia dei *Babilonesi* e dell'operato di Aristofane di fronte agli attacchi dei suoi nemici che gli rinfacciavano di essersi fatto beffe della città e di averne oltraggiato il δῆμος: il corifeo dichiara infatti che il poeta, lungi dall'aver offeso e danneggiato i propri concittadini, avrebbe anzi meritato la gratitudine di questi per aver loro insegnato come non farsi imbrogliare dai discorsi ricercati e dalle adulazioni degli ambasciatori delle città alleate».

- ³¹ Come sottolineato da X. Riu, *Gli insulti alla polis nella parabasi degli 'Acarnesi'*, QUCC n.s. 50, 1995, 65: «In uno studio sull'insulto le affermazioni di Aristofane nella parabasi degli *Acarnesi* dovrebbero tenere una posizione di spicco». Evidenziando il parallelismo tra una serie di espressioni disseminate lungo il testo — κωμῳδεῖ τὴν πόλιν 'mette in commedia la città' al v.

sempio, nei versi finali dello *pnigos* (vv. 659-64), che contengono due ingiurie contro Cleone, a dimostrazione del fatto che il poeta non si lascerà intimorire dalle minacce del demagogo, ma continuerà ad esercitare una libertà di parola pressoché assoluta: «Dopo questo Cleone macchini e ordisca tutto contro di me. Il bene e il giusto (τὸ δίκαιον) saranno miei alleati, e mai sarò sorpreso a comportarmi nei confronti della città come lui, vigliacco e culo sfondato!». Il tema della giustizia del linguaggio di Aristofane qui evidenziato (cf. vv. 645, 655), parallelo a quello della giustizia degli argomenti di Dicepoli in favore della pace (vv. 317-18, 501, 561-62), riposa sulla ripresa parodica del *Telefo* euripideo (fr. 15 J.-V. L.=706 K. ; fr. 24 J.-V. L.), come è stato più volte sottolineato³². Secondo H. Foley³³, la ripresa di questo tema, centrale nella difesa di Dicepoli e in quella di Aristofane all'interno della parabasi, dovrebbe essere messa in relazione con la funzione della parodia del *Telefo* nel contesto esteso della commedia: difendere il commediografo contro il processo intentatogli da Cleone e riaffermare la giustizia dei suoi attacchi comici contro i cittadini e le istituzioni della città. E difatti, come la studiosa sottolinea, l'Aristofane degli *Acarnesi* e il protagonista del *Telefo* hanno molti punti in comune: calunniati per avere aggredito i loro concittadini, si trovano entrambi nella difficile situazione di doversi giustificare davanti ad un pubblico ostile³⁴. Ma la scelta di Aristofane potrebbe essere stata dettata anche da ragioni drammaturgiche: *Telefo* si distingue tra gli altri eroi euripidei, perché non è una vittima dell'esilio, ma sceglie di adottare il travestimento da mendicante per dar credito alle sue parole. Il suo ruolo appare dunque particolarmente appropriato per un poeta che si proponga di difendere le sue pa-

631, εἰπεῖν τὰ δίκαια 'dire cose giuste' al v. 645, εἴποι κακὰ πολλὰ 'dicesse molte ingiurie' al v. 649 e κωμωδήσει τὰ δίκαια 'metterà in commedia cose giuste' al v. 655 — e le continue allusioni al bene dei cittadini — vv. 633, 641, 644, 650, 656, 658 —, lo studioso giunge alla conclusione che il coro voglia qui proclamare che parlare male dei cittadini e ridicolizzare nelle commedie il giusto e la città sono lo scopo della rappresentazione comica e il compito precipuo di Aristofane, giustificati entrambi dal proposito esplicito di fare del bene ai cittadini e alla città. Fondamentali in questa interpretazione due puntualizzazioni: la prima è che il verbo κωμωδεῖν ha sempre il significato di 'ridicolizzare in una commedia', dunque paiono imprecise molte delle traduzioni correnti, che rendono il verso 655 con 'difenderà nelle sue commedie la giustizia'; la seconda è che le espressioni εἰπεῖν τὰ δίκαια e κωμωδεῖν τὰ δίκαια non fanno riferimento ad un concetto astratto di giustizia, ma alla giustizia comica, a quello che è giusto dire o ridicolizzare in una commedia. Per un'analisi critica delle tesi del Riu si rimanda a O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*, Bari, 2004, 138, n. 24.

³² Si vedano, in proposito, le note ai versi 317-18, 561-62, 659-62 nel commento agli *Acarnesi* dello Starkie, e lo studio di H.W. Miller, *Euripides' 'Telephus' and the 'Thesmophoriazousae' of Aristophanes*, CPh 43, 1948, 174-83 (in particolare 181). Per la ricostruzione del *Telefo* si vedano: E.W. Handley, J. Rea, *The 'Telephus' of Euripides*, London 1957; M. Heath, *Euripides' 'Telephus'*, CQ 37, 2, 1987, 272-80; C. Preser, *Euripides: 'Telephos'*, Hidesheim 2000.

³³ *Tragedy and Politics in Aristophanes' 'Acharnians'*, JHS 108, 1988, 33-47.

³⁴ *Ibidem*, 37: «Both Telephus and Aristophanes have suffered and incurred hostility and slander (*Ach.* 630) because of a successful and, we learn, fully justified previous 'attack' on their countrymen. Telephus was wounded by Achilles and Aristophanes nearly 'perished' from Cleon's suit (381-2). Telephus defends his choice to drive off the invading Greeks from Mysia and Aristophanes deserves his prize for the offending *Babylonians*, which really did not do violence to (καθυβρίζει, 631; see Cleon's charge of ὕβρις) or mock (κωμωδεῖ, 631) the city, but offered it justice (τὰ δίκαια, 645, 655; see Cleon's charge of ἀδικία)».

role attraverso i suoi attori³⁵.

L'analisi della parodia tragica negli *Acarnesi* condotta da Foley appare ai miei occhi persuasiva, ma lascia aperto un problema: esiste un rapporto tra la parodia del *Telefo* quale essa viene elaborata negli *Acarnesi* e la parodia della stessa tragedia altrettanto presente nelle *Tesmofoiazuse*, dove l'interesse per Euripide è senza dubbio preponderante? Se nel caso degli *Acarnesi* la figura dell'eroe *Telefo* si presta bene ad evocare la situazione in cui Aristofane si trovava all'epoca della rappresentazione, a causa del processo intentatogli da Cleone, come interpretare la rinnovata presenza del *Telefo* nel contesto delle *Tesmofoiazuse*, talmente essenziale nella costruzione dell'intrigo e nello sviluppo dell'azione drammatica? Così, ad esempio, per quel che riguarda il tema della giustizia, che ritorna nelle parole del Parente, quando, dopo aver pronunciato la sua difesa di Euripide, cerca maldestramente di resistere all'aggressività delle donne (vv. 540-42): «Se c'è libertà di parola e noi cittadine abbiamo tutto il diritto di parlare, io ho detto di Euripide quello che secondo me è giusto (ἐἴπον ... ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια)»³⁶.

La mia ipotesi in proposito è che il tema delle *Tesmofoiazuse* — le ingiurie di Euripide contro le donne — e l'azione del processo contro Euripide, compresa tra prologo e parabasi, riposano sulla evocazione intenzionale e parodica del processo cleoniano contro Aristofane, quale esso viene presentato negli *Acarnesi* grazie anche alla parodia del *Telefo*. Mettendo Euripide al posto che egli stesso occupava negli *Acarnesi*, quello del poeta perseguitato ingiustamente a causa dei suoi oltraggi, Aristofane si propone di ridicolizzare il realismo del suo collega: il poeta tragico può subire un processo sulla scena, perché le sue tragedie sono recepite dal pubblico ateniese come una forma di violenza civica quasi comica; le sue analisi dei miti tradizionali violano il decoro tragico a tal punto da apparire triviali, e da irrompere nella realtà condivisa dagli spettatori con un'aggressività paragonabile a quella del linguaggio comico di Aristofane.

Senza dubbio, il fatto che il processo contro l'Euripide delle *Tesmofoiazuse* venga ordito da una collettività (= l'insieme delle donne ateniesi), e non da un singolo individuo come il Cleone degli *Acarnesi*, ha un'importanza fondamentale per la comprensione della parodia e merita una riflessione a parte (cf. il paragrafo conclusivo).

Alla luce di tali considerazioni, acquistano forse un senso nuovo i molti parallelismi tra gli *Acarnesi* e le *Tesmofoiazuse* spesso sottolineati dagli interpreti, dagli episodi di travestimento, che rendono possibili le difese agonali di Diceopoli e del

³⁵ *Ibidem*, 38.

³⁶ Si veda in proposito Miller, che conduce un'analisi dettagliata delle corrispondenze esistenti tra le parodie del *Telefo* negli *Acarnesi* e nelle *Tesmofoiazuse* (in particolare nella prima parte della commedia, che termina con la parabasi). Uno studio andrebbe condotto sulle analogie esistenti tra il rapporto che unisce Diceopoli e Aristofane negli *Acarnesi* (sottolineato non soltanto da H. Foley ma già da A.M. Bowie, *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, 'Acharnians'*, CQ 32, 1, 27-40) e il rapporto che unisce Euripide e il Parente nelle *Tesmofoiazuse*. Esso apporterebbe, credo, un contributo al dibattito in corso tra gli studiosi a proposito dell'identità dell'eroe nelle *Tesmofoiazuse*. Per uno *status quaestionis* rinvio a Bonanno, 146-49.

Parente³⁷, alle parodie della ῥῆσις μακρά del *Telefo*, determinanti in entrambi i contesti³⁸.

4) L'assemblea delle donne e la condanna di Euripide

Commentando i vv. 383-432, che contengono gli interventi delle accusatrici di Euripide all'assemblea del Tesmoforio, C. Prato notava giustamente come l'andamento di questi discorsi rispetti, in linea di massima, le norme retoriche del γένος συμβουλευτικόν, l'oratoria deliberativa³⁹. Così il primo intervento si apre proprio con un proemio (vv. 383-88), volto ad assicurarsi la benevolenza degli ascoltatori contro ogni eventuale sospetto (sotto forma di *recusatio*), seguito da una proposta di discussione e da una narrazione dei fatti (vv. 389-94), ed infine dall'enunciazione delle prove e degli esempi che documentano l'accusa (vv. 395-428), per concludersi con un epilogo (vv. 428-32), in cui una mozione di condanna viene presentata al voto.

L'*incipit* è particolarmente interessante ai fini della mia argomentazione (vv. 383-94):

Φιλοτιμία μὲν οὐδεμιᾶ μὰ τῷ θεῷ
λέξουσ' ἀνέστην. ὦ γυναῖκες· ἀλλὰ γὰρ
βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον,
προπηλακιζομένας ὁρῶσ' ἡμᾶς ὑπὸ
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας
καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.
τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῇ τῶν κακῶν;
ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγῳδοὶ καὶ χοροί,
τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρραστρίας καλῶν,
τὰς οἰνοπίπας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
τὰς οὐδὲν ὑγιέας, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν;

Non è per mettermi in mostra, lo giuro sulle due dee,
che mi presento a parlare, donne: ma
da troppo tempo soffro, misera me,
vedendo che siamo coperte di fango da
Euripide, quel figlio di erbivendola.
Quante e quali offese ci tocca sentire!
C'è una porcheria che lui non ci butti addosso?
C'è una volta che non ci abbia calunniato? Basta che ci siano
gli spettatori, gli attori e il coro:
adultere ci chiama, e maniche di sesso,
e ubriacone, e traditrici, e parolaie,
e nulla di buono, e sciagura grande per gli uomini.

³⁷ Il problema è stato da me analizzato in altra sede (*Agathon, Euripide et le thème de la ΜΙΜΗΣΙΣ dramatique dans les 'Thesmophories' d'Aristophane*, REG 116, 2003, 445-69).

³⁸ Ai rapporti tra le due parodie del *Telefo* è dedicato il mio contributo: *La parodie du 'Tèlèphe' entre les 'Acharniens' et les 'Thesmophories'*. *L'echec du Parent*, Methodos 4, 2004, <http://methodos.revues.org/document160.html>.

³⁹ Prato, 232-33.

L'effetto retorico di questi versi risulta rafforzato dal riferimento alle ingiurie dell'imputato, cui l'oratrice si dichiara pronta a rispondere. Il tema dell'ingiuria non è di esclusiva pertinenza della commedia, esso appartiene anche all'oratoria, come mostrano alcuni passi di Lisia e di Demostene, che definiscono l'ingiuria come esempio di linguaggio antiretorico. Così, un oratore che si appresti a parlare può sottolineare che non ha intenzione di ingiuriare (Demosth. 10.75; 6.32), oppure assicurarsi che ciò che sta per dire non provochi le ingiurie dei destinatari (Demosth. *Pro-em.* 35.2); allo stesso modo un accusato può cominciare il suo discorso dichiarando di parlare per rispondere alle ingiurie del rivale (Demosth. 57.17; Lys. 38.61; 9.18). Tali asserzioni presuppongono tutte una contrapposizione tra l'accusa, che pretende di fondarsi sulla realtà delle azioni dell'accusato, e l'ingiuria, che proprio in quanto oltraggio, mira ad offendere e ad esporre al pubblico ludibrio, senza per questo fornire una descrizione fedele dei comportamenti dell'ingiuriato (Demosth., 18.123)⁴⁰.

In tale contesto, attribuire all'avversario un linguaggio ingiurioso equivale a situare il suo discorso al di fuori delle regole del discorso condivise, e così a delegittimarne.

Uno statuto opposto ha invece l'ingiuria nelle commedie di Aristofane, dove il modello retorico è preso in considerazione solo per essere parodiato.

Parodiche sono, ad esempio, le censure emesse al principio degli agoni delle *Nuvole* e delle *Rane* dai moderatori del dibattito, per porre fine agli scambi di ingiurie che hanno dominato la scena nel proagone⁴¹, riconducendo la discussione entro i limiti formali imposti dalla retorica. L'analisi degli agoni in questione mostra infatti che, lungi dal rispettare le regole stabilite, i personaggi comici non rinunciano mai all'arma dell'ingiuria. Così, ad esempio, nella scena giambica che precede l'agone terzo delle *Nuvole*, assistiamo ad uno scambio di violenze fisiche e verbali tra il giovane Fidippide e il suo sprovveduto padre (vv. 1325-33):

⁴⁰ Ἐγὼ λοιδορίαν κατηγορίας τούτῳ διαφέρειν ἡγοῦμαι, τῷ τὴν μὲν κατηγορίαν ἀδικήματ' ἔχειν ὣν ἐν τοῖς νόμοις εἰσὶν αἱ τιμωρίαι, τὴν δὲ λοιδορίαν βλασφημίας ὥς κατὰ τὴν αὐτῶν φύσιν τοῖς ἐχθροῖς περὶ ἀλλήλων συμβαίνει λέγειν. «Io ritengo che l'ingiuria differisca dall'accusa in questo, nel fatto che l'accusa comporta delle ingiustizie le cui pene sono fissate nelle leggi; mentre l'ingiuria delle diffamazioni che accade ai nemici di scambiarsi secondo la propria natura». Allorché l'accusa è sancita dalla legge, l'ingiuria, al contrario, pertiene alle liti tra nemici: la prima ha un fondamento nell'istituzione, la seconda nella natura umana.

⁴¹ Come chiarisce A.W. Pickard-Cambridge nell'appendice *On the Form of the Old Comedy* del noto *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927, 303: «the business of this scene is to single out and present the disputants in the coming agon to the audience, to calm them (and often the chorus which at first sides with one of them) down to the debating point, and generally to arrange the terms of the debate, to which, often after a violent beginning, the scene leads». La definizione di 'proagone' è stata adottata per la prima volta da Th. Zielinski (*Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885). Di P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, 173 s., 177, è invece la definizione di 'scena di battaglia', la quale tiene conto della forma prevalente di questo tipo di scene: uno scambio di violenze e di insulti.

ΣΤΡ. ὦ μιάρé, τύπτεις τὸν πατέρα;
 ΦΕΙ. φήμ', ὦ πάτερ.
 ΣΤΡ. ὁράθ' ὁμολογοῦνθ' ὅτι με τύπτει.
 ΦΕΙ. καὶ μάλα.
 ΣΤΡ. ὦ μιάρé καὶ πατραλοῖα καὶ τοιχωρύχε.
 ΦΕΙ. αὐθίς με ταῦτά ταῦτα καὶ πλείω λέγε.
 ἄρ' οἴσθ' ὅτι χαίρω πόλλ' ἀκούων καὶ κακά;
 ΣΤΡ. ὦ λακκόπρωκτε.
 ΦΕΙ. πάντε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις.
 ΣΤΡ. τὸν πατέρα τύπτεις;
 ΦΕΙ. κάποφανῶ γε, ἡ Δία,
 ὥς ἐν δίκῃ σ' ἔτυπτον.
 ΣΤΡ. ὦ μιαρῶτατε.
 καὶ πῶς γένοιτ' ἄν πατέρα τύπτειν ἐν δίκῃ;

Strepsiade: Scellerato, percuoti tuo padre?

Fidippide: Certo padre.

Strepsiade: Vedete, confessa che mi picchia.

Fidippide: Certamente.

Strepsiade: Scellerato, parricida e delinquente!

Fidippide: Dimmelo ancora e rincarare la dose:

Io sai che godo a sentirmi dire tante ingiurie!

Strepsiade: Culaperto!

Fidippide: Mi cospargi di rose.

Strepsiade: Tu picchi tuo padre?

Fidippide: E ti dimostro, per Zeus, che ho il diritto di farlo.

Strepsiade: Scelleratissimo! E come sarebbe giusto battere il padre?

E al coro che chiede spiegazioni circa l'origine della lite (vv. 1351-52: ἀλλ' ἐξ ὅτου τὸ πρῶτον ἤρξαθ' ἡ μάχη γενέσθαι, / ἤδη λέγειν χρὴ πρὸς χορόν «Ma quale è l'origine della contesa / ora bisogna spiegarlo al coro»), Strepsiade risponde: καὶ μὴν ὅθεν γε πρῶτον ἤρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι / ἐγὼ φράσω, «Ecco, da dove inizialmente abbiamo cominciato ad ingiuriarci / io vi dirò».

Come nota Ch. Murphy nella sua analisi di questi versi⁴², la formula ἐγὼ φράσω conferisce alla risposta di Strepsiade l'aspetto formale di una πρόθεσις, 'premessa', la forma più semplice del proemio retorico. Similmente, al principio dell'agone che oppone il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto nella stessa commedia (vv. 934-38), e nella scena analoga delle *Rane*, dove il parapiglia coinvolge Eschilo ed Euripide (vv. 856-58), la sanzione delle ingiurie che hanno occupato il proagone coincide con l'invito, da parte del moderatore, a conformarsi alle regole della retorica⁴³. In tutti questi casi, il dibattito che segue non è mai esente da ingiurie, come mostra l'esem-

⁴² *Aristophanes and the Art of Rhetoric*, HSCPh 49, 1938, 81. Per un esempio analogo al nostro l'autore rinvia a *Vesp.* 548-49.

⁴³ Nell'esempio delle *Rane* (vv. 856-58), l'invito rivolto da Dioniso ad Eschilo ed Euripide è piuttosto quello di 'confutarsi' a vicenda (v. 857: ἐλεγχοί, ἐλέγχου), secondo le regole della dialettica. Si veda in proposito K.J. Dover, *Aristophanes Frogs*, Oxford 1993, 300, il quale suggerisce un paragone con un passo del *Gorgia* platonico (462a).

pio dei due Discorsi nelle *Nuvole*, il quale si conclude proprio con un'ingiuria rivolta contro tutti gli spettatori (vv. 1098-99: πολὺ πλείονας, νῆ τοὺς θεοὺς, τοὺς εὐρυπρόκτους, 'quasi tutti, per gli dei, sono colaperti!')⁴⁴.

Così l'evocazione, da parte dei personaggi aristofanei, delle censure retoriche nei confronti dell'ingiuria ha il senso di una parodia della retorica, perché ha luogo in un contesto in cui viene affermata 'praticamente' una decisa insubordinazione rispetto a quelle censure, in una sorta di contraddizione performativa. Un'analoga forma di insubordinazione viene promossa nella già evocata parabasi degli *Acarnesi*, dove Aristofane dichiara per bocca del suo coro che «dire del male» equivale a «dire cose giuste» (si confrontino il v. 645: εἰπεῖν τὰ δίκαια, con il v. 649: εἴποι κακὰ πολλὰ). Un'etica dell'oltraggio, prettamente comica, prende qui il posto della normalizzazione dell'ingiuria promulgata dai retori, e di cui i passaggi prima citati costituiscono un eloquente esempio.

Ritornando all'agone delle *Tesmoforiazuse*, due elementi vanno a mio avviso sottolineati:

1) in mancanza di una scena di battaglia condita dalle ingiurie consuete, il dibattito agonale viene presentato comunque come una risposta alle ingiurie subite; anche se situate al di fuori del gioco drammatico (nelle tragedie di Euripide?) le ingiurie costituiscono, come altrove, il preludio del dibattito;

2) la presenza, al verso 387, di una ingiuria rivolta contro Euripide («il figlio dell'erbivendola») mostra che qui, come negli esempi delle *Nuvole* e delle *Rane* sopra evocati, l'oratrice si trova in una posizione di contraddizione performativa: la sanzione delle ingiurie dell'accusato e le ingiurie dell'accusatrice coesistono.

In tal modo, grazie anche alla parodia del modello retorico, le parole della rappresentante delle donne esplicitano l'accusa implicita nel tema delle ingiurie di Euripide: il poeta tragico ha, cioè, assunto il punto di vista della commedia, nel momento stesso in cui quest'ultima, per bocca delle sue eroine, si dichiara risoluta a rifiutarlo (questo rifiuto è comico, perché parziale e contraddittorio, ma trova corrispondenza nell'andamento paratragico dell'azione comica nel suo complesso). A sottolineare il fatto segue una vera e propria accumulazione di termini ed espressioni tecniche del linguaggio dell'ingiuria (nella commedia e nella retorica), qui piegati a definire la poesia del rivale: προπηλακίζειν 'coprire di fango'⁴⁵; καλεῖν, 'chiamare per nome', che equipara l'azione dell'ingiuriare a quella di attribuire nomi beffardi e oltraggiosi⁴⁶; ἐπισμᾶν τῶν κακῶν, 'sporcare di ingiurie'⁴⁷; διαβάλλειν, 'calunniare'⁴⁸. Da

⁴⁴ In generale, negli agoni delle commedie di Aristofane, le ingiurie tendono a coinvolgere non solo i contendenti che si affrontano sulla scena, ma anche bersagli esterni, comunque ascrivibili alla categoria di persone contro cui essi si battono sulla scena, in un movimento di allargamento progressivo del conflitto. Nell'agone delle *Rane*, ad esempio, ad essere presi di mira sono di volta in volta i discepoli dei due poeti tragici (vv. 964-67), e poi i loro spettatori (vv. 1013-15).

⁴⁵ La metafora è stata studiata da J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965, 333.

⁴⁶ Si vedano a titolo di esempio Archil. fr. 216 W2: καὶ δὴ πίκουρος ὥστε Κᾶρ κεκλήσομαι, 'e infine sarò chiamato mercenario, come un Cario'; e le parole rivolte da Cassandra a Clitemestra in Aesch. Ag. 1232 ss.: τί νιν καλοῦσα δυσφίλης δάκος / τύχοιμ' ἂν ἀμφίσβαιναν, ἧ Σκύλ-

parte loro, le donne, sono costrette a πολλά καὶ παντοῖ' ἀκούειν κακά, 'sentire molte e svariate ingiurie'⁴⁹.

Quanto al matronimico comico che accompagna il nome di Euripide, ὁ τῆς λαχανοπωλητρίας, 'il figlio dell'erbivendola', la sua presenza qui ha, credo, un'importanza strategica.

5) L'arte di Euripide: un'eredità familiare

I giochi sulla presunta professione della madre di Euripide, abbondanti nelle commedie di Aristofane ed in particolare nelle *Tesmoforiazuse*⁵⁰, ebbero fortuna fin dall'Antichità, se dobbiamo attenerci alle tradizioni biografiche delle *Vite di Euripide*, che accolgono la notizia come un fatto storico, o almeno, se ne dubitano, tengono a giustificare il loro punto di vista sulla questione⁵¹.

Di fronte all'assoluta mancanza di dati convergenti, i commentatori moderni hanno preferito astenersi dal prendere posizione⁵², rinunciando nello stesso tempo alla possibilità di cogliere nella trovata di Aristofane un qualsivoglia significato. In questo panorama si distinguono alcune voci, su cui val la pena di soffermarsi: così secondo G. Arrighetti, il matronimico obbedirebbe al principio comico della corrispondenza tra il poeta e la sua opera⁵³, e testimonierebbe dell'umiltà dei personaggi euri-

λαι τινά / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην / θύουσιν "Αἰδου μητέρ' ἄσπιδόν τ' Ἄρη / φίλους πιέουσιν; «Con quale nome di mostro odioso potrei chiamarla? / Ansibena o Scilla / che abita nelle rocce, rovina dei naviganti, / furente madre di Ades che soffia un Ares / implacabile per i suoi cari?»; e ancora 1273 s.: καλουμένη δὲ φοιτᾷς ὡς ἀγύρτρια / πτωχὸς τάλαινα λιμοθιῆς. ἡνεσχόμην, «Ho sopportato di essere chiamata pitocca, disgraziata, morta di fame / come un'indovina girovaga». Per un uso analogo di καλέω in Aristofane si vedano *Nub.* 998 e *Vesp.* 543.

47 Per lo studio della metafora, sorta di sinonimo di προπηλακίζειν, rinvio a Taillardat, 331.

48 Cf. *Ach.* 630.

49 Per espressioni analoghe in Aristofane si vedano: *Eq.* 1276; *Nub.* 1329; *Thesm.* 467.

50 Per le *Tesmoforiazuse* si vedano i vv. 387, 450, 455-56, 910. Ed inoltre: *Ach.* 457, 476-78; *Ran.* 840, 947.

51 Le testimonianze sulla vita di Euripide sono state raccolte da D. Kovacs, *Euripidea*, Mnemosyne suppl. 132, 1994. Per quel che riguarda la madre, si vedano in particolare le pp. 3, 9, 11, 13. Così, un biografo si limita a riportare la notizia che la madre di Euripide era un'erbivendola; un altro attribuisce la diceria ai poeti comici; e un altro afferma che si tratta di una falsità, portando a conferma della sua tesi il giudizio dello storico Filocoro.

52 Si vedano le note ai vv. 387, 450, 455-56, 910, nei commenti di F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Londini-Halis Saxonum 1880; B.B. Rogers, *The Thesmophoriazusae of Aristophanes*; A.L. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes* 8, *Thesmophoriazusae*, Warminster 1994 (ristampa 2001); Prato, 234, pensa che il matronimico serva a coinvolgere la madre di Euripide nel discredito di cui erano vittime ad Atene le commercianti al dettaglio; Austin e Olson, 2004, 177, emettono l'ipotesi che il matronimico si riferisca all'attività del nonno materno di Euripide, coltivatore o commerciante di verdure, ma rilevano nondimeno il valore ingiurioso del termine; J. Van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Lugduni Batavorum 1896, 132, propone un parallelo con un passaggio di Demostene (18.242), in cui uno scherzo simile coinvolge Eschine, un uomo politico ex-attore tragico.

53 *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, 149. Questo principio, all'opera nelle ricerche biografiche e letterarie dei Peripatetici, e che Aristofane applica in particolare ad Euripide risale per Arrighetti ad Esiodo: «La concezione di tale rapporto

pidei, a causa dell'umile condizione sociale dei commercianti al dettaglio⁵⁴. D'altra parte N. Loraux, nel suo articolo *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, formula il problema in termini parzialmente diversi: «Pourquoi toujours la mère d'Euripide, sans que jamais ne soit mentionné son père, ni même qu'il ait un père?»⁵⁵; e avanza una risposta: «parce qu'un fils de mère est une déviation vivante par rapport au fils d'un père et que les mères de ces fils sont précisément des marchandes - à peine des femmes d'Athènes, donc -, ce qui permet de s'en prendre au fils à travers la mère»⁵⁶. Nel caso specifico di Euripide, la canzonatura della madre assumerebbe il senso di una critica allo stesso tempo estetica (come per Arrighetti) ed etica: interessato, come egli è, da tutto ciò che riguarda la maternità, per ragioni familiari ed estetiche, il poeta avrebbe riempito la città di uomini irresponsabili, cioè di 'cocchi di mamma', di ἄνδρες indegni di questo nome.

Le due ipotesi hanno il grande merito di avere sottolineato, secondo punti di vista differenti, il rapporto esistente tra il matronimico di Euripide e la parodia delle sue tragedie. Ma la ragione per cui, in una commedia come le *Tesmofoiazuse*, Aristofane insiste a tal punto sul mestiere di questa madre è molto più pertinente di quanto non si creda. Per comprendere, è necessario rifarsi ancora una volta al rimprovero che le donne hanno rivolto al poeta sin dal prologo: egli le avrebbe ingiuriate. Il suggerimento proviene dallo stesso Aristofane.

Nella *Lisistrata* (vv. 456-61), nella scena giambica che precede l'agone, l'eroina invoca le compagne rinchiusi nell'Acropoli, affinché si lancino all'assalto degli arciieri sciti, giunti al seguito del Commissario per stanarle:

ὦ ξίμμαχοι γυναῖκες, ἐκθεῖτ' ἐνδοθεν,
ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχαιοπώλιδες,
ὦ σκοροδοπαιδοκευτριοπώλιδες,
οὐχ ἔλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκ ἀράξετε,
οὐ λοιδορήσετ', οὐκ ἀναισχυντήσετε;
παύσασθ', ἐπαναχωρεῖτε, μὴ σκυλεύετε.

Compagne, correte fuori,

fra l'autore e la sua opera, rapporto fatto di corrispondenza piena e immediata, nel senso che l'opera letteraria è fedele testimonianza ed espressione di quello che l'autore è, sa e sente, ha, per noi, nella sua prima attestazione, una data ben precisa, e questa è quella del proemio della *Teogonia* di Esiodo, quando per la prima volta la verità smette di essere attributo di bellezza per la poesia — così come era stata per Omero — per diventare contenuto e caratteristica del racconto poetico della *Teogonia* e del messaggio etico degli *Erga*. Alla n. 1 del suo articolo, Arrighetti fornisce i riferimenti bibliografici più importanti sul problema. C. Ruck, *Euripides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes*, *Arion* 2, 1975, 16 s., comprende i riferimenti alla madre di Euripide presenti nelle *Tesmofoiazuse*, alla luce dell'allusione allo *skandix*, un'erba afrodisiaca, contenuta negli *Acarnesi* (v. 478), sempre in relazione alla madre di Euripide. Il matronimico ribalterebbe sul poeta stesso le accuse di lascivia da lui rivolte contro le donne. Il significato osceno può effettivamente essere contenuto nel matronimico, ma non è prevalente.

⁵⁴ A conclusioni simili sembra giungere Paduano, 108.

⁵⁵ Loraux, 233.

⁵⁶ *Ibidem*. Il fatto che le commercianti al dettaglio, tanto spesso menzionate da Aristofane nelle sue commedie, erano in realtà cittadine ateniesi di pieno diritto è stato d'altra parte sottolineato da E. Lévy, *Les femmes chez Aristophane*, *Ktèma* 1, 1976, 105.

venditrici di grani, di legumi e di ortaggi,
ostesse, venditrici di agli e di pane,
tirate, colpite, assalite,
ingiuriate, siate svergognate!
Fermatevi, ritiratevi, non li spogliate.

In questo passaggio la serie variopinta di donne-commercianti è chiamata in causa in una situazione di conflitto, caratterizzata, tra l'altro, dal ricorso ad 'ingiurie', come mostra la presenza del verbo λοιδορεῖν al verso 460.

Un esempio analogo è quello del proagone delle *Rane* (vv. 857-58).

Qui Dioniso, nel pieno esercizio delle sue funzioni di arbitro della contesa tra Eschilo ed Euripide, intima ai due poeti di smettere di accapigliarsi, e commenta:

λοιδορεῖσθαι δ' οὐ πρόπει
ἄνδρας ποιητὰς ὥσπερ ἄρτοποιίδας.

Non sta bene che dei poeti
si ingiurino come panettiere.

Anche in questa immagine⁵⁷ le donne-commercianti (nel caso specifico, le venditrici di pane) sono colte nell'atto di ingiuriarsi. Sarà un caso? Oppure il motivo ricorrente possiede un senso comico preciso, importante per la comprensione del matronimico euripideo?

Se le tragedie di Euripide possono essere interpretate come una lunga serie di ingiurie contro le donne (come sarà esplicitato ancora più chiaramente nel seguito, ai vv. 392-94), e se, d'altra parte, le commercianti che occupano la piazza del mercato sono solite servirsi dello stesso tipo di linguaggio, il matronimico, allora, rivela il poeta: in effetti, la fonte della sua ispirazione è lì, in quello stesso mercato in cui è cresciuto in compagnia di sua madre, tra grida, grossolanità...e verdure!

Così, l'Euripide delle *Tesmoforiazuse* si riconetterebbe, in virtù del suo matronimico, alla tradizione poetica da cui la commedia stessa dipende, quella della poesia di biasimo⁵⁸: la madre di Archiloco non si chiama infatti Ἐνιπώ, secondo le tradizioni biografiche che lo riguardano, con un riferimento esplicito al linguaggio di biasimo che egli pratica⁵⁹?

⁵⁷ A tal proposito Taillardat, 237, che non cita il passaggio della *Lisistrata* da noi esaminato, commenta: «Cette comparaison est sans autre exemple; toutefois, on sait d'ailleurs que les boulangères avaient mauvaise réputation, puisqu'Anacréon (fr. 54 D, v. 4 ss.) fait grief à ce fripon d'Artémon de fréquenter les vendeuses de pain et les gitons (...). Ce n'est pas non plus un hasard si Hermippe a intitulé *Les Boulangères* (Ἀρτοποιίδες) la comédie dans laquelle il s'acharne contre la mère d'Hyperbolos, la traitant (fr. 10) de "vieille pourriture, p... s'offrant à tous, truie"». A questo aggiungerei che non è certo un caso se Iperbolo, Cleone e i demagoghi in generale siano spesso associati da Aristofane agli scambi di ingiurie (si veda, ad esempio, *Eq.*, vv. 1398-401).

⁵⁸ I rapporti tra la commedia antica e la poesia giambica sono stati analizzati in diversi studi. Cf. n. 13.

⁵⁹ M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, 28. Ringrazio M.-A. Henry di avermi ricordato questo dato importante.

6) Ritorno all'assemblea

Il 'figlio dell'erbivendola' ha dunque fatto tesoro dell'insegnamento materno, e si è messo ad ingiuriare le donne «ovunque vi siano spettatori, attori tragici e cori» (v. 391), senza dubbio approfittando dell'opportunità di far rappresentare le sue tragedie anche al di fuori dei confini della città⁶⁰. L'enumerazione dettagliata dei protagonisti principali della vita teatrale di Atene — il pubblico, gli attori tragici e i cori —⁶¹ sottolinea, per chi non lo avesse capito, che il soggetto vero del discorso comico è il teatro stesso, e insiste, al contempo, sul genere drammatico al cui interno tali grossolanità hanno trovato accoglienza. Equiparando la tragedia ad un mercato, Euripide ha avvilito la funzione della prima e ha nobilitato quella del secondo. In modo del tutto analogo, parlando il linguaggio dell'ingiuria, egli si è spogliato degli abiti del poeta tragico per indossare quelli del commediografo.

Ma vediamo infine quali sono gli epiteti che il poeta avrebbe attribuito alle donne: l'accumulazione dei versi 392-94, con la sua ricchezza di artifici stilistici, metrici e lessicali⁶², precisa il contenuto delle reiterate e, fin qui, piuttosto vaghe, accuse. Delle ingiurie pronunciate dall'accusatrice, due sole trovano posto nel linguaggio dei personaggi euripidei a noi noti: *προδότιδας* 'traditrici' e *μέγα κακόν* 'grande sciagura', che ricorrono contestualmente nella *Medea* (qui è Giasone a scagliarle contro l'eroina, dopo essere stato informato della morte dei figli)⁶³; quanto alle altre, niente è più lontano dall'universo poetico del poeta, e più vicino, invece, alla più sincera ispirazione aristofanea.

Così per *μοιχοτρόπους*, 'inclinati all'adulterio', creato sul modello di altri composti comici⁶⁴, che ripropone il motivo semonideo della donna infedele⁶⁵, in una ver-

⁶⁰ Rimando a Sommerstein, 182. Si veda inoltre Prato, 234-35, con la bibliografia relativa alle testimonianze di rappresentazioni euripidee fuori di Atene.

⁶¹ Per simili endiadi nel corpus aristofaneo rimando alle indicazioni fornite da J. Van Leeuwen, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Leiden 1968², 57. Cf. F.V. Fritzsche (*Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae 1838, 141, il quale, seguito dalla maggior parte dei commentatori, sostiene la lezione dei mss.: *τραγωδοὶ καὶ χοροί*, contro quella dello scolio a Platone (*Theag.* 127c, p. 112 Greene): *τραγωδικοὶ χοροί* (accolta da Blomfield, nella prefazione ai *Persiani*, poi anche da Bothe, Meineke, Enger e, più recentemente, dal Sommerstein), basandosi sulla constatazione che la menzione degli attori accanto a quella dei cori, seppur ridondante in se stessa, acquista senso in funzione del contesto comico: come dimenticare gli attori euripidei, tenuto conto della presenza importante di donne nei suoi cori? In proposito F. Blaise mi fa notare il contrasto comico tra l'avverbio *ἔμβραχυν* al v. 390 e lo sviluppo nel verso seguente: il verso funziona come un'iperbole.

⁶² Si veda in proposito Prato, 235. D'altra parte egli nota come la presenza di queste generiche calunnie nel contesto retorico abitualmente occupato dalla *διήγησις* si spiegherebbe con la notorietà dei fatti esposti (233). Come cercherò di mostrare, non di generiche calunnie si tratta, ma di vere e proprie ingiurie comiche, in perfetto stile aristofaneo.

⁶³ *Med.*, v. 1332. Altre attestazioni di *προδότις* sono *Hel.*, vv. 834, 931, 1148, rivolta sempre al personaggio dell'eroina; per *μέγα κακόν* si veda *Hipp.* 627; *Andr.* 353.

⁶⁴ Ar. fr. 717 K.-A.: *κακότροπος*, 'incline al male'; *Thesm.* 725: *ἐτερότροπος*, 'volubile'; Crates., fr. 48 K.-A. (= 7 inc. Meineke): *ἀδικοτρόπος*, 'incline all'ingiustizia'; *μετάτροπος* è invece esiodico (*Th.* 89) e tragico (*Aesch. Pers.* 943; *Eur. El.* 1147).

sione del tutto insolita, se non addirittura aberrante rispetto ai costumi sessuali dell'epoca: il termine *μοιχός* 'adultero' definisce generalmente l'uomo che seduce la moglie, la figlia o la sorella di un cittadino⁶⁶. La sua utilizzazione in questo contesto non sarebbe dunque, in linea di principio, giustificata; come spiegarla? Il successivo *ἀνδρεραστρία* 'ninfomani' va forse nella stessa direzione. Si tratta di una delle tante neoformazioni in *-τρια* comuni nel linguaggio di Aristofane, che le derivò probabilmente dalla lingua parlata (cf. al v. 387 *λαχανοπωλητρία*)⁶⁷. Il modello è da ricercare in una serie di composti in *-εραστής*, con suffisso d'agente in *-της*⁶⁸, anch'essi decisamente maschili. Così ad esempio, sempre in Aristofane, *παιδεραστής* 'amante di ragazzi' (*Ach.* 265), *ἀντεραστής* 'rivale in amore' (*Eq.* 733); e ancora *φιλεραστής* 'che ama i suoi amanti' (*Pl. Smp.* 192b; *Arist. Rh.* 1371b 24), che caratterizzano tutti l'uomo, nel suo ruolo attivo di 'amante'. Entrambi i composti aristofanei dipingono in definitiva le donne come uomini vogliosi. E non è certo un caso se essi ricorrono in coppia nel nostro passaggio. Le azioni di *ἐρᾶσθαι* e quella di *μοιχεύειν* sono concepite come concomitanti in altri luoghi aristofanei. Negli *Acarnesi*, ad esempio, *μοιχέ*, *παιδεραστά* (v. 265) sono gli attributi di *Phalès*, la personificazione stessa del fallo, a cui Diceopoli rivolge un canto propiziatorio mentre celebra le Dionisie rurali. E nelle *Nuvole*, le azioni di 'amare' e di 'commettere adulterio' sono ancora una volta associate, negli insegnamenti che il Discorso Ingiusto propone al discepolo Fidippide (vv. 1076-78): "Ἡμαρτες, ἡράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾶτ' ἐλήφθης / ἀπόλωλας· ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. Ἐμοὶ δ' ὁμιλῶν / χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν, «Hai fatto un errore, hai amato, hai commesso adulterio e sei stato sorpreso: / sei perduto, perché non sai parlare. Ma se sei dalla mia parte, / approfitta pure della natura, salta, ridi, e pensa che niente è turpe».

Μοιχοτρόπους 'adultere' e *ἀνδρεραστρία* 'vogliose di maschi', le eroine di Euripide sono colpevoli di avere assunto i comportamenti sessuali degli uomini, attribuendosi un ruolo attivo, di 'amanti' e non di 'amate', nelle relazioni extraconiugali. Come ribadisce l'Eschilo delle *Rane*, in una delle sue tirate contro Euripide (vv. 1043-44): ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ φαίδρας ἐποιοῦν πόρνas οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πῶποτ' ἐποίησα γυναῖκα, «Ma, per Zeus, delle puttane come le Fedre e le Stenebee io non le ho fatte / e nessuno può citare una sola donna in amore che io abbia messo in scena». Fedra e Stenebea dunque, due adultere, vittime del desiderio amoroso nei confronti del figliastro l'una, e

⁶⁵ Sem., fr. 7. 48 s. W.², a proposito della donna-asino, la quale rifiuta il lavoro ed è solita accogliere come amanti uomini venuti dall'esterno della casa.

⁶⁶ Rimando in proposito alle considerazioni di K.J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e Aristotele*, Brescia 1983 (1974), 355 s. Per questa ragione, alcuni commentatori hanno ritenuto opportuno intervenire sul testo e correggerlo. Si veda ad esempio Sommerstein, 182, secondo cui la parola è «inapplicabile ad una donna».

⁶⁷ Si veda, in proposito, lo studio di Ch.W. Peppler, *Comic terminations in Aristophanes (Suffixes -της, -ίς, -αῖνα, -τρια. Comic Comparatives and Superlatives. Varia)*, *AJPh* 39, 1918, 173-83.

⁶⁸ Per i nomi di agente in *-της* si veda P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 310-20.

dell'ospite del marito l'altra (per simili imputazioni rivolte contro Euripide cf. *Thesm.* 153, 497, 550; *Ran.* 1049, 1306 s.).

Un problema si apre a questo punto: come non cogliere in questa accusa il riflesso dell'immagine comica delle donne fornita nei versi seguenti (vv. 395 ss.)?

Il fulcro dell'argomentazione sarà che, per colpa delle ingiurie di Euripide, gli uomini sono diventati sospettosi, cosicché le donne non sono più libere di tradirli (vv. 395-400: «E loro, non appena tornano da teatro, / ci guardano con sospetto, e corrono a vedere / se in casa sia nascosto un amante. / Prima si potevano fare tante cose, / che ora ci sono vietate / —perché lui ha insegnato ai nostri uomini ogni malizia»). Aristofane come Euripide, dunque? L'equivalenza tra i due poeti, postulata al principio della commedia, viene infine confermata. Le nostre eroine assomigliano fin troppo allo stereotipo del personaggio femminile euripideo fin qui aspramente censurato. La loro preoccupazione non è quella di dimostrare l'infondatezza delle presunte ingiurie del poeta (come lasciava intendere il tono retorico dell'*incipit* della difesa), ma piuttosto quella di ridurre il rivale al silenzio, per poter continuare a tradire i mariti indisturbate.

Gli epiteti che concludono la serie completano, in effetti, il quadro: οἰνοπίπας 'ubriacone', λάλους 'chiacchierone', οὐδέν ὑγιές 'nulla di buono'⁶⁹.

Tali qualifiche corrispondono esattamente, nella forma e nel contenuto, alla rappresentazione delle donne che Aristofane ha proposto al pubblico ateniese nelle *Tesmoforiazuse* (non è proprio un otre di vino che l'oratrice in questione nasconde, sotto le vesti di un neonato, come rivelerà Mnesiloco tra breve?)⁷⁰. Tutti tranne l'ultimo: μέγ' ἀνδράσιν κακόν 'grande sciagura per gli uomini', che ricorda le parole di Ippolito in preda al delirio misogino (*Hipp.* 627)⁷¹, sovrapponendo, nello stesso tempo all'immagine di Euripide quella del poeta giambico Semonide, il rappresentante più autorevole della tradizione misogina ben attestata nella poesia greca arcaica⁷².

Una simile allusione non è certo senza rapporto con l'epiteto ingiurioso ('il figlio dell'erbivendola') che caratterizza l'Euripide delle *Tesmoforiazuse*: in un caso come nell'altro il richiamo alla poesia giambica serve a rafforzare l'equivalenza, postulata

⁶⁹ Per le ragioni che motivano la scelta della variante οἰνοπίπας, attestata nello scolio e nella *Suda*, in luogo della lezione tradita, οἰνοπότιδας, rimando, da ultimo, ai commenti del Prato, 236, e di Austin, Olson, 179 (cf. Fritzsche, Enger e Blaydes, che seguono in questo Küster e Brunck). Un simile esempio di composto in -οπίπης nel *corpus aristofaneo*, creato sul modello dell'omerico παρθηνοπίπης 'adocchiatore di fanciulle' (Λ 385) è quello di *Eq.* 407: πυροπίπης 'adocchiatore di frumento'. Per quel che riguarda λάλος 'chiacchierone', ingiuria tipicamente comica (cf. *Ach.* 716; e al comparativo λαλίστερος, *Ran.* 91), essa ritorna, sempre nelle *Tesmoforiazuse*, al v. 1097, dove è rivolta ad Euripide-Eco dall'arciere scita. Quanto a οὐδέν ὑγιές, espressione eufemistica propria della lingua parlata, essa ricorre anche in Euripide (*Andr.* 952; *Melanipp. capt.* fr. 16. 5 J.-V. L. (= 493 K.). Si veda in proposito il commento del Prato, 236, che sottolinea la sua utilizzazione in riferimento a cose più che a persone.

⁷⁰ Vv. 689 ss. I temi aristofanei dell'ubriachezza e della lascivia delle donne sono stati evidenziati da Lévy, 99-112.

⁷¹ Come già sottolineato da Rösler, 121.

⁷² Sem. fr. 7. 96; 115 W.². L'accostamento è stato operato dal Rösler, 126.

dalle donne sin dal principio della commedia, tra il poeta tragico e Aristofane.

L'argomento decisivo, con cui la prima accusatrice sigilla il suo discorso, consegnando ai posteri l'immagine completamente deformata (eppur indelebile!) di un Euripide misogino, giunge infine (vv. 418-23): «E questo si può anche capirlo - ma una volta / la dispensa era cosa nostra: ci mettevamo noi le mani, / e tiravamo fuori farina, olio, vino. Adesso, / niente da fare: ora gli uomini si portano addosso / certe chiavi con il segreto, / un'infame roba spartana a tre denti».

Come non cogliere in questi versi un'allusione alla poesia di Esiodo, il quale nelle *Opere* prescriveva al fratello di non cedere al fascino ingannatore delle donne, da lui equiparate a delle 'ladre' (v. 375: φιλήτης), sempre in cerca di cibo (v. 704: δειπνολόχης), e nella *Teogonia* sviluppava lo stesso pensiero attraverso l'immagine dei pecchioni infingardi (vv. 594 ss.), che trascorrono il loro tempo nell'ozio, divorando il frutto della fatica altrui? Loro archetipo mitico è Pandora, la creazione degli dei, che Zeus offre agli uomini come complemento necessario del fuoco (il dono di Prometeo), allo scopo di suggellare la loro condizione di mortali, definitivamente separati dall'indistinzione primigenia con gli immortali (*Teogonia*, vv. 570 ss.). Esse sono infatti un male, perché divorano i beni del marito, ma sono anche indispensabili, perché assicurando una discendenza salvaguardano il patrimonio dalla dispersione⁷³.

L'elaborazione del modello esiodeo rende più perspicuo il senso dell'argomentazione (vv. 395 ss.), secondo cui l'effetto principale delle ingiurie di Euripide sarebbe stato mettere in guardia gli uomini contro la lascivia delle donne: ciò equivale ad affermare che le sue diffamazioni hanno lo stesso scopo di una poesia didascalica come quella delle *Opere*, tradizionalmente caratterizzata da una forte componente misogina. Allo stesso tempo, l'evocazione di Esiodo anticipa già la critica a cui l'arte di Euripide sarà sottoposta nella parabasi, e su cui ci soffermeremo.

Per concludere sull'assemblea: l'analisi del trattamento che il tema comico riceve ad opera delle donne nell'agone assembleare conferma l'ipotesi di partenza. Attribuire ad Euripide il linguaggio dell'ingiuria equivale ad equiparare la sua tragedia alla commedia di Aristofane, a cancellare, nella finzione, le frontiere che separano i due generi drammatici. Questa idea trova riscontro nell'impostazione della difesa del Parente (vv. 466 ss.), la quale non è altro che il tentativo disperato di ricondurre l'opera del poeta entro i confini canonici dell'estetica tragica, evidenziando, allo stesso tempo, la sua estraneità rispetto all'universo comico di Aristofane. Il suo primo argomento prende spunto dalle confessioni sfuggite alle donne nei versi precedenti, per ribaltare l'accusa su di loro: Euripide non ha svelato i segreti delle donne, egli si è limitato a raccontare due o tre storielle (vv. 473 ss.: «Che senso ha continuare ad accusarlo / e a sentirci offese, perché ha raccontato due o tre / delle nostre malefatte? Lui sa bene che ne combiniamo a migliaia.»); il secondo tocca il cuore del problema,

⁷³ Rinvio in proposito all'analisi condotta da P. Judet de La Combe, *La dernière ruse: "Pandore" dans la "Théogonie"*, in *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, sous la direction de F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, Lille 1996, 263-99, il quale propone un'analisi critica sistematica della bibliografia in materia.

che sarà sviluppato nella parabasi; Euripide, cioè, ha parlato delle eroine del mito, non delle donne reali, il contesto del suo discorso è il mito (vv. 497 s.): «Se ingiuria Fedra (ἐἰ δὲ Φαίδραν λοιδορεῖ), / a noi che ce ne frega?».

Il fatto che delle considerazioni talmente ovvie e banali non trovino alcun ascolto deve fare riflettere. La ragione è da ricercare nel pregiudizio delle donne (che è anche il presupposto comico su cui si basa tutta la finzione), che cioè, Euripide abbia potuto comportarsi, sia pure per una volta sola, come un commediografo.

7) Conclusioni: la parabasi e il riscatto delle donne.

Senza voler proporre una lettura puntuale dell'insieme della parabasi, cercherò adesso di mettere in luce l'importanza cruciale di questa parte della commedia per la comprensione delle potenzialità parodiche insite nell'invenzione delle 'ingiurie' di Euripide.

Come abbiamo avuto occasione di osservare, il tema del κακὰ λέγειν rende perspicua la natura particolare di questa parabasi, in cui il coro conserva la sua personalità drammatica⁷⁴, e in cui i personaggi comici restano sulla scena ad assistere alla performance del coro: il discorso sul teatro è, infatti, al cuore di tutta la commedia, e non può essere limitato, come in altri casi, a questa sezione del dramma. Né tanto meno avrebbe senso interrompere la vicenda con l'uscita degli attori, dal momento che la vicenda stessa, e in particolare l'agone assembleare, non sono altro che una riflessione (sotto forma di processo) sul teatro e sui suoi generi.

La seconda novità di questa parabasi, anch'essa riconducibile alla natura particolare dell'intera commedia, risiede nel fatto che essa si basa sulla parodia di un agone euripideo, quello della *Melanippe Captiva*⁷⁵. Purtroppo, della tragedia in questione restano solo alcuni frammenti, dunque non è possibile stabilire il ruolo effettivo di tale parodia. Da un frammento papiraceo pubblicato all'inizio del secolo scorso, sappiamo solo che essa prevedeva un dibattito, o agone, il cui tema centrale era proprio una difesa delle donne contro le diffamazioni degli uomini, contenente una dimostrazione, o prova, della superiorità naturale delle donne, e l'idea che tale superiorità sia relativa alla loro capacità di preservare il patrimonio familiare e la casa⁷⁶. Gli stessi temi costituiscono il fulcro della parabasi delle *Tesmoforiazuse*.

Entriamo dunque nel merito del discorso propostoci dalle donne: gli anapesti forniscono l'occasione, come già in altre commedie, per rispondere agli insulti subiti con una lode⁷⁷: alle maligne insinuazioni degli uomini, di Euripide, ma anche di tutti coloro che lo hanno preceduto e che gli hanno fornito materia poetica, come l'Esiodo

⁷⁴ Sul carattere particolarmente ambiguo di questa parabasi, in cui il coro oscilla continuamente tra 'ruolo' e 'funzione', ha recentemente insistito A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001, 214-51; cf. Imperio, *Parabasi di Aristofane*, 19.

⁷⁵ Rinvio in proposito all'articolo di H.W. Miller, *On the Parabasis of the 'Thesmophoriazusae' of Aristophanes*, CPh 42, 1947, 180 s.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Si confrontino in proposito i nostri versi con i versi di apertura della parabasi di *Ach.* 630 ss.

evocato nell'agone, le donne vogliono controbattere adesso con un autoelogio (vv. 785-88): «Questa è la parabasi; e dunque facciamo noi stesse il nostro elogio. / Ognuno proclama maldicenze di ogni sorta contro la razza delle donne. / Dicono che siamo la sciagura totale degli uomini, che tutto è colpa nostra: / liti, odio, tremende rivolte, dolore, guerra».

A questa premessa segue l'enumerazione di un'immaginaria casistica relativa alle colpe delle donne, tutte smentite dalla constatazione banale (ecco un buon argomento contro i misogini!) che se le donne fossero veramente un male per loro, gli uomini allora non avrebbero nessuna ragione di desiderarle (vv. 789 ss.: «Vediamo allora: se siamo un male, perché ci sposate...»).

All'argomento segue la 'prova' (v. 800: βάσανος), che dovrebbe consistere, a giudicare dalla forma del discorso, in un'analisi e in un confronto (v. 802: σκεψώμεθα δὴ πάντι τιθῶμεν) dei meriti rispettivi delle donne e degli uomini, secondo lo stile delle arringhe del tribunale⁷⁸, e che si rivela invece un comico paragone tra i nomi di alcuni cittadini noti e quelli di una serie di donne immaginarie, tra le quali si lascia individuare solo Salabaccò, una prostituta (vv. 803-10): «Confrontiamo i nomi di un uomo e di una donna, caso per caso. / Carmino è battuto da Nausimaca: è l'evidenza dei fatti. / E certamente Cleofonte è inferiore alla Salabaccò, non c'è dubbio. / Contro Aristomaca, quella di Maratona, / e contro Stratonice nessuno di voi uomini ci si mette, da molto tempo. / E c'è qualcuno migliore di Eubule fra i membri del Consiglio, / quelli che hanno rinunciato al compito della Boulé? Nemmeno tu vorrai sostenere una cosa simile. / In conclusione: noi siamo molto migliori degli uomini, e lo diciamo con orgoglio».

Da un lato, dunque, Carmino e Cleofonte, comandante della flotta ateniese l'uno, capo del partito democratico l'altro. Due cittadini noti, insomma. Dall'altro, una serie di nomi parlanti femminili, volti a dimostrare la superiorità delle donne: 'Battaglia navale' è certamente migliore di Carmino, recentemente sconfitto in mare; Cleofonte è inferiore a Salabaccò, come vuole uno scherzo consueto, caro ad Aristofane⁷⁹, secondo cui i servizi resi alla città dai demagoghi sono inferiori a quelli proposti dalle prostitute. 'Eccellente in battaglia' e 'Vittoria dell'esercito' fanno tanta paura che gli uomini non osano più competere con loro, e 'Buonconsiglio' vince, senza dubbio, su qualsiasi membro della Boulé, tenuto conto del provvedimento dell'anno precedente, con cui i poteri di questo organo dello stato erano stati delegati ad una commissione speciale⁸⁰.

L'elogio delle donne qui sviluppato può forse aiutarci a comprendere il significato parodico ultimo, implicito nel tema della commedia. Alle ingiurie di Euripide le donne vogliono rispondere con un autoelogio, e questo finisce per trasformarsi in un

⁷⁸ Per lo stile retorico di questo discorso rimando ancora una volta alle osservazioni svolte dal Prato, 287.

⁷⁹ Cf. *Eq.* 765.

⁸⁰ La probabile allusione, in questi versi, all'istituzione dei dieci *probouloi*, avvenuta in Atene all'indomani della disfatta in Sicilia, è oggetto di controversia. Per una discussione delle diverse posizioni in proposito si veda Sommerstein, 207.

biasimo degli uomini. Questi uomini non sono personaggi del mito, come la Fedra e la Stenebea che il Parente ha cercato di difendere nella scena precedente, ma uomini veri, cittadini in carne ed ossa, conosciuti da tutto il pubblico del teatro. Le donne citate come esempi di rettitudine e di virtù sono invece delle pure astrazioni, tutte tranne Salabaccò, la prostituta. Come interpretare questo binomio, alla luce anche dell'analisi del tema da me svolta? Si ha come l'impressione che lo scopo del discorso non sia tanto di difendere le donne, ma di spostare l'attenzione del pubblico su un'altro oggetto: gli uomini⁸¹. Le donne depravate della tragedia euripidea non sono, per Aristofane, degne dell'interesse loro tributato dal poeta. Il bersaglio più appropriato delle ingiurie sono e restano, a suo avviso, i notabili della città. Come dire che Euripide può anche comportarsi alla stregua di un commediografo, interpretando i miti della tradizione con un realismo tale da cancellare ogni distanza tra finzione e realtà (come fanno i personaggi aristofanei quando ingiuriano i cittadini presenti al teatro *ὄνομαστῖ*), ma egli non eguaglierà mai l'arte di Aristofane che, solo, ha il coraggio di attaccare gli uomini politici.

Non a caso, la conclusione degli anapesti e lo *pnigos* seguente sviluppano il tema della corruzione politica degli uomini, opportunamente contrapposta alla descrizione delle virtù domestiche delle donne (vv. 811-29): i primi vengono descritti come ladri, ingordi e vili; le seconde, invece, come parsimoniose e lavoratrici, con un ribaltamento evidente delle accuse di ghiottoneria che avevano fatto l'oggetto del dibattito assembleare.

L'epirrema, che pone fine a questa parte della commedia, propone, secondo uno schema consueto, un biasimo (vv. 830-45). Il bersaglio preso di mira sono, naturalmente, ancora una volta gli uomini. Il loro errore principale sarebbe, in definitiva, quello di non giudicare le donne sulla base del loro merito principale, la maternità. Così, per porre rimedio alla mancanza, viene avanzata una proposta: che le madri dei cittadini utili alla città (v. 832: *εἰ τέκοι τις ἄνδρα χρηστὸν τῇ πόλει*) siano ricompensate da un premio e ricevano ogni forma di pubblico onore e riconoscimento; mentre quelle che hanno messo al mondo uomini cattivi (v. 836: *πονηρὸν ἄνδρα τις τέκοι γυνή*) portino sul loro corpo il segno della vergogna, i capelli corti. L'elogio delle donne profilato in questi versi si articola intorno all'opposizione tra 'cittadini buoni', e 'cittadini cattivi', *χρηστοί* e *πονηροί*, uno dei temi cruciali del discorso del biasimo-ingiuria quale esso viene praticato da Aristofane⁸². L'evocazione delle due opposte categorie sottomette l'arte euripidea, nel modo

⁸¹ Che la lode delle donne, quale essa viene praticata in questa parabasi, sia profondamente sarcastica è stato recentemente sottolineato da MacDowell, 265 s.

⁸² L'aggettivo *χρηστός* significa originariamente 'utile', e questo senso si è conservato in Aristofane in riferimento a persone. *Οἱ χρηστοί* sono per Aristofane i cittadini utili alla città, che agiscono per il suo bene (sul tema del *χρηστός* nelle commedie di Aristofane si veda l'articolo di M. Casevitz, *Autour de ΧΡΗΣΤΟΣ chez Aristophane*, in *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 445-55). Quanto all'aggettivo *πονηρός* esso esprime inizialmente la nozione di 'pena, sofferenza fisica' e indica una persona che soffre (Esiodo, fr. 248. 1 M.-W.), poi una persona che si trova in una condizione penosa (un esempio eloquente in Aristofane è quello in *Pl.* 220, dove l'espressione *πονηροί ξύμμαχοι* definisce gli 'alleati miserabili' che Cremilo propone a Pluto, cioè, i *χρηστοί*, i cittadini onesti ma

zione delle due opposte categorie sottomette l'arte euripidea, nel modo più esplicito che sia possibile, alle priorità etiche della commedia aristofanea: il bersaglio del biasimo comico devono restare gli uomini⁸³. Il biasimo (e la lode) delle donne-madri va subordinato al biasimo (e alla lode) degli uomini figli.

La tragedia di Euripide, che ha fatto delle donne uno dei suoi principali interessi, è degna di biasimo.

MSH (Parigi) / UMR "Savoirs et textes" (Univ. Lille 3)

Rossella Saetta Cottone

poveri), e infine un 'cattivo', spesso in opposizione con χρηστός. I due termini appaiono in numerosi passaggi di Aristofane per definire le categorie opposte dei 'cittadini onesti' e dei 'cattivi': i 'cattivi' possono di volta in volta essere identificati con i non cittadini e i nuovi ricchi (*Ran.* 730-32; *Pl.* 92-6, 386, 490-503), con i ladri di ogni specie (*Ran.* 781), in generale con gli uomini che si trovano al potere (*Ran.* 1456 s.; *Eccl.* 176-78), mentre i 'buoni' sono i cittadini giusti, educati secondo i principi etici ed estetici promulgati dalla città (*Ran.* 727-29), che non occupano cariche pubbliche e sono momentaneamente messi da parte, anche se la città farebbe meglio a servirsene (*Eq.* 192; *Ran.* 1455). Il Diceopoli degli *Acarnesi* (v. 595) e il Trigeo della *Pace* (v. 909) sono due validi rappresentanti della categoria. Ma gli eroi di Aristofane sono soprattutto 'cattivi'. Su questo punto si veda C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Mass. 1964, 29 ss., il quale sottolinea come distinguere i 'buoni' dai 'cattivi' nelle commedie di Aristofane non sia impresa semplice.

- ⁸³ L'opposizione 'cattivo' / 'onesto' fa parte del lessico politico dell'epoca di Aristofane, come testimonia la *Costituzione degli Ateniesi* dello pseudo-Senofonte, dove 'cattivo' definisce l'uomo di parte democratica, assolutamente privo di valore sociale e morale, e 'buono' l'aristocratico che possiede ogni sorta di valore. Si veda in proposito M. Vegetti (in D. Lanza, M. Vegetti, G. Caiana, F. Sircana, *L'ideologia della città*, Napoli 1977, 31-38). Molto probabilmente il tema dell'opposizione 'cattivi' / 'onesti' nell'opera di Aristofane riprende un motivo di base della propaganda oligarchica (si leggano in proposito le osservazioni di J. Henderson, *Comic hero versus political élite*, in *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, 307-19). Ma il modo in cui il poeta comico tematizza questa opposizione e ne fa materia drammatica, capovolgendo a bella posta il significato che essa possiede nel lessico oligarchico, mostra che la sua intenzione non è quella di prendere posizione per un partito o per un altro, ma piuttosto di ridicolizzare ogni pretesa alla verità. L'opposizione χρηστός / πονηρός si ritrova anche nel lessico della retorica, dove essa ha un significato tanto politico che morale. Sull'argomento si veda M. Cagnetta, C. Petrocelli, *Πονηρός*, QS 6, 1977, 155-72.

I MISTERI DELLA FILOSOFIA: L'INIZIAZIONE DI STREPSIADE NELLE NUVOLE ARISTOFANEE¹

Sin dal 1848, sulla scia delle affermazioni del Petersen², esiste tra i lettori delle *Nuvole* la convinzione che non solo abbia coloritura iniziatica la scena di ingresso nel Pensatoio (vv. 250 ss.), in cui il protagonista Strepsiade è sottoposto a un vero e proprio rituale, ma che varie altre parti del testo contribuiscano a dotare di un'*allure* misterica la scuola socratica. Le spie testuali in merito sono chiare. Dal primo ammonimento di carattere religioso dato al protagonista sulla natura della comunità dei sapienti (v. 140: «È un sacrilegio: se ne può parlare solo con i discepoli») fino alla successiva e più chiara indicazione (v. 143: «Parlerò: ma bada, è un segreto, come nei misteri»), lo scopo delle battute del Discepolo è quello di mettere in evidenza un motivo importante a livello assiologico. Strepsiade verrà a conoscenza di segreti da non divulgare ai profani e potrà colloquiare con le Nuvole – i «mostri δαίμονες» dice Socrate ai vv. 252 s. Il contadino, però, deve essere prima iniziato: viene fatto sedere su uno σκίμπος, coronato con una ghirlanda e asperso con della farina. L'interpretazione di questi atti era chiara a un uditorio greco³, e, d'altronde, Socrate stesso esplicita il significato della scena: «Macché! Sono tutte cose che facciamo alle persone che vengono iniziate» (vv. 258-59). La difficoltà non consiste nell'ermeneutica del testo, visto che ricorrono le parole greche per «misteri» e «iniziazione», ma nello stabilire la corrispondenza tra il rappresentato e l'orizzonte d'attesa del pubblico dell'epoca. L'immaginaria scuola di Socrate si presenta come una conventicola di pensatori abnormi, dediti a studi sconclusionati e riuniti attorno al culto misterico di nuove divinità. Per questo gli esegeti delle *Nuvole*, consapevoli della caratterizzazione religiosa del Pensatoio, hanno costantemente utilizzato come chiave di lettura i misteri celebrati ad Atene nel V secolo a.C. con la naturale conseguenza che alcuni studiosi hanno identificato un possibile referente nell'orfismo⁴, e altri nella religione eleusina⁵.

¹ La traduzione dei passi citati delle *Nuvole* è di Del Corno.

² In *Der geheime Gottesdienst bei den Griechen*, 41, citato da S. Byl, *Mention d'un saurien dans les Nuées* (v. 170sqq.) d'Aristophane et ses rapports avec les Mystères d'Éleusis, RPhA 2, 1985, 109.

³ Così in Aristophanes, *Clouds*, ed. with introd. and comm. by K.J. Dover, Oxford 1968, ad v. 256.

⁴ A. Dieterich, *Ueber eine Scene der Aristophanischen Wolken*, RhM 48, 1893, 275-83; J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1908², 512-17; T. Gelzer, *Aristophanes und sein Sokrates*, MH 13, 1956, 65-93, in part. pp. 67-68; M.-L. Freyburger-Galland, *Aristophane, L'Initiation dévoilée ou parodiée? (d'après les 'Nuées')*, in *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier 11-14 Avril 1991. Tome II. L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives, études rassemblées par A. Moreau*, Montpellier 1992, 185-97; R. Janko, *The Physicist as Hierophant: Aristophanes, Socrates and the Authorship of the Derveni Papyrus*, ZPE 118, 1997, 61-94.

⁵ A.W. Adkins, *Clouds, Mysteries, Socrates and Plato*, Antichthon 4, 1970, 13-24; W. Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin-New York 1972, tr. it. *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1981, 190-91, 288; G.J. de Vries, *Mystery Terminology in Aristophanes and Plato*, Mnemosyne 26, 1973, 1-8; R.S.W. Hawtrey, *Plato, Socrates and the Mysteries: A Note*, Antichthon 10, 1976, 22-24; S.

Ma al di là dell'individuazione del modello cultuale soggiacente all'immagine del *phrontisterion*, risulta difficile anche ravvisare il motivo per cui Aristofane abbia deciso di legare il nome di Socrate alla prassi dell'iniziazione religiosa. Per fornire una risposta plausibile a questo interrogativo sarà necessario uscire dall'ambito della commedia arcaica e della religione greca per vagliare anche le fonti filosofiche, sfiorando il problema della storicità del Socrate aristofaneo e degli eventuali modelli impiegati nella costruzione di questo 'doppio comico'. La presenza di un rito iniziatico nelle *Nuvole* potrebbe essere dovuta a una caratterizzazione pitagorica di Socrate oppure essere connessa con l'ateismo professato nella commedia e con la diffusione delle teorie anassagoree, o, infine, affondare le sue radici nella cultura filosofica contemporanea, rappresentata innanzitutto da Socrate e dai sofisti. Nondimeno, la soluzione adottata dovrà rispondere a una logica testuale: ogni elemento della commedia deve, comunque e sempre, funzionare secondo gli ingranaggi dei meccanismi comici.

1. A scuola da Pitagora

È possibile ipotizzare un referente pitagorico per la costruzione dell'immaginaria conventicola delle *Nuvole*⁶. In *primis* ci sostiene la constatazione che il movimento pitagorico non era semplicemente una corrente filosofica, ma una serie di 'comuni' che lo rendevano anche partito politico e movimento religioso, ai limiti del settari-

Byl, *Parodie d'une initiation dans les 'Nuées' d'Aristophane*, RBPh 58, 1980, 5-21; Mention, 107-32; *Pourquoi Aristophane a-t-il intitulé sa comédie de 423 les 'Nuées'?*, RHR 204, 1987, 239-48; *Pourquoi Athamas est-il cité au vers 257 des 'Nuées' d'Aristophane? Ou de l'utilité des scholies*, LEC 55, 1987, 333-36; *Encore une dizaine d'allusions éleusiniennes dans les 'Nuées' d'Aristophane*, RBPh 66, 1988, 68-77; M.C. Marianetti, *Religion and Politics in Aristophanes' Clouds*, Hildesheim-Zürich-New York, 1992, 41-75; M.C. Marianetti, *Socratic Mystery-parody and the Issue of ἀσέβεια in Aristophanes' Clouds*, SO 68, 1993, 5-31; W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, New York 1966, 210-15, si cautela parlando di una parodia costruita a partire da una commistione di più culti misterici come modello cultuale di riferimento. Segnaliamo anche l'improbabile esegesi di G. Méautis, *La scène de l'initiation dans les 'Nuées' d'Aristophane*, RHR 118, 1938, 92-97, che rinvia ai misteri dionisiaci, e quella di P. Bonnechere, *La scène d'initiation des 'Nuées' d'Aristophane et Trophonios: nouvelles lumières sur le culte lébadéen*, REG 111, 1998, 436-80, le cui conclusioni vengono vigorosamente respinte da S. Byl, *Les 'Nuées' d'Aristophane: parodie d'une initiation à Lébadée?*, RBPh 78, 2000, 19-29. Infine, A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993, 102 ss., spiega l'aura misterica del Pensatoio, alla luce della caratterizzazione di Strepsiade come 'novello efebo' e di Socrate come γόνις, mentre P. Thiery, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, Paris 1986, 325 ss., parla di struttura iniziatica delle *Nuvole* in termini letterari.

- ⁶ Ad abbracciare l'interesse dell'ipotesi J.S. Morrison, *The Origins of Plato's Philosopher-Statesman*, CQ 52, 1958, 198-218, in part. p. 203; A. Melero, *Pythagorica*, Emerita 39, 1971, 425-33; B. Decharneux, *Influences pythagoriciennes sur le Socrate des 'Nuées' d'Aristophane*, in *The philosophy of Socrates*, ed. by K.J. Boudouris, Athens 1991, 116-23; E.L. Bowie, *Le portrait de Socrate dans les 'Nuées' d'Aristophane*, in *Le rire des anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13 janvier 1995)*, éd. par M. Trédé et P. Hoffmann, Paris 1998, 53-66, in part. pp. 60 ss. Anche Freyburger-Galland, *Aristophane* nota la corrispondenza tra i campi di indagine dei socratici di Aristofane e gli interessi pitagorici: astronomia (vv. 95-97, 171, 191-94, 201, 225 ss.), meteorologia (vv. 368 ss.) geometria (vv. 202 ss.), geografia (vv. 206 ss.), scienze naturali (vv. 145-69).

smo⁷. Come si può evincere dalle tarde biografie di Pitagora, scritte da Diogene Laerzio, Giamblico e Porfirio⁸ – non importa qui della veridicità delle notizie, ma dell'immaginario costituitosi intorno a un sapiente e al suo seguito –, molti sono gli elementi comuni tra la rappresentazione del *phrontisterion* e le 'modalità di gestione' della scuola pitagorica, non ultimo il dato di un'aura misterica intorno alla vita e agli insegnamenti impartiti nell'*homakeion*. Anche il racconto di «audienze notturne» alle quali partecipavano non meno di seicento persone che si beavano di un incontro con Pitagora⁹ spinge in questa direzione interpretativa.

Innanzitutto l'accessione: per essere ammessi alla presenza e alle rivelazioni del maestro è necessario superare una prova descritta dagli autori con una terminologia misterica che le dà il significato di un'iniziazione. Preliminarmente – testimonia Giamblico¹⁰ – Pitagora, attento all'educazione dei suoi discepoli, si riserva il diritto di accettare o rifiutare che un giovane aspirante entri a far parte della sua comunità. L'esame si risolve in un'interrogazione sui rapporti con i propri congiunti, sul comportamento finora tenuto e infine in un'analisi fisionomica¹¹. I candidati prescelti trascorrono allora tre anni senza essere tenuti sotto controllo al fine di saggiarne la fermezza e il desiderio di apprendere. Ma, dopo questo periodo, c'è per loro un ennesimo gradino: cinque anni di silenzio per provare la padronanza di sé, «perché fra tutte le prove di autocontrollo, tenere a freno la lingua era la più dura, com'è dimostrato dai fondatori dei riti misterici (καθὰ καὶ ὑπὸ τῶν τὰ μυστήρια νομοθετησάντων ἐμφαίνεται ἡμῖν)». Durante il lustrò essi accettano la condivisione dei beni, affidano le sostanze personali all'amministrazione dei compagni detti 'sodali' e possono finalmente avvicinarsi alle conoscenze impartite da Pitagora¹². Solo gli aspiranti meritevoli, per condotta di vita e buona indole, diventano per sempre 'esoterici' (ἐσωτερικοί), acquisendo la facoltà di essere messi a parte delle dottrine e il diritto di ascoltare e vedere Pitagora all'interno della sua tenda («prima, invece, dovevano limitarsi a fruire del suo insegnamento ascoltando da fuori la tenda, senza avere alcuna possibilità di vederlo»). Al termine del periodo, però, si può anche essere estromessi dalla comunità, vedendosi restituire il doppio del patrimonio e considerare come morti, con una motivazione interessante, soprattutto per la terminologia

⁷ Cf. G. Méautis, *Recherches sur le Pythagorisme*, Neuchâtel 1922, 9-10; P. Boyancé, *Sur la vie pythagoricienne*, REG 52, 1939, 36-50, in part. 38; M. Detienne, *La cuisine de Pythagore*, Arch. Sociol. des Rel. 29, 1970, 141-62, in part. p. 141; M.-L. Freyburger-Galland, *Sectes Religieuses en Grèce*, in M.-L. Freyburger-Galland, G. Freyburger, J.-C. Tautil, *Sectes Religieuses en Grèce et à Rome dans l'Antiquité païenne*, Paris 1986, 17-161, in part. p. 134.

⁸ Una fondamentale disamina delle fonti su cui si basano queste biografie è contenuta in W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Mass.) 1972. Si vedano anche Giamblico, *La Vita Pitagorica*, introduzione, traduzione e note di M. Giangiulio, Milano 1991, 42-81, e Porfirio, *Vita di Pitagora*, monografia introduttiva e analisi filologica, traduzione e note di A.R. Sodano, Milano 1998, 40-123.

⁹ Cf. D.L. 8.15.

¹⁰ VP 71-74. La traduzione dei passi citati da Giamblico è di M. Giangiulio.

¹¹ Così anche Gell. 1.9.

¹² Stessa sequenza in D.L. 8.10.

impiegata: il candidato viene rifiutato perché manca alla prova di «acutezza di mente» e di «purezza di spirito», nonostante «l'iniziazione» e le varie «purificazioni dell'anima» procurate attraverso la trasmissione di μαθήματα e θεωρήματα¹³.

Viene subito da pensare al povero Strepsiade che, sottoposto preliminarmente a un rituale, si rivela poi incapace di apprendere alcuna nozione. Il problema dell'*agroikos* è proprio l'impossibilità a ritenere ciò che gli viene detto e anche l'incapacità di comprendere nel senso giusto le teorie esposte. L'inadeguatezza mentale del personaggio è, anzi, la premessa della situazione drammatica: ai vv. 129-30 sorge immediatamente il dubbio che la mancanza di memoria e di prontezza intellettuale possano essere un serio ostacolo all'apprendimento presso i μεριμνοφροντισταί: «Chissà, vecchio e smemorato e tardo come sono (γέρων ὦν κάπιλήσιμων καὶ βραδὺς), riuscirò a imparare quei discorsi affilati come schegge?». La *condicio sine qua non* per accedere al circolo socratico è la capacità mnemonica (εἰ μνήμων εἶ, al v. 414), ma la qualifica di ἐπιλήσιμων accompagna Strepsiade in molti dei suoi insuccessi scolastici fino a costituire un *Leitmotiv* nella vicenda drammatica¹⁴: il problema (e la conseguente disperazione di Socrate) sorge dal fatto che egli arriva a dimenticare le cose nel mentre gli vengono insegnate e sarà proprio questo inconveniente a giustificare la decisione di cedere il suo posto a Fidippide¹⁵. Altra resistenza che si oppone all'insegnamento è costituita dalla rozzezza e debolezza intellettuale del candidato¹⁶: su di un possibile successo di Strepsiade gravano le pecche dell'ἀγροικία e dell'ἀμαθία¹⁷, che fanno sì che le astratte sottigliezze del Pensatoio vengano interpretate sempre per il verso sbagliato. A causa di tali motivi, il composto Socrate perderà definitivamente la pazienza e congederà il suo inetto aspirante allievo (vv. 789-90): «In malora, crepa, smemoratissimo, vecchio balordissimo! (ἐπιλησιμώτατον καὶ σκαϊότατον γερόντιον)». E, parallelamente, nell'*homa-keion*, proprio nella prova più 'tecnica', che va a saggiare la capacità di apprendimento, Pitagora, dopo aver osservato con estrema cura i costumi dei nuovi allievi, ne considera attentamente l'attitudine all'apprendimento e alla memoria (περὶ εὐμαθείας καὶ μνήμης ἐσκόπει), la capacità di seguire con rapidità ed esattezza i fatti (εἰ δύνανται ταχέως καὶ σαφῶς παρακολουθεῖν τοῖς λεγομένοις), la presenza o meno di un senso di affezione e di un atteggiamento di sobrietà intellettuale nei confronti delle conoscenze acquisite. In mancanza di questi requisiti, i discepoli

¹³ μετὰ τοὺς ἐκ τῶν τοσῶνδε μαθημάτων ὀργισμοὺς καὶ μνήσεις ψυχῆς τε ἀπορρίψεις καὶ καθαρμούς τοσούτους τε καὶ τηλικούτους καὶ ἐκ ποικίλων οὕτως θεωρημάτων προοδεύσαντας.

¹⁴ Cf. vv. 485, 627-31, 785-86, 790.

¹⁵ Cf. vv. 854-55: [...] ἀλλ' ὅ τι μάθοιμ' ἐκάστοτε / ἐπελαινθανόμην ἂν εὐθὺς ὑπὸ πλήθους ἐπιών.

¹⁶ Sono caratteristiche tipiche del βωμολόχος, ma hanno valenza positiva nella restante produzione comica di Aristofane: si veda A. Grilli, *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992, 102 ss.

¹⁷ Cf. rispettivamente vv. 628-29, 646, 654, 1456-57 e vv. 135, 138, 492, 646.

vengono considerati indegni dei beni della sapienza pitagorica e allontanati come elementi estranei all'ambiente¹⁸.

Il primo dato rilevante è, dunque, quello di un avviamento alla conoscenza definito come momento iniziatico – *muesis, orgiasmos*¹⁹ – e che consiste in un esame²⁰, che a diversi livelli definisce l'ammissibilità o meno dell'aspirante discepolo.

Ai vv. 476-79 delle *Nuvole* si potrebbe addirittura scorgere la presenza della prova di fisiognomica cara a Pitagora²¹: il coro invita Socrate a provare l'intelligenza e il giudizio del vecchio e il filosofo chiede a questi che carattere abbia, per saggiarne la ricettività (κάτειπέ μοι σὺ τὸν σαυτοῦ τρόπον). In realtà tutta la scena, fino al v. 509, prima della discesa nell' 'antro di Trofonio', somiglia a un test attitudinale. In seguito Socrate fa stendere Strepsiade (κατακλινεῖς δευρί, v. 694) sullo stesso σκίμπους servito per l'iniziazione, per una sorta di incubazione²² o meditazione a occhi aperti (v. 705), evidenziata a livello lessicale dal ricorrere della stessa radice verbale: «tira fuori qualche pensiero sui casi tuoi (ἐκφρόντισον)», «medita ed esamina (φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει)», «Ehi tu cosa fai? Non pensi? (οὐχὶ φροντίσεις;)», «E cos'hai pensato? (ἐφρόντισας;)», «Mettiti sotto, e pensa subito qualcosa (τι φροντιεῖς;)», «Su, copriti: dà il via all'agile pensiero (σχάσας τὴν φροντίδα), / poco a poco ripensa ai casi tuoi, / distinguendo e considerando bene», sono gli inviti che ripetutamente giungono in direzione di Strepsiade da parte del Coro e di Socrate²³. Dal canto suo, Socrate esige che la meditazione avvenga nell'immobilità e concentrazione più complete – ἔχ' ἀτρέμα, impone al v. 743 – in linea con la teoria pitagorica secondo cui «quando il corpo giace come morto (nel sonno o in catalessi o in altre forme di concentrazione profonda) l'anima è più intuitiva e disposta alla conoscenza»²⁴.

¹⁸ Iamb. *VP* 94-95. La giornata del pitagorico a tutti gli effetti, l' 'esoterico', inizia e finisce proprio con degli esercizi volti a tenere in allenamento la memoria: cf. Iamb. *VP* 163-66; Porph. *VP* 40. La corrispondenza di richieste tra Pitagora e il Socrate di Aristofane in materia di capacità mnemoniche è evidenziata anche da Melero, 430-31.

¹⁹ Cf. anche Iamb. *VP* 77, dove si parla di coloro che non sono stati debitamente iniziati alla scienza: τῶν μὴ καθαρῶς τοῖς μαθήμασιν ὀργιασθέντων. E anche in seguito la successione purificazione/iniziazione viene applicata al processo conoscitivo (228): δεύτερον δὲ τὸ ὑπερσπουδαῖον διακαθαρθέντι λοιπὸν αὐτῷ καὶ ποικίλως ἐπιτηδευθέντι διὰ τῶν μαθηματικῶν ὀργιασμῶν, τὸ τῆνικαδε τῶν ὀνησιφόρων τι καὶ θείων ἐντιθέναι καὶ μεταδίδοναι [...]. Ancora in Giamblico è significativo il racconto dell'incontro di Pitagora con Abari (*VP* 90): lo scita giunge dal paese degli Iperborei ἄπειρος τῆς Ἑλληνικῆς παιδείας ὣν καὶ ἀμύητος καὶ τῇ ἡλικίᾳ προβεβηκώς e allora il greco lo introduce alle sue dottrine direttamente, οὐ διὰ ποικίλων [...] θεωρημάτων.

²⁰ Cf. anche Iamb. *VP* 79.

²¹ Così Freyburger-Galland, *Aristophane*, 191.

²² A.J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris 1936, 70 ss., ravvisa nel passo una parodia dell'incubazione religiosa (κατάκλισις), allusa nel tecnicismo del verbo (κατακλινω/-ομαι) e nell'impiego del lettino, che richiamano i procedimenti in uso nei templi di Anfiarao e del dio Asclepio.

²³ Sono rispettivamente i vv. 695, 700, 723a, 724b, 735, 740-42. E si legga anche la risposta di Strepsiade al v. 697: χαμαὶ μ' ἔασον αὐτὰ ταῦτ' ἐκφροντίσαι.

²⁴ In Aristofane, *Le Nuvole*, a c. di G. Guidorizzi, Milano 1996, 282, si avverte però che pratiche per raggiungere una piena concentrazione erano attribuite anche al Socrate storico, come in Pl. *Smp.* 175b. Segnaliamo anche la suggestiva lettura della scena di L. Soverini, *Il Sofista e l'Agorà*.

Un secondo dato per il nostro raffronto è quello della segretezza, presunta o storica²⁵, della dottrina pitagorica, che ci riporta al prologo delle *Nuvole*, dove il discepolo-portinaio spiega a Strepsiade che solo agli abitanti della scuola è concessa la trasmissione del sapere socratico²⁶. Nell'ambito pitagorico le nozioni impartite sono concepite alla stregua di *aporrheta* e chi non fa parte del circolo eletto è da considerarsi ἀμύητος. È lo stesso Pitagora ad aver stabilito il divieto di scrivere e parlare per gli esterni e chi infrange questo precetto è ritenuto morto, fino al punto di innalzargli materialmente un sepolcro²⁷: «non tutto era rivelabile (ρητὰ) a tutti»²⁸. A questo proposito è significativo il testo del famoso pseudepigráfico, noto come *Lettera di Liside*, che Giamblico riporta nella *Vita* (75): un pitagorico del V sec. a.C. si indigna con un suo collega che intraprende la strada delle lezioni pubbliche. Ipparco ha così messo a parte degli insegnamenti di Pitagora alcuni non-introdotti, praticando la filosofia δημοσίᾳ, cosa che non è assolutamente lecito fare (con οὐ γὰρ θέμις che richiama il v. 140 delle *Nuvole*), «come non lo è rivelare ai profani i misteri delle dee di Eleusi (τὰ ταῖν Ἐλευσινίαιν θεαῖν μυστήρια): coloro che lo fanno, sono, in pari misura ingiusti ed empi». La similitudine finale con i misteri eleusini è la degna conclusione di una prescrizione che desume tutto il suo formulario dall'ambito religioso: il divieto di parlare «sarebbe conforme alla legge divina», ὅσιον εἶη καί; coloro che si collocano nell'ignoranza delle dottrine pitagoriche non hanno l'anima purificata, τοῖς οὐδ' ὄναρ τὰν ψυχὰν κεκαθαρμένοις, e si qualificano come «non introdotti», τοῖς ἀνεισάκτοις, così come i non iniziati ai misteri vengono indicati con βεβάλοις. La divulgazione di segreti dottrinali si configura come «empietà», ὡς ἀσεβήσας²⁹, così come i profanatori dei misteri eleusini sono κατ' ἰσότητά δὲ ἄδικοι καὶ ἀσεβέες. I pitagorici custodiscono «in se stessi, come segreti non divulgabili (ἀπόρρητα), le più importanti ed essenziali tra le loro dottrine trattenendole nella memoria, senza scriverle, e rendendole inaccessibili agli 'exoterici'»: il silenzio garantisce una trasmissione segreta ai successori, «quasi fossero misteri divini (ἅπερ μυστήρια θεῶν μεταπαράδιδόντες)» e gli esterni si ritrovano nella condizione di profani (ἐπὶ δὲ τῶν θυραίων καὶ ὡς εἰπεῖν βεβήλων), che rimangono fuori dal-

Sapienti, economia e vita quotidiana nella Grecia Classica, Pisa 1998, 115 ss., che vede nei vv. 694-719 e 740-763, dove ricorre il tema della meditazione, un'allusione alla τέχνη ἀλυσίας, terapia operata attraverso le parole dai sofisti del V secolo a.C.

²⁵ Cf. Freyburger-Galland, *Sectes*, 135 ss., 153-54; Méautis, *Recherches*, 20 ss.; Burkert, *Lore*, 178 n. 98, 455 ss. Plutarco parla di τὰς ἀπορρήτους λεγόμενας ἐν γεωμετρίας μεθόδους (*Num.* 22.4) e anche altrove (*Mor.* 728D-729A) ribadisce la segretezza dei *symbola* impartiti e il divieto di fornirne la chiave di lettura agli esterni.

²⁶ Cf. vv. 140 ss., ma anche 195-200, 821-23.

²⁷ Cf. Iamb. *VP* 74; Clem. Al. *Strom.* 5.57. In Iamb. *VP* 246, il rivelare è espresso con ἐκφαίνειν, gli esterni si qualificano come ἀνάξιοι.

²⁸ D.L. 8.16.

²⁹ Cf. Iamb. *VP* 88. La gravità dell'atto è ribadita successivamente, negli stessi termini (ὡς ἀσεβήσαντα) e con l'intervento della divinità a punire chi ha propalato all'esterno i segreti pitagorici (247). Un estratto più 'neutro' della lettera è riportato in D.L. 8.42, in cui comunque rimane ferma la condanna di chi va filosofando δημοσίᾳ, nonostante il divieto espresso dal fondatore del movimento (ἐπέσκαψε μηδενὶ τῶν ἐκτὸς τὰς οἰκίας παραδιδόμεν).

le porte del tempio e origliano discorsi pieni di detti simbolici e di conseguenza incomprensibili³⁰. L'elitarietà del sapere e la sua trasmissione attraverso simboli sono anche funzionali alla creazione del sentimento dell'esclusività, cosicché si stabilisce una frattura tra 'quelli di dentro' e 'quelli che stanno fuori', con il richiamo alla distinzione misterica tra iniziati e non³¹. Questa conoscenza «custodita silenziosamente (ἄρρητος)», trasmessa in un linguaggio incomprensibile per gli estranei, poiché è ineffabile per sua propria natura o per divieto, non è «dicibile», e, alla fine, quando i pitagorici saranno perseguitati e costretti all'estinzione, si perderà con loro³².

È, dunque, la segretezza degli insegnamenti a creare l'esoterismo pitagorico: il movimento filosofico si rivela setta. Giamblico, in questo senso, non testimonia solo della propensione alla solitudine o quasi all'eremitaggio, ma si sofferma frequentemente sulla chiusura dei pitagorici nei confronti degli estranei³³. Gli *akousmata* che prescrivono di evitare le strade frequentate dalla folla, di non ridere smoderatamente, di non stringere la mano destra in modo eccessivo³⁴, confermano questo quadro. Le stesse norme del *bios* pitagorico che regolano le modalità dell'alimentazione, con la scelta del vegetarianismo, e del sacrificio, con il rifiuto dello spargimento di sangue animale, pongono il gruppo in un volontario stato di emarginazione nei confronti del resto della società³⁵. Ed è proprio questa chiusura nei confronti degli esterni a determinare la rovina del movimento, suscitando l'odio della classe dirigente politica

³⁰ Iamb. *VP* 226-27. Su ciò cf. anche D.L. 8.16-18. In Iamb. *VP* 247, l'oscurità dei detti e dell'educazione pitagorici è paragonata ai responsi dell'oracolo delfico.

³¹ Cf. Iamb. *VP* 104: «in obbedienza alla regola di Pitagora circa il riserbo sui misteri divini (κατὰ τὴν νενομοθετημένην αὐτοῖς ὑπὸ Πυθαγόρου ἔχεμυθίαν θεῶν μυστηρίων), adottavano modi di esprimersi il cui senso per i non iniziati era insondabile (πρὸς τοὺς ἀτελέστους ἀπορρήτων τρόπων ἤπτοντο) e occultavano i loro discorsi e i loro scritti sotto il velo dei simboli». Anche Porfirio riferisce della difficoltà per un esterno di venire a conoscenza delle teorie di Pitagora – «Ciò che egli diceva a quelli che lo frequentavano (τοῖς συνουσίῳ), nessuno può dirlo con certezza: ed infatti c'era presso di essi un silenzio non comune» –, e sottolinea che la trasmissione del sapere, dono elitario per gli appartenenti al movimento, richiama i modi delle cerimonie misteriche: «E [Pitagora] dava anche altri ammaestramenti che tutti sosteneva di aver sentiti da Aristoclea, sacerdotessa a Delfi. Ne diceva alcuni anche al modo dei misteri sotto forma di simboli (μυστικῶ τρόπῳ συμβολικῶς) (*VP* 19, 41)».

³² Cf. Porph. *VP* 57. Giamblico riporta in tal senso anche una testimonianza aristotelica (fr. 192 Rose): ἱστορεῖ δὲ καὶ Ἀριστοτέλης ἐν τοῖς περὶ τῆς Πυθαγορικῆς φιλοσοφίας διαίρεσιν τινα τοιάνδε ὑπὸ τῶν ἀνδρῶν ἐν τρισὶ πάνυ ἀπορρήτοις διαφυλάττεσθαι. L'espressione ritorna alla fine dell'opera (258), dove un Ninone accusatore dichiara in un'arringa di aver indagato τὰ τῶν Πυθαγορείων ἀπόρρητα. Si legga anche l'episodio di Millia e Timica, i quali, catturati dal tiranno Dionisio, che non era riuscito ad entrare nella cerchia pitagorica, preferiscono essere torturati e morire piuttosto che svelare i segreti (τῶν ἔχεμυθουμένων) appresi (*VP* 189-94, 199).

³³ Cf. *VP* 96, 233, 237.

³⁴ Porph. *VP* 42; Iamb. *Protr.* 21.426-28.

³⁵ Sulle devianze del *bios pythagorikos*, a livello di pratiche sacrificali e regime alimentare, cf. Méautis, *Recherches*, 41; Boyancé, *Sur la vie*, 1939; Burkert, *Lore*, 182 ss.; D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma 1965, in part. pp. 69-83; Detienne, *La cuisine*; M. Detienne, *Les chemins de la déviance: Orphisme, Dionysisme et Pythagorisme*, in *Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattordicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 6-10 ottobre 1974*, Napoli 1975, 49-79.

in Magna Grecia³⁶. Nel racconto di Giamblico il ricco e potente Cilone non viene ammesso nella comunità dallo stesso Pitagora e, adiratosi, scatena una violenta opposizione contro chi lo ha rifiutato: il maestro è costretto a ritirarsi a Metaponto, mentre a Crotone si consuma lo sterminio di quasi tutti i pitagorici, bruciati vivi durante una riunione in casa del sodale Milone. Similmente, alla fine delle *Nuvole* la rabbia e il rancore di Strepsiade si concretizzano nell'incendio del Pensatoio e probabilmente nel rogo dei socratici: una possibile allusione?³⁷

In effetti, un altro accostamento tra socratici aristofanei e pitagorici della tradizione letteraria potrebbe essere il βίος particolare che questi ultimi conducono e che ricorda la comica condizione di miserabilità dei primi³⁸. Nelle *Nuvole* Socrate e i suoi discepoli vivono reclusi all'interno del Pensatoio e la condivisione del pasto – qualora ci sia – è un momento abituale della loro immaginaria giornata. Il Discepolo racconta, infatti, a Strepsiade di una delle serate in cui Socrate e compagni si ritrovano per la (mancata) cena (vv. 175 ss.): una pratica che ricorda la comunanza alimentare tipica dei pitagorici, «istituzione che determina un vincolo primario di solidarietà tra i membri del gruppo»³⁹. La scuola fondata in Magna Grecia si basa, appunto, sul «vivere in comune» (τὸ λεγόμενον κοινοβίους); gli adepti abbandonano la propria dimora per costruire un'immensa «casa degli uditori», l'ὄμακεῖον, che si regge sulle prescrizioni e leggi di Pitagora, in cui si esigono la comunione dei beni – κοινὰ τὰ φίλων – e la convivenza perpetua, dove il pasto in comune prevede un momento successivo di riflessione su affari interni ed esterni⁴⁰. La frugalità contraddistingue sempre nelle fonti i banchetti pitagorici e si spiega in base a ragioni di prescrizioni rituali⁴¹: un tratto, che poteva sfociare facilmente nel comico, come poi avvenne nella *Mese*, e che poteva sovrapporsi anche alla miseria del Socrate comico⁴², di cui Aristofane si prende evidentemente gioco.

Il modello di vita previsto dal maestro dell'*homakeion* per i suoi discepoli è costituito, inoltre, da sopportazioni fisiche di ogni genere, non ultima quella della fame e della sete, dall'esercizio continuo alla moderazione, al contenimento e al silenzio, da una vita fatta di povertà in contrapposizione (ideologica) al resto del mondo. Le dure

³⁶ Vedi Giangiulio, *Porfirio*, 427-28, n. 1. Cf. Iamb. *VP* 254: la creazione di una società separata all'interno della città di Crotone genera l'invidia; l'ammissione di pochi al suo interno, con l'aggravante che i pitagorici finiscono per assumere un ruolo politico di primo piano, suscita l'odio e si inizia a parlare della costituzione di una grande eteria.

³⁷ Così A.E. Taylor, *Varia Socratica*, Oxford 1911, 173-74; Morrison, *The origins*, 203; E. Cavagnac, *Pythagore et Socrate (A propos d'Aristophane, 'Oiseaux', v. 1553-1564)*, RPh 33, 247-48; E.C. Kopff, *Nubes 1493ff: Was Socrates Murdered?*, GRBS 18, 113-22; Decharneux, 117. Sull'incendio cf. Porph. *VP* 57; Iamb. *VP* 248-9, 252-53.

³⁸ Cf. l'edizione di Dover alle pp. xxxix-xl.

³⁹ Guidorizzi, 212.

⁴⁰ Cf. Iamb. *VP* 29-30, 71, 73, 81, 92, 97, 167, 235.; Porph. *VP* 20; D.L. 8.10.

⁴¹ Cf. Iamb. *VP* 97-98; D.L. 8.13 e 19; Porph. *VP* 34. Significativo il fatto che Diogene Laerzio (8.33) faccia derivare l'elenco dei tabù alimentari dei pitagorici (cf. Iamb. *VP* 106-9, 191-94) dalle prescrizioni imposte agli iniziati del culto eleusino. Sul significato delle astensioni a livello alimentare comuni a pitagorici e *mystai* cf. Burkert, *Lore*, 177 ss. e G. Camassa, *I divieti alimentari nel mondo antico: note preliminari*, in *I Quaderni del ramo d'oro* 3, 2000, 115-36.

⁴² Cf. Eup. fr. 386 K.-A.

imposizioni fanno parte di uno schema pensato per portare alla purificazione dell'anima e dell'intelletto⁴³. La temperanza (σωφροσύνη) e la fermezza (ἀνδρεία) costituiscono il criterio su cui il βίος πυθαγορικός fonda le sue basi⁴⁴: l'astensione dal vino, la moderazione nel godere del sonno e del cibo, fino al sadico esercizio di farsi servire delle leccornie per poi mandarle indietro, la repressione dei desideri, il rifiuto di gloria e ricchezza, la necessità di sottoporsi a fatiche e sofferenze, la pratica del riserbo (ἐχεμύθεια) e del silenzio (σιωπή)⁴⁵. Anche in questo caso troviamo una situazione corrispondente nelle *Nuvole*: ai vv. 412 ss. le nuove divinità prospettano a Strepsiade le condizioni di vita che si accompagnano a un buon pensatore e a chi è dotato della capacità di memorizzare: «O tu uomo, che da noi desideri la sapienza somma, / quanto sarai felice fra gli Ateniesi e gli Elleni! / Purché tu abbia memoria e giudizio, e ci sia sopportazione nell'animo tuo / e non ti stanchi di stare ritto e di camminare, / e non patisca troppo il freddo e non abbia brama di pranzi, / e sappia tenerti lontano dal vino e dalle palestre e da ogni altra frivolezza». Strepsiade si dichiara immediatamente pronto a soffrire «perché la necessità lo incalza». Come il più atipico dei personaggi aristofanei, egli rinuncia al sogno irrealistico della completa soddisfazione della propria (sovrumana) *libido*⁴⁶; se in un primo momento assicura i suoi interlocutori di non provare piacere alcuno nel sonno e di essere parco nel cibo (vv. 420-21), successivamente la resa è totale e, consapevole dell'ascetico programma di rigenerazione a cui deve andare incontro, supinamente enuncia la propria disponibilità a essere battuto, a patire la denutrizione e la sete, a sopportare caldo, freddo e indigenza, fino alla comica esagerazione dell'accettazione dello scuoiamento, volenteroso com'è di incarnare l'ἐγκράτεια richiesta dalla nuova posizione a cui aspira (vv. 439-44). Viene qui delineato un paradigma di intellettuale-asceta che ricorda molto da vicino le restrizioni del modello di vita pitagorico⁴⁷. Ai vv. 184-99, d'altronde, vengono messi in scena, fisicamente, i risultati di una simile educazione. Gli abitanti del Pensatoio finiscono per assomigliare a fantasmi, non solo per il loro pallore, ma anche per l'assenza di qualsiasi reazione emotiva, persino di fronte a uno sconosciuto; gli spiriti eletti, nel loro momento di vita all'aria aperta, vagano meccanicamente, attendendo a una prescrizione e come se il mondo circostante non esi-

⁴³ Cf. Iamb. *VP* 68-69.

⁴⁴ Cf. Iamb. *VP* 187-88, 225-26. Ne parla anche Platone in *R.* 10.600a-b, affermando che i pitagorici, praticandolo ancora, si distinguono dal resto del consorzio umano. Cf. a questo proposito Freyburger-Galland, *Sectes*, 143 ss.

⁴⁵ Cf. Porph. *VP* 32; D.L. 8.9-10, 13, 19; Iamb. *VP* 13, 32, 34, 69, 72, 94, 188, 204-07, 209, 214, 226, 246; Ath. 8.308d; Plu. *Num.* 8; *Mor.* 728E; Lucianus *Gall.* 2.

⁴⁶ Su questo aspetto cf. C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964, 21-58; Grilli, *Inganni*, 133 ss.; Aristofane, *Le nuvole*, introd., trad. e note di A. Grilli, Milano 2001, in part. pp. 29 ss.

⁴⁷ Ma si ricordino anche le descrizioni del Socrate storico resistente alla marcia e alle intemperie in Pl. *Smp.* 174a, 220b e Xen. *Mem.* 1.2.1; 1.3.5 ss.; 1.5.6; 1.6.2. Il filosofo viene peraltro definito καρτερικός nel *Conno* di Amipsia (fr. 9 K.-A.) in concorso proprio nel 423 a.C.; sappiamo, inoltre, da Diogene Laerzio (2.28) che il personaggio si presentava al pubblico, qualificato dal τρίβων, come un morto di fame.

stesse; proseguono la loro ricerca, in silenzio, tenendo lo sguardo rivolto verso il basso, ignorando le domande di Strepsiade.

In parallelo ci viene raccontato che tutte le mattine i pitagorici si recano a deambulare nei boschi o nei santuari⁴⁸ e che il controllo emozionale è uno degli obiettivi della loro *paideia*: evitare gli eccessi dell'euforia, dell'ira e dell'afflizione equivale a incarnare l'ideale del saggio impassibile di fronte a ogni evento umano ed estraneo a qualsiasi turbamento dell'animo («non erano ora lieti nell'animo e ora tristi»)⁴⁹. Ma un simile atteggiamento sfiora inevitabilmente l'automatismo comico.

L'ὄμακεῖον, inoltre, al pari del φροντιστήριον, possiede la sacralità di un tempio: la vita al suo interno è costellata di momenti dedicati a libagioni, meditazioni solitarie, preghiere in comune e sacrifici, ordinati secondo una codificazione molto rigida⁵⁰. Pitagora ricopre la funzione di sacerdote, dirige le pratiche sacrificali, le libagioni e la divinazione e impartisce prescrizioni e restrizioni che trovano il loro fondamento nelle credenze religiose; i suoi discepoli non fanno niente al di fuori di leggi e precetti ricevuti da lui come divini suggerimenti⁵¹. Se le norme del retto vivere hanno un fondamento nel sacro, riemerge nelle fonti la concordanza tra vita pitagorica e culti misterici, in particolare in materia di divieti, desunti ἐκ τελετῶν e osservati scrupolosamente perché di origine divina⁵². Alla fine la stessa casa di Pitagora diventerà un tempio, oppure, secondo altra notizia, verrà considerata tale, ma in ogni caso l'edificio risulterà consacrato a Demetra⁵³: perché la scelta dell'intestazione cade sulla dea dei più famosi riti misterici? Forse i concittadini del filosofo paragonavano ciò che avveniva all'interno dell'abitazione a cerimonie iniziatiche? Parimenti nelle *Nuvole*, la caratterizzazione religiosa del Pensatoio implica la presenza di uno ἱερεὺς (v. 359) e l'obbligo di accedervi senza mantello: è Socrate a imporlo ai vv. 497-99, probabilmente con la nascosta intenzione di incamerarlo. L'essere γυμνός comporta anche l'aver consegnato i propri sandali e l'aspirante discepolo deve adeguarsi ai costumi dei *merimnophrontistai* (salvo poi lamentarsi che φρούδη δ' ἐμβάς e subire la requisitoria del figlio per questo motivo⁵⁴), ma l'ottemperare ad una simile richiesta ha l'aria di una prescrizione rituale e ricorda l'*akousma* per cui θύειν χρὴ ἀνυπόδητον καὶ πρὸς τὰ ἱερὰ προσιέναι⁵⁵.

⁴⁸ Cf. Porph. VP 32.

⁴⁹ Iamb. VP 196; cf. anche 226. Un self-control che naturalmente trova il suo paradigma nel maestro di Samo: Iamb. VP 10. Indicativo appare in questo senso l'atteggiamento degli interlocutori pitagorici evocati nell'ottavo libro delle *Quaestiones Convivales* (727B-730FI) e nel *De genio Socratis* di Plutarco, rispettivamente Lucio e Theanor.

⁵⁰ D.L. 8.33; Iamb. VP 84, 97, 156; Porph. VP 42.

⁵¹ Cf. Plu. *Mor.* 578E-585F; Porph. VP 20; Iamb. VP 83-86, 93, 137-39, 145, 147, 149-50, 153-56. Sulla mantica pitagorica si legga Méautis, *Recherches*, 32 ss.; per una trattazione degli *akousmata* con relativa indicazione delle fonti si veda Burkert, *Lore*, 166-92.

⁵² Iamb. VP 138. ὦ νέοι, ἀλλὰ σέβεσθε μεθ' ἡσυχίης τάδε πάντα, recita riguardo i precetti di vita da lui stesso impartiti un perduto *Discorso sacro* attribuito al maestro di Samo in D.L. 8.7.

⁵³ Cf. Iamb. VP 170; Porph. VP 4; D.L. 8.15.

⁵⁴ Vv. 719, 856-59.

⁵⁵ Iamb. VP 85.

La stessa figura di Pitagora assume nella tradizione caratteristiche sacrali. Al di là dell'attribuzione di poteri magici e miracoli⁵⁶, dell'acquisizione dello statuto di sciamano e taumaturgo che genera la leggenda dei suoi contatti con personaggi come Abari e Zalmoxis⁵⁷, più impressionante risulta la peculiare funzione sacerdotale assunta da Pitagora all'interno della sua cerchia. Da un lato, forte dell'esperienza acquisita durante i viaggi giovanili nei luoghi dei vari culti misterici dell'intero Mediterraneo, egli pratica iniziazioni e purificazioni⁵⁸: non solo imita Orfeo, ma ha «fatto conoscere τοὺς καθαρμούς καὶ τὰς λεγομένας τελετάς degli orfici, in quanto ne aveva una conoscenza perfetta». Egli avrebbe, inoltre, combinato insieme divina filosofia e culto religioso, derivandone la conoscenza in parte dagli orfici, in parte dai Caldei e dai Magi, in parte dai misteri di Eleusi, Imbro, Samotraccia e Lemno e in qualche misura dai circoli degli iniziati presso i Celti e in Iberia. Il suo rapporto con gli adepti assume marcate caratteristiche religiose: la considerazione che essi hanno di lui è il rispetto nei confronti di una divinità, anzi egli rappresenta l'incarnazione di Apollo⁵⁹. Le prime reazioni alle 'predicazioni' di Pitagora generano e moltiplicano le ipotesi sulla sua origine divina⁶⁰ e gli stessi discepoli, secondo la notizia di Diogene Laerzio (8.14), vengono definiti come «voci molteplici del dio (μάντιας θεῶ φωνᾶς)». Con motivazioni di carattere religioso ha anche a che fare la consuetudine di non chiamare il maestro per nome⁶¹. Egli così riceve l'appellativo di «divino» (θεῖον) o viene indicato più comunemente come «Colui» (ἐκείνου τοῦ ἀνδρός)⁶²; il rispetto nei confronti della sua dottrina, quasi un timore reverenziale, si concretizza nella frase proverbiale αὐτὸς ἔφα⁶³. Senza nominarlo, i pitagorici prestano giuramento su di lui che ha trasmesso alla loro generazione il segreto della *tetraktys*, invocandolo e considerandolo come un dio, spiega Porfirio⁶⁴. Rientra in gioco di nuovo l'elemento misterico, perché l'oggetto su cui giurare è scelto tra τῶν παρ'αὐτοῖς ἐν τοῖς μαθήμασιν ἀπορρήτων. Ma queste testimonianze ci riportano anche all'apparizione di Socrate nelle *Nuvole* (vv. 218-19): l'αὐτός del Discepolo per indi-

⁵⁶ Cf. Iamb. *VP* 36, 60-7, 110-1, 114; Porph. *VP* 23-27, 30-31, 33; Ael. *VH* 4.17; Plu. *Num.* 8; Aristox. fr. 12 Wehrli². Per l'interpretazione di questo aspetto della figura di Pitagora si leggano Burkert, *Lore*, 120-65 e E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951, tr. it. *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze 1959, 159-209.

⁵⁷ Cf. Hdt. 4.94-95; D.L. 8.14; Iamb. *VP* 27, 90-93, 135-36, 140-43, 173; Porph. *VP* 9, 28.

⁵⁸ Cf. Porph. *VP* 6-8, 12-5, 17; Iamb. *VP* 14, 18-19, 146, 178; D.L. 8.2-5, 33.

⁵⁹ Apollo Iperboreo, in alcuni casi con tanto di coscia d'oro e sottrazione di freccia magica allo scita Abari; Ael. *VH* 2.26; D.L. 8.11; Porph. *VP* 28; Iamb. *V.* 135, 140 177; Lucianus *DMort.* 20 3. Pitagora è, inoltre, posto in connessione con Apollo Pizio in D.L. 8.21 e Porph. *VP* 41, o addirittura è suo figlio in Porph. *VP* 2 e Iamb. *VP* 7. Su questa tradizione cf. Burkert, *Lore*, 141 ss.

⁶⁰ Cf. Iamb. *VP* 30; Porph. *VP* 19-20 con le relative considerazioni di Freyburger-Galland, *Sectes*, 138-39.

⁶¹ Burkert, *Lore*, 179 n. 102, indica un possibile parallelo nella (discussa) notizia della pratica di non appellare lo ierofante col suo nome, riportata da P.F. Foucart, *Les Mystères d'Éleusis*, Paris 1914, 187.

⁶² Iamb. *VP* 53 e 88. Cf. anche 26, 75 ss.

⁶³ D.L. 8.46.

⁶⁴ *VP* 20. E giuramento e tabù del nome sono connessi anche in un altro passo di Giamblico (*VP* 150), su cui cf. Freyburger-Galland, *Sectes*, 153.

care il filosofo a capo della scuola sembra tradire un'esitazione dettata da un rispetto non semplicemente gerarchico; successivamente anche Strepsiade non lo nomina (vv. 220-21), mentre Socrate, da parte sua, assume l'atteggiamento di un dio a cui un mortale abbia rivolto una preghiera inopportuna: τί με καλεῖς, ὦ 'φήμερε;⁶⁵. Si tratta di una parodia mirata contro chi come Empedocle si proclamava «dio, non essere mortale», ponendo un distacco tra sé e gli «effimeri»⁶⁶, e in questo caso andrebbe a colpire un «più probabile referente aristofaneo nella deformazione comica del carattere socratico», la figura di Pitagora cui pure si attribuiva lo «stesso atteggiamento di superbo distacco». Allora anche il pronome αὐτός si caricherebbe di un «timbro rispettoso» nel rivolgersi al filosofo e sarebbe contestualizzabile alla luce della «tradizione pitagorica»⁶⁷.

Alla luce di quanto detto, il modello pitagorico può rappresentare una chiave di lettura per le *Nuvole*. Stando così le cose, Aristofane avrebbe mutuato i tratti dei pitagorici e li avrebbe trasferiti ai suoi socratici (settarismo, prove iniziatiche, ascetismo, ecc.), per soddisfare le aspettative del pubblico ateniese, sicuramente turbato da congreghe chiuse, dedite a studi elitari e poco comprensibili. La commedia, in questo senso, gioca un ruolo rassicurante: l'effetto perturbante creato da figure socialmente abnormi viene neutralizzato sulla scena dal ridicolo⁶⁸.

2. I pericoli dell'anassagoreismo.

Altra possibile strada che porta dalla via dei misteri al *phrontisterion* è, secondo Turato, la chiara caratterizzazione in senso anassagoreo del Socrate aristofaneo⁶⁹: speculazioni meteorologiche, professioni di ateismo, trasmissione segreta del sapere sarebbero piuttosto indicative in questo senso.

D'altra parte i riferimenti agli studi naturali nelle *Nuvole* sono riconducibili ad Anassagora⁷⁰. Socrate indaga le vie della luna e i suoi giri (vv. 171 ss.) e si presenta

⁶⁵ È il v. 223, su cui cf. il commento di Dover.

⁶⁶ Cf. fr. DK B 3, 112 e 131.

⁶⁷ Guidorizzi e così anche Dover *ad locum*. J.V. Muir, *Religion and the New Education: the Challenge of the Sophists*, in *Greek Religion and Society*, ed. by P.E. Easterling and J.V. Muir, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney 1985, 214, pensa, invece, ad un *pun* sulla eccessiva venerazione che i giovani tributano ai sofisti 'in tour' in linea con la descrizione ironica del *Protagora* platonico (315a-b).

⁶⁸ Sull'effetto perturbante della figura del Socrate storico insiste P. Karavites, *Socrates in the Clouds*, CB 50, 1974, 65-69, un effetto prodotto principalmente dal suo aspetto esteriore (cf. Pl. *Tht.* 143e; *Smp.* 215a-b; Xen. *Smp.* 4.19; 5.7). Questo dato sarebbe all'origine, insieme alla maggiore notorietà rispetto ai conferenzieri e maestri itineranti della sofistica, della scelta di Aristofane di fare del filosofo il protagonista della commedia.

⁶⁹ F. Turato, *Il problema storico delle «Nuvole» di Aristofane*, Padova 1972. I tratti della *semnotes*, *apragmosyne* e *atopia*, attribuiti dalla tradizione ad Anassagora (DK 59 A 1; 13; 21; 30) verrebbero 'trasferiti' al Socrate-personaggio delle *Nuvole*, aggiungendosi alla *karteria* (cf. vv. 362 ss. e 103 ss.) che già contrassegnava la persona storica (cf. Pl. *Smp.* 217 ss., 219e-220a, 220d; *Tht.* 149a; Xen. *Mem.* 1.2.1-5; 3.5-8; 5.1-6; 6.1-20; 2.1.1). Cf. anche Aristofane, *Le Nuvole*, a c. di F. Turato, Venezia 1985, 20.

⁷⁰ E non alle teorie del suo discepolo Diogene di Apollonia, come sostengono E. Derenne, *Les procès d'impiété intentés aux philosophes à Athènes au V^{me} et au IV^{me} siècles avant J.-C.*, Liège-

a vagare per l'aria scrutando il sole (ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον); Strepsiade, significativamente, fraintende περιφρονεῖν con ὑπερφρονεῖν, cosicché il filosofo, nella sua testa, risulta essere uno spregiatore di Elio e Selene (il sole e la luna), ovvero un ateo⁷¹. Per l'appunto, poco dopo (v. 248), Socrate spiega che non è consuetudine tra gli abitanti della scuola giurare per gli dèi, cosicché nel finale, nella mente dell'ex-allievo, ritornato nei panni dell'uomo comune, l'osservare le «pose» della luna è associato ad un atto di offesa nei confronti della divinità. La *gnome* con cui Strepsiade chiude la commedia sancisce proprio il legame esistente tra indagini meteorologiche e l'essere ateo (vv. 1506-09): «Offendevate gli dèi / e scrutavate le pose della Luna: cosa vi siete messi in mente? / Inseguì, picchia, colpisci! Per tante ragioni, / ma soprattutto per vilipendio contro gli dèi. Lo sappiamo tutti».

Queste indicazioni sono paragonabili per Turato alle asserzioni riscontrabili nella tradizione dossografica concernente Anassagora, in cui leggiamo che egli, nato εἰς θεωρίαν ἡλίου καὶ σελήνης καὶ οὐρανοῦ⁷², dedicandosi allo studio dei fenomeni naturali, affermò che tutto il cielo è costituito da pietre, raccoltesi in alto a causa del loro movimento vorticoso⁷³, ragion per cui anche il sole è o un masso oppure un corpo di metallo infuocato e la luna ha una costituzione «terrosa»⁷⁴. Il sapiente finisce così per propagare discorsi sul cielo e non onorare le istituzioni divine della *polis*⁷⁵. Sulla scia di queste considerazioni Turato rilegge anche la scena iniziatica delle *Nuvole* (vv. 263 ss.)⁷⁶. Il Socrate che, in veste di ierofante, esegue il suo particolare inno cletico e invoca le divinità adorate nel Pensatoio, una trinità formata dall'Aere immenso, signore possente, dall'Etere luminoso e dalle dèe venerande, le Nuvole fulmitonanti, si presenta come la reincarnazione sulla scena del Clazomenio. I tre enti divinizzati rinviano alla filosofia anassagorea⁷⁷. L'epiclesi di Socrate alle

Paris 1930, 28, e P.A. Vander Waerdt, *Socrates in the Clouds*, in *The Socratic Movement*, Ithaca-London 1994, 48-86.

⁷¹ Cf. vv. 225-26 e il relativo commento di Guidorizzi. In DK 59 A 19 si dice proprio che gli Ateniesi credevano che il sole fosse un dio e che la spiegazione di Anassagora in termini di μύλον διάπυρον gli sia costata la condanna a morte.

⁷² DK 59 A 1 [10].

⁷³ Cf. DK 59 A 1 [12]; 12.

⁷⁴ Cf. DK 59 A 1 [8, 15]; 2; 3; 11; 18; 19; 20a; 42 [6-10]; 72; 73; 77. Anche nell'*Apologia* platonica (26d) si dice che le tesi del sole come pietra incandescente più grande del Peloponneso e della luna formata da terra furono messe per iscritto da Anassagora nella propria opera. Sul problema di una composizione scritta si vedano C. Diano, *La data di pubblicazione della Syngraphè di Anassagora*, in *Anthemion. Scritti di Archeologia e di Antichità classiche in onore di Carlo Anti*, Firenze 1955, 235-52, e J. Mansfeld, *The Chronology of Anaxagoras' Athenian Period and the Date of his Trial. Part II. The Plot against Pericles and his Associates*, *Mnemosyne* 33, 1980, 17-95.

⁷⁵ DK 59 A 17.

⁷⁶ Cf. Turato, *Il problema*, 60 ss.

⁷⁷ L'Ἀήρ che tiene τὴν γῆν μετέωρον rimanda al nesso τὴν γῆν μένειν μετέωρον di una testimonianza di Ippolito, mentre l'epiteto δέσποτ' ἀναξ ἀμέτρητ' riecheggia la terminologia della filosofia naturalista (cf. rispettivamente DK 59 A 42 e DK 59 B 1). Αἰθήρ è attestato in Anassagora sempre in coppia con ἀήρ (DK 59 B 1, 2, 12) e, d'altra parte, seppure le Nuvole sono sottoposte ad un chiaro processo di deificazione (σεμναί τε θεαί al v. 265), esse sono anche βροντησκέραννοι, ovvero un agente fisico, che produce tuoni, fulmini e pioggia (cf. vv. 276, 288, 298, 335, 338), in linea con ciò che aveva esposto Anassagora («i tuoni sono un cozzo di

Nuvole si conclude ai vv. 269-74, dove, in un contesto apparentemente sacrale, emergono altre possibili allusioni alle indagini del naturalista: la menzione del Mimante e il riferimento alle piene del Nilo costituirebbero altri indizi di un evidente rapporto tra i segreti insegnamenti propalati nel Pensatoio e le teorie di Anassagora⁷⁸. Nel canto 'di risposta', poi, le dee si qualificano decisamente come fenomeni naturali (vv. 275 ss.): portatrici di pioggia, abitano le cime dei monti e si levano ad ammirare la sacra terra irrigata e il fragore dei fiumi divini. Successivamente Strepsiade sarà istruito da Socrate su temi fortemente 'sospetti' (vv. 360 ss.): imparerà che Vortice ha sostituito Zeus (v. 380) e come si generano la pioggia, il tuono e il fulmine (vv. 369 ss.). Il motivo dell' αἰθέριος Δῖνος, che ha un riscontro nella περικώρησις anassagorea⁷⁹, sarà, inoltre, il punto focale di tre dialoghi (vv. 379 ss.: Socrate-Strepsiade; 828 ss.: Strepsiade-Fidippide; 1471 ss.: Fidippide-Strepsiade). Proprio nell'ultimo è meglio evidenziata la funzione di questo materialismo, che fa da base alla tecnica retorica di Fidippide, permettendogli di stravolgere qualsiasi valore costituito⁸⁰; inoltre, la disputa tra Strepsiade e il figlio sul giorno della luna vecchia e della luna nuova – il vecchio si preoccupa che i creditori allora esigeranno giustizia, mentre Fidippide lo rassicura sulla impossibilità di sostenere una cosa simile (come dire che una ragazza è vecchia e giovane insieme) – richiamerebbe un passo del *Cratilo*, in cui viene riportata la teoria anassagorea della luce lunare⁸¹. La base della *paideia* di Fidippide è, dunque, costituita dalla scienza della natura, che, con lo studio degli astri e dei fenomeni atmosferici, si pone, sin dall'Atene periclea, a fondamento dell'ateismo; diversamente, il giovane non potrebbe concepire un'applicazione amorale della retorica⁸².

Una simile costellazione di allusioni nelle *Nuvole* si spiegherebbe con la chiara intenzione di denunciare nel 423 a.C. il clima prodotto dallo sfruttamento ideologico operato dagli oligarchi delle teorie naturaliste formulate in età periclea. Queste teorie

nubi» e «i fulmini uno sfregamento di nubi» o ambedue sono causati dall'effetto del caldo che cade sulle nuvole; cf. DK 59 A 1 [9]; DK 59 A 42; A 84; B 16.

⁷⁸ Cf. vv. 272-73 (l'allusione viene scorta per la prima volta da Diano, *La data*, 237 n. 6). Sul promontorio Mimante il filosofo ionico osservò la caduta di un meteorite su Egospotami nel 468-67 a.C. (cf. DK 59 A 1 [10]; 6; 10; 11; 12), ma l'attendibilità della notizia viene messa in dubbio in *Anassagora: Testimonianze e frammenti*, a c. di D. Lanza, Firenze 1966. Riguardo al Nilo, Anassagora aveva individuato nello scioglimento delle nevi etiopiche la causa degli straripamenti e la spiegazione aveva avuto larga divulgazione (cf. DK 59 A 91).

⁷⁹ Cf. DK 59 B 12.

⁸⁰ Diversa è la prospettiva di Muir, 211 ss., secondo il quale nelle *Nuvole* è presente il riflesso dell'atteggiamento critico-conservatore nei confronti delle teorie sofistiche sulla religione.

⁸¹ 409a=DK 59 A 76. Cf. a questo proposito anche DK 59 A 42, 7-10.

⁸² Nel suo commento Turato (p. 10) ribadisce la funzione della meteorologia nell'assiologia delle *Nuvole* come «maestra d'ateismo, propedeutica ad una retorica della prevaricazione, strumento del potere mondano». Il nesso meteorologia-retorica appare nel testo ai vv. 358-60 e viene sancito dalle stesse *Nuvole*, che collegano l'essere «sacerdote di ciance sottilissime» allo statuto di μετεωροσοφιστής. Anche M. Montuori, *Chi sono i «σοφιστάς» in ARISTOPH. Nub. vv. 332-333*, AAN 97, 1986, 7-15 individua per questo termine, come per gli ἄνδρες μετεωροφένakas del v. 333, un referente polemico nel Clazomenio.

erano state la base della formazione di un'intera classe politica⁸³ e si erano rivelate quanto mai lesive nei confronti della *polis*. Punto di partenza di questo processo era il sistema ontologico senza dèi di Anassagora⁸⁴, cui seguiva la teoria del progresso di Protagora che concepiva le leggi, fondamento della società civile, come un'invenzione dell'uomo. Tale posizione, accompagnata da professione di ignoranza sull'esistenza divina, aveva prodotto una svalutazione dei νόμοι, un tempo fondamento della giustizia in quanto di origine divina, ora non più socialmente necessari, ma degradati a convenzione⁸⁵. Un rovesciamento di valori che sostituisce al *nomos* la *physis* implica la ricerca non più di *dikaion* e *nomimon*, ma dello *xumpheron*⁸⁶. Questa ideologia viene sfruttata in ambito politico e si rivela cifra di personaggi di spicco, come Crizia e Antifonte, e linea guida delle parole che Platone mette in bocca a Glaucone e Trasimaco, sostenitore dell' 'utile del più forte', nella *Repubblica* e a Callicle nel *Gorgia*⁸⁷. Aristofane, presentando Socrate nei panni di Anassagora, dunque, attaccherebbe gli esiti poco felici prodotti dalla strumentalizzazione politica della recente filosofia che ha messo al bando gli Olimpi. Nell'agone tra il Discorso Forte e il Discorso Debole e nello scontro tra padre e figlio (vv. 1421 ss.) vengono pronunciate battute che presuppongono la relatività delle norme umane, per cui nessun valore hanno più le leggi non scritte che impongono il rispetto di genitori e divinità e l'obbedienza alle norme statali⁸⁸. E proprio il personaggio di Fidippide incarnerebbe la degradazione morale derivante dall'adesione a idee naturaliste e sofiste. In questo Turato ha buon gioco, in quanto fin dall'Ottocento si è affermato che il figlio di Strepsiade, υἱὸς καλὸς τε καὶ αἰσχύνης (v. 797), che εὐσωματεῖ γὰρ καὶ σφριγᾷ (v. 799), per il quale ἡδὺ καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιόις ὀμιλεῖν (v. 1399), è stato ideato pensando ad Alcibiade: la passione per cavalli, carri da corsa e cavalieri (vv. 14 ss., 73 ss., 119 ss.), l'inclinazione ai piaceri e al lusso derivante da una insana educazione aristocratica, i legami con personaggi che portano nomi tipici

⁸³ Lo stesso capo democratico di Atene era stato allievo e amico del Clazomenio. Cf., oltre alle testimonianze raccolte in DK 59 A 15, anche DK 59 A 1 [13]; 17; [Pl.] *Ep.* 2. 311a; [Dem.] *Amator* 1414; Cic. *Brut.* 44.

⁸⁴ Giusta l'ipotesi di C. Diano (*Edipo figlio della Tyche*, Dioniso 15, 1952, 56-89, rist. in *Saggezza e Poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 119-65; ripresa in *La data*): Anassagora aveva spiegato agli Ateniesi che il cielo è costituito da pietre infuocate e che l'unico elemento divino nel mondo è il *nous* ordinatore dell'uomo, il quale presiede non solo alla creazione delle arti, ma anche a quella dei *nomoi*, finora considerati di origine divina. Successivamente anche Protagora aveva concepito una simile teoria, vedendo nell'elaborazione dei *nomoi* una protezione dal pericolo del disordine sociale e dalla ricaduta nella vita confusa e ferina delle origini (cf. DK 80 C 1).

⁸⁵ Turato, 37. Celebre è l'affermazione contenuta in DK 80 B 4, un estratto dall'opera *Sugli dèi* (databile per Derenne, 46, al 416-5 a.C.) di cui doveva costituire l'*incipit*. Sull'interpretazione che ne hanno dato antichi e moderni, anche come esempio emblematico delle concezioni sofistiche della religione, si legga G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981, tr. it. *I Sofisti*, Bologna 1998, 209-19.

⁸⁶ Su questa storica problematica si legga, tra gli altri, Kerferd, 143-68.

⁸⁷ Cf. rispettivamente DK 88 B 25, vv. 5-15; DK 87 B 44, fr. A; DK 85 B 6 A.

⁸⁸ Cf. il commento di Turato alle pp. 30 ss., 56 ss. Lo stesso studioso individua nella «nausea dei *nomoi*», nella critica alla loro interessata contingenza» dei successivi *Uccelli* «non tanto un astratto, generalizzato rifiuto, quanto il riflesso d'un 'clima' ben preciso» (vedi F. Turato, *Le leggi non scritte negli 'Uccelli' di Aristofane*, AAPat 84, 1971-2, 113-43).

degli Alcmeonidi – una madre «tutta Cesira» (vv. 48, 800), lo zio Megacle –, l'apprendistato presso Socrate darebbero adito a questa tesi⁸⁹.

Le commedia di Aristofane è, dunque, lo specchio di un clima sociale avvelenato dallo scontro politico e ideologico. «Il carattere iniziatico e misterico della scuola di Socrate nelle *Nuvole* è il simbolo che traduce scenicamente l'ostilità che la massa provava verso un ambiente e verso idee che forse non le erano ignote ma con cui aveva poco a che fare [...] ed in cui avvertiva un oscuro pericolo. Quello della tirannide»⁹⁰. La diffidenza nei confronti dell'insegnamento e delle ricerche nell'ambito della meteorologia suscitano, in effetti, una reazione fortemente ostile da parte dell'aristocrazia conservatrice e degli strati popolari già allo scoppiare della guerra del Peloponneso con il decreto di Diopite, in base al quale vengono deferiti a giudizio con procedura d'urgenza coloro che non credono negli dèi o insegnano dottrine sui fenomeni celesti⁹¹. L'Atene d'età classica sembra vedere in questa scienza un pericolo per le antiche credenze e per la fede negli dèi della città: la qualifica di μετεωροσκοπός o μετεωρολόγος si associa nelle fonti di questo periodo a quelle poco edificanti di ἀδολέσχης, ἄχρηστος, σοφιστής⁹²; sulla scena tragica si dichiara la necessità di fare a meno delle congetture insensate, definite «imbrogli tortuosi», dei μετεωρολόγοι sui misteri invisibili della natura, in cui invece bisogna riconoscere il segno divino. La stessa accusa a Socrate e l'opera apologetica di Platone testimoniano che certi studi erano associati ad atteggiamenti pericolosi per la comunità e strumentalizzati come tali nelle lotte politiche. Il filosofo in tribunale ribatte che lo si accusa di cose false che fanno presa sui cittadini, e cioè di essere lui, tra l'altro, σὸς φὸς ἀνὴρ, τὰ τε μετέωρα φροντιστὴς καὶ τὰ ὑπὸ γῆς πάντα ἀνεζητηκῶς;

⁸⁹ Cf. vv. 14-16, 46-48, 69-70, 124-25, 800, 815, 859-65, 1401. Concordi su questo punto, oltre Turato, *Il problema*, 99-100, F. Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma 1967², 82 n. 17; K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972, 118; D. Ambrosino, *ARISTOPH. NUB. 46s. (Il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)*, *MCr* 21-22, 1986-7, 95-127, in part. pp. 101-03; M. Vickers, *Alcibiades in Cloudedoverland*, in *Normodeiktēs. Greek Studies in Honour of Martin Ostwald*, ed. by R.M. Rosen - J. Farrell, United States of America 1983, 603-18, (tesi riproposta successivamente in M. Vickers, *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin 1997, 22-58).

⁹⁰ Turato, *Il problema*, 27. Già in *Le leggi* lo studioso parlava di «metafora scenica» con una precisa funzione strutturale» (p. 130 n. 85), precisando che nelle *Nuvole* la caratterizzazione misterica della scuola socratica non implica nessun rapporto con il pitagorismo (diversamente da Taylor) o con il *topos* dell'ἀλαζών orfico (Gelzer).

⁹¹ È il Plutarco della *Vita di Pericle* (32=DK 59 A 17), dipendente dalla ψηφισμάτων συναγωγή di Cratero, a costituire l'unica fonte per il contenuto del provvedimento. Immediatamente dopo, egli aggiunge che lo scopo era quello di colpire attraverso Anassagora il capo dello Stato ateniese. Sulla figura e sull'operato di Diopite cf. Derenne, 19-24, che colloca il decreto nel 433-2 (ma per una datazione più alta - 437/6 a.C. o 438/7 - cf. M. Ostwald, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley-Los Angeles-London 1986, 196-98, 525-36; Mansfeld, *The Plot*). Non crede all'esistenza storica del decreto K.J. Dover, *The Freedom of the Intellectual in Greek Society*, *Talanta* 7, 1976, 24-54, repr. in *The Greeks and their Legacy. Collected Papers. Volume II: Prose Literature, History, Society, Transmission, Influence*, Oxford-New York 1988, 135-58, in part. pp. 146-47.

⁹² Cf. Plato *R.* 6. 488e; 489c; *Plt.* 299b; *Lg.* 12. 967a-c; Eup. fr. 157 K.-A.; Eur. fr. 913 N².

la terribilità dell'accusa consiste nel fatto che comunemente οἱ γὰρ ἀκούοντες ἡγοῦνται τοὺς ταῦτα ζητοῦντας οὐδὲ θεοὺς νομίζειν (*Apol.*, 18b-c). Invece egli dichiara di essere estraneo alle indagini celesti e all'immagine costruita contro di lui (anche) da Aristofane. L'ignoranza generale sui contenuti della filosofia, genera spesso il sospetto di ateismo (19b-c; 23d). Ma lo sfondo dell'accusa di ateismo formulata da Meleto («Per Zeus, o giudici, lui non crede, perché afferma che il Sole è pietra e la Luna è terra») nasconde evidentemente un'imputazione più precisa e mirata, una taccia di 'anassagoreismo', a cui il Socrate dell'*Apologia* vuol rispondere («Ritieni, caro Meleto, di accusare Anassagora?»; 26b-e). Lo stesso impegno di Platone e Senofonte nel creare una forte distanza tra Anassagora e il loro maestro⁹³ testimonia della pericolosità attribuita alla meteorologia e del sospetto che cadeva su chi la praticava.

Ricostruendo questo clima di diffidenza nei confronti delle scienze naturali, per l'ipotesi di Turato diviene fondamentale una notizia risalente a Plutarco. Nella *Vita di Nicia* (23) viene raccontata l'eclissi di luna che il 27 agosto del 413 a.C. terrorizza Nicia e il suo esercito, decisi ormai a togliere l'assedio da Siracusa. Plutarco spiega come la paura per un simile fenomeno fosse sorta per ignoranza o superstizione e perché non si era diffusa una spiegazione razionale di esso (23. 3-5): la teoria «più chiara e più audace di tutte sulle fasi di luce e di ombra della luna», formulata da Anassagora, era stata diffusa «con circospezione e in confidenza» tra pochi eletti (ἀλλ' ἀπόρητος ἔτι καὶ δι' ὀλίγων καὶ μετ' εὐλαβείας τινὸς ἢ πίστεως βαδίζων), per via dell'aperta ostilità incontrata dai cosiddetti «scienziati e meteorologi» (οὐ γὰρ ἠνείχοντο τοὺς φυσικοὺς καὶ μετεωρολόσχας τότε καλουμένους), colpevoli di aver ridotto il divino «a cause irrazionali, a forze imprevedibili e a eventi obbligati». Da ciò l'esilio di Protagora, la carcerazione di Anassagora, la condanna a morte di Socrate. Il racconto plutarcoo può dare origine a diverse considerazioni: l'atmosfera di sospetto e di intolleranza ivi denunciata può essere il sintomo che in Atene mancava l'assoluta libertà di pensiero, o una simile affermazione è una esagerazione, in quanto i processi per empietà avevano carattere politico e la gravità delle accuse veniva accresciuta per colpire più duramente gli avversari politici⁹⁴. Comunque, al di là dei dati incerti sulle reazioni alle teorie protagoree sulla religione⁹⁵, Anassagora venne realmente processato: le innumerevoli versioni degli autori antichi sono garanti della storicità dell'evento, anche se non chiariscono la sua

⁹³ In particolare nei *Memorabili* (4. 7. 6 ss. = DK 59 A 73) si racconta di un Socrate che polemizza in modo acceso con lo studio dei fenomeni celesti che portano al vaneggiamento, così come è successo per Anassagora, e confuta l'identità di sole e fuoco. Ciò nonostante, rimane la notizia del discepolato presso Archelao: cf. DK 60 A 1; 2; 3; 5; 7.

⁹⁴ Cf. Dodds, 211-42; Lanza, 29.

⁹⁵ Per la notizia del sequestro pubblico degli scritti di Protagora con conseguente falò nell'agorà vedi DK 80 A 1 [52]; DK 80 A 3; DK 80 A 4; DK 80 A 12; DK 80 A 23. Sulla realtà storica del processo al sofista cf. Dover *The Freedom*, 142-45; M.I. Finley, *Censura nell'antichità classica*, Belfagor 32, 1997, 605-22, in part. p. 613; Derenne, che lo colloca intorno al 416 a.C. Interessante in questo contesto la notizia di un Protagora che si occupa di meteorologia e dei fenomeni naturali in un'allusione nei *Kolakes* di Eupoli (fr. 157 K.-A.) e in un passo di Cicerone (*de orat.* 3.32.128).

effettiva dinamica⁹⁶. Il fine principale di Plutarco è, in realtà, quello di giustificare il generale ateniese: Nicia, uomo pio, si affida a degli indovini incapaci di interpretare i segni divini e l'unica sua colpa è l'ignoranza di dottrine nuove e a cui in Atene veniva opposta un'intransigente ostilità⁹⁷. Ma la notizia della circolazione segreta di determinate teorie spinge Turato a postulare l'esistenza, durante gli anni della spedizione siciliana, dei processi per la mutilazione delle Erme e la profanazione dei Misteri, di eterie (μετ'ὀλίγων e πλῆσις), di gruppi intellettuali, che facevano dell'anassagoreismo la loro bandiera e rinnegavano i fondamenti tradizionali di una πόλις, sempre più ostile ed estranea alla filosofia razionalista, a suo tempo supporto ideologico della politica periclea⁹⁸. Dunque la veridicità della circolazione segreta delle teorie anassagoree, l'iniziazione di Strepsiade, l'inno cletico di Socrate, la parodo, la lezione di scienze naturali congiungono le *Nuvole* al *meteorologos* Anassagora; il «rivestimento misterico» della scuola socratica è «la metafora scenica d'una iniziazione all'ateismo», praticata da «un Socrate travestito da Anassagora», e al tempo stesso del «carattere 'eterico', di setta, del consumo dell' 'anassagoreismo' in Atene durante la guerra del Peloponneso»⁹⁹. Secondo questa ottica, nella commedia si additerebbe il pericolo di un simile fenomeno, dato che all'epoca eterie oligarchiche e democratiche equivalevano spesso a *synomosiatai*, capaci anche di instaurare una «tirannide»¹⁰⁰.

È indubitabile il legame esistente tra eterie oligarchiche e le profanazioni dei misteri eleusini del 415 a.C.¹⁰¹; è fatto storico che personaggi politici di primo piano siano stati educati alle nuove teorie dell'epoca¹⁰² e che la scienza degli astri fosse mal vista dai ceti popolari e dalle frange conservatrici. Bisogna, però, considerare che l'unico processo su cui siamo informati che abbia condannato un filosofo con il pretesto degli studi condotti (corruttori dei giovani e forieri di ateismo), quello di Socrate, si spiega alla luce di contrasti politici e avviene nel 399 a.C.¹⁰³. Gli autori tardi interpretano ciò che precede alla luce di questo evento e, del resto, quella plu-

⁹⁶ Cf. Derenne, 13-41; Dover, *The Freedom*, 138-41. Una ricostruzione dettagliatissima del periodo ateniese di Anassagora è contenuta in J. Mansfeld, *The Chronology of Anaxagoras' Athenian Period and the Date of his Trial. Part I. The Length and Dating of the Athenian Period*, Mnemosyne 32, 1979, 39-69; per il processo ai suoi danni (437/6 a.C.) si legga dello stesso autore il già citato articolo del 1980.

⁹⁷ Così Diano, *La data*, 244.

⁹⁸ Turato, *Il problema*, 53-54.

⁹⁹ Turato, *Il problema*, 66-67.

¹⁰⁰ Come le eterie ateniesi evolvono alla fine del V secolo a.C. verso consorterie volte a rovesciare i regimi politici in carica è stato ben illustrato da Sartori. L'eco di questo fenomeno nelle *Nuvole* è stata sentita anche da Ambrosino, 97.

¹⁰¹ Ambrosino, 103 n. 28, ricorda come Alcibiade sia stato rappresentato nei *Baptai* di Eupoli (416 a.C. ca.) come un sacerdote delle orge sacre della dea Kotytto: quando scoppiò lo scandalo per la parodia dei misteri eleusini, l'accusa nei suoi confronti non doveva sembrare un'assurdità.

¹⁰² Cf. Muir e anche P. Decharme, *La critique des traditions religieuses chez les Grecs. Des origines au temps de Plutarque*, Paris 1904, 113-40.

¹⁰³ Sulla natura politica del processo – Socrate attaccato per i suoi discussi legami con Alcibiade e Crizia – si sofferma L. Canfora, *Un mestiere pericoloso. La vita quotidiana dei filosofi greci*, Palermo 2000, 11-34.

tarchea è l'unica notizia di una segreta circolazione delle teorie meteorologiche, finalizzata per di più a giustificare gli errori di Nicia e, forse, creata *ad hoc*. E, infatti, nell'*Apologia* platonica (26d) Socrate afferma che i giovani non avevano bisogno di apprendere da lui le dottrine anassagoree sul sole e sulla luna perché potevano acquistare le opere del naturalista al prezzo massimo di una dracma al mercato dei libri, nell'agorà. Dunque, la circolazione di idee in odore di ateismo sembra essere stata libera. Inoltre, Turato non spiega come il pubblico ateniese abbia potuto comprendere immediatamente che la metafora scenica del contesto misterico e della prova iniziatica si riferisse all'anassagoreismo: il suo significato sicuramente ha a che fare con la segretezza, ma in un senso diverso. È il modo per rappresentare il varco che si è creato tra chi può accedere a degli studi elitari e chi per mancanza di denaro non capisce nemmeno di cosa si tratti; si ha solo la vaga idea che essi possano dare un qualche potere sugli altri – e infatti uomini potenti sono gli allievi dei sofisti –, che risolvano i problemi, che siano in qualche caso 'salvifici'. E allora si utilizza la formula misterica di una conoscenza che può promettere una felicità, anche solo materiale; una conoscenza che deriva dall'incontro con divinità, nuove e quanto mai fallaci, secondo la loro natura e il loro nome, come fallace è la scienza che viene trasmessa: serve per gabbare gli altri e si rivela lesiva per chi pensa di ricavarne frutto. Si tratta evidentemente di un Socrate travestito da sofista alla moda; ma – quesito dirimente – il filosofo ateniese si era realmente presentato al suo pubblico in qualità di uno ierofante della conoscenza?

3. 'Iniziarsi alla filosofia'.

Per percorrere quest'ultima via è necessario rivolgere l'attenzione allo stesso filosofo messo in scena e ai sofisti, che concorrono a delineare la personalità del deuteragonista delle *Nuvole*¹⁰⁴; e per fare questo è d'obbligo affidarsi alla tradizione dei dialoghi platonici, sebbene essi pecchino sicuramente di parzialità, carichi come sono di un'ideologia e di un obiettivo mirato (difendere il maestro, screditare i suoi avversari). Non si tratta qui di esaminare tutti i luoghi dei dialoghi in cui si parla di

¹⁰⁴ Risulta pressoché impossibile dare conto della *querelle* intorno alla storicità o meno del Socrate delle *Nuvole* a causa della bibliografia sterminata esistente in merito. Può essere utile a tal proposito la classificazione operata da Turato, *Il problema*, 10 ss., riguardo i principali punti di vista degli studiosi. Nel suo commento alle *Nuvole* Dover liquida immediatamente la questione (p. vi; cf. anche xxxii-lvii); egli vede nel Socrate aristofaneo «a general "professor" type». A questa interpretazione reagiscono vivacemente M. Nussbaum, *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom*, YCIS 26, 1982, 43-97; K. Kleve, *Anti-Dover or Socrates in the Clouds*, SO 58, 1983, 23-37; J. Tomin, *Socratic Gymnasium in the Clouds*, SO 62, 1987, 25-32; E.L. Bowie; per una valutazione positiva delle *Nuvole* come testimonianza socratica si leggano anche i contributi di Taylor, 129-77; M. Montuori, *Socrate tra 'Nuvole prime' e 'Nuvole seconde'*, AAN 77, 1966, 151-205; L. Strauss, *Aristophanes and Socrates*, New York-London 1966, 3-53, E.A. Havell, *The Socratic Self, as it is parodied in Aristophanes' Clouds*, YCIS 22, 1972, 1-18; F. Adorno, *Introduzione a Socrate*, Roma-Bari 1978, 27-55; L. Edmunds, *Il Socrate aristofaneo e l'ironia pratica*, QUCC 55, 1987, 7-21.

misteri¹⁰⁵, ma quelli in cui il rito iniziatico è accostato all'insegnamento filosofico, per capire se la parodia delle *Nuvole* mira a colpire un referente contemporaneo.

Partiamo dall'*Eutidemo*, nel quale due sofisti, Dionisodoro e appunto Eutidemo, con la loro arte retorica, portano il giovane Clinia allo sconcerto e alla confusione sul significato dell'apprendimento. Socrate, allora, viene in soccorso dell'inerte e spiega la strategia della persuasione sofistica (277d). L'avviamento all'arte sofistica è paragonato ai riti preliminari dell'iniziazione coribantica (ἐν τῇ τελετῇ), durante i quali il candidato viene messo a sedere su di un seggio (ὅταν τὴν θρόνῳσιν ποιῶσιν περὶ τοῦτον ὃν ἂν μέλλωσι τελεῖν) e intorno a lui danzano i sacerdoti della dea frigia Cibele¹⁰⁶. Sul povero Clinia, iniziando suo malgrado (ὥς μετὰ τοῦτο τελοῦντε [...] νῦν οὖν νόμισον τὰ πρῶτα τῶν ἱερῶν ἀκούειν τῶν σοφιστικῶν), l'accumulo di domande capziose dei sofisti ha un effetto simile a quello dei riti coribantici, che, tramite un ritmo musicale incalzante, producono negli adepti uno stato psicofisico che poi sfocia nella *mania*¹⁰⁷. Lo stesso Socrate nel *Critone* dice di non riuscire ad ascoltare altra voce che quella delle Leggi, come chi nell'iniziazione coribantica viene completamente rapito dal suono dei flauti e si lascia isolare dalla realtà esterna all'atto rituale¹⁰⁸. Nel passo dell'*Eutidemo* sono i ragionamenti sofistici a rapire Clinia¹⁰⁹ e gli scherzi rituali traducono metaforicamente l'inganno che i due ordiscono ai danni del giovane (la differenza tra comprendere e apprendere), prima di passare alla vera e propria lezione (così come il *thronismos* precede l'iniziazione). La scena dell'*Eutidemo* ricorda da vicino l'incontro tra Socrate e Strepsiade nelle *Nuvole*, con il secondo seduto sul lettino, frastornato da chiacchiere filosofiche e turbato all'idea degli strani 'misteri' che l'attendono: il dialogo potrebbe addirittura aver ripreso una scena agita dal Socrate aristofaneo per trasferirla ai sofisti¹¹⁰.

¹⁰⁵ In tal senso è articolato lo studio di É. Des Places, *Platon et la langue des mystères*, AFLA 38, 1964, 9-23, rist. in *Études Platoniciennes, 1929-1979*, Leiden 1981, 83-98.

¹⁰⁶ Una ipotetica ricostruzione della *thronosis* coribantica viene proposta da I.M. Linforth, *The Corybantic Rites in Plato*, Univ. of California Publ. in Class. Philol. 13 n. 5, 1945, 156.

¹⁰⁷ Per l'impiego del termine in ambito platonico cf. I.M. Linforth, *Teletic Madness in Plato, Phaedrus 244 DE*, Univ. of California Publ. in Class. Philol. 13 n. 6, 1945, 163-72.

¹⁰⁸ Cf. *Cri.* 54d: la presenza del suono si qualifica come un'immaginazione ossessiva dell'iniziando, proprio come la prosopopea delle Leggi risulta una creazione della coscienza del filosofo (sul passo si leggano le osservazioni di Linforth, *The Corybantic*, 136-37). Dello stesso effetto d'incantamento testimonia Celso (ap. Origenes *Cels.* 3.16) che paragona l'intontimento prodotto sugli uomini dai discorsi falsi a quello causato dalla musica dei flauti nei riti coribantici.

¹⁰⁹ Stessa situazione nel più tardo *Lexiphanes* di Luciano (16), dove si rischia di cadere in uno stato coribantico a causa del fiume di parole 'versato' dal proprio interlocutore. Ma già Socrate nel *Simposio* platonico (215e; ma cf. anche 215c) attraverso i suoi discorsi faceva versare lacrime e palpitare il cuore di Alcibiade, come se fosse uno di quelli che partecipano ai riti dei coribanti (τῶν κορυβαντιῶντων).

¹¹⁰ Così Dover (nel suo commento, p. 131), il quale ritiene che Socrate nella scena iniziatica danzasse intorno a Strepsiade proprio sulla base di questo passo e di uno di Dione Crisostomo (12.33: καθάπερ εἰώθασιν ἐν τῷ καλουμένῳ θρονισμῷ καθίσαντες τοὺς μνουμένους οἱ τελοῦντες κύκλῳ περιχορεύειν).

Nel *Teeteto*, invece, sono le dottrine dei diversi movimenti filosofici a essere connotate da Socrate in senso misterico. In 155e-156b il filosofo istruisce Teeteto sulle differenti teorie dell'essere e in un primo momento concentra la sua spiegazione su un punto di vista materialista non ben identificabile (dei Cinici? degli atomisti?), di «coloro che pensano che non esista nulla altro che ciò che sia afferrabile con le mani in modo saldo, mentre non accettano come sostanza le azioni, le generazioni e ogni cosa non visibile». Ma prima che venga illustrata questa posizione leggiamo un avvertimento per il discepolo: «Apri bene gli occhi e guardati bene dattorno che nessuno ci senta dei non iniziati (τις τῶν ἀμυήτων)». Successivamente, Socrate passa a spiegare la filosofia di chi assume come principio delle cose che «il tutto era ed è movimento e niente altro più», adottando una particolare formula di passaggio: «Proprio così sono, figliolo mio, grossolani parecchio. Ma altri sono assai più raffinati; e di questi voglio rivelarti i misteri (τὰ μυστήρια λέγειν)». Potrebbe trattarsi della scuola cirenaica o delle tesi di Protagora, a cui precedentemente Socrate si era riferito riguardo alla identificazione di sensazione e conoscenza. Anche in 152c, infatti, la terminologia misterica aveva fatto la sua comparsa: «In nome delle Cariti! E dunque fu uomo di gran sapienza questo Protagora, il quale al pubblico grosso come noi disse queste cose in enigma, ma ai suoi discepoli espose in segreto (ἐν ἀπορρήτῳ) la verità» (trad. Valgimigli). La presentazione di un Protagora che espone in modo chiaro la dottrina sull'essere e sulla sua conoscibilità nel segreto della scuola, esclusivamente per i suoi allievi, è perfettamente in linea con le affermazioni successive, in cui la trasmissione del sapere filosofico, a livello linguistico, si configura come *paradosis* misterica, da cui sono esclusi i profani. D'altra parte, però, «le dottrine dei sofisti non erano una scienza esoterica. Molte delle loro idee, che si prestavano ad essere trattate superficialmente e a venire così divulgate, penetravano nella mentalità della gente quasi senza che questa se ne accorgesse»¹¹¹. Scenario delle loro *epideixeis* erano la piazza e le vie, le botteghe di commercianti e artigiani, i teatri, gli stadi, i templi e gli spazi delle feste religiose, addirittura profumerie e banche¹¹². Si tratta allora di vedere in questa testimonianza il riflesso delle aspettative create: l'accessione a un sapere che poteva migliorare materialmente la vita, come avveniva per i partecipanti ai misteri, e la conseguente differenziazione da coloro che rimanevano fuori da questo circuito.

Anche altrove la distinzione tra iniziati e profani dà vita ad una particolare metafora. Nel *Simposio* (215a ss.), Alcibiade descrive il fascino dell'eloquenza socratica e distingue, impiegando termini che rimandano all'ambito misterico del culto dionisiaco, tra coloro che partecipano del furore bacchico della filosofia – πάντες γὰρ κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας – e chi ne è estraneo,

¹¹¹ V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford 1957², tr. it. *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della Commedia attica antica*, Firenze 1988, 387. A queste osservazioni fanno eco quelle di A. Frati, *Atene e la sofistica*, NRS 38, 1954, 453.

¹¹² Sui luoghi frequentati dai sofisti cf. Soverini, 17-21, 27-40.

in questo caso i servi, in generale ogni profano – βέβηλος – e ogni ignorante¹¹³. E sicuramente a una distinzione della qualità della conoscenza acquisita si riferisce nel *Fedone* (69c-d) l'enigmatica citazione di un frammento orfico – «molti sono i portatori di nartece, ma Bacchi pochi»: i Βάκχοι, come viene immediatamente spiegato, sono coloro che hanno praticato in modo retto la filosofia e che quindi non avranno sorpresa alcuna una volta giunti nell'Ade¹¹⁴. Altra esemplare definizione dell'insegnamento filosofico in termini di *telete* è un passo del *Menone* (76e), nel quale Socrate rimpiange di non poter introdurre il suo allievo alle problematiche della definizione scientifica, in quanto questi deve partecipare alle cerimonie misteriche (fuor di retorica): «E credo che anche tu saresti della stessa opinione, se non fossi costretto ad andar via di qui prima dei misteri, come dicevi ieri, ma potessi restare a farti iniziare (μυθεῖης)». È palese, ancora una volta, il parallelismo iniziazione / apprendimento che, in questo caso, non è applicato da Socrate all'insegnamento altrui, ma al proprio.

Nel *Gorgia*, in un'accesa discussione sulla compresenza di piacere e dolore nelle sensazioni umane, Socrate porta all'exasperazione il suo interlocutore: Callicle è particolarmente infastidito dal metodo dialettico del suo avversario, costituito da brevi domande che esigono una precisa risposta e che per lui sono «sottigliezze da sofista», discorsi fatti di «chiacchiere», «domandine sciocche e irrilevanti», «minute e pignole». Il riferimento a τὰ μικρά di Callicle dà lo spunto per una *boutade* e Socrate ironizza sul fatto che è sciocco pervenire ad una conclusione aprioristicamente, senza aver indagato un oggetto per gradi; e lo fa sbeffeggiando l'altro, che ha potuto «iniziarsi» ai Grandi prima che ai Piccoli Misteri, cosa che costituirebbe un illecito religioso: Εὐδαίμων εἶ, ὦ Καλλίκλεις, ὅτι τὰ μέγала μεμύησαι πρὶν τὰ μικρά· ἐγὼ δ' οὐκ ὥμην θεμιτὸν εἶναι (497c). La conoscenza si presenta come un processo per tappe, necessarie nel loro ordine, così come si deve seguire una sequenza obbligata nelle cerimonie eleusine, dai Piccoli Misteri, celebrati a fine inverno nel sobborgo di Agrai, ai Grandi Misteri, che avevano luogo ad Eleusi in autunno¹¹⁵. La frase ha sapore proverbiale: si desidera confrontarsi con qualcosa di grande e difficile prima di aver imparato a padroneggiare problemi più piccoli e facili da risolvere¹¹⁶.

¹¹³ Cf. 218b: οἱ δὲ οἰκέται, καὶ εἴ τις ἄλλος ἐστὶν βέβηλός τε καὶ ἄγροικος, πύλας πάνυ μεγάλας τοῖς ὥσιν ἐπίθεσθε. A questo passo sono paragonabili le testimonianze raccolte in OF 245-247. Cf. C. Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin-New York 1987, 16.

¹¹⁴ L'intera esperienza filosofica si configura in questo dialogo come percorso iniziatico; cf. a questo proposito S. Lavecchia, *Filosofia e motivi misterici nel Fedone*, SemRom 2, 1999, 263-80.

¹¹⁵ Da accostare al famoso passo della *Vita di Demetrio* plutarchea (26.1-4) sull'obbligatorietà dei diversi stadi cerimoniali per i *mystai*. Sui gradi iniziatici ad Eleusi cf. in particolare P. Roussel, *L'initiation préalable et le symbole éleusinien*, BCH 54, 1930, 51-74; C. Picard, *Le prétendu 'baptême d'initiation' éleusinien et le formulaire (ΣΥΝΘΗΜΑ) des mystères des Deux-déeses*, RHR 153, 1958, 129-145; K. Dodgson, *Grades in the Eleusinian Mysteries*, RHR 197, 1980, 406-27, R.M. Simms, *Myesis, Telete and Mysteria*, GRBS 31, 1990, 183-95.

¹¹⁶ Cf. de Vries, 6.

La terminologia misterica ritorna esplicita e centrale nel *Simposio*. Alla fine del suo discorso, Diotima avverte Socrate che egli avrebbe potuto μνηθῆναι autonomamente ai misteri dell'eros fino al punto della discussione cui sono pervenuti, ma che il percorso da compiere in questo processo richiede diversi altri gradi, per i quali è indispensabile la sua guida. Anche qui l'«iniziazione» designa l'avviamento alla conoscenza, ma la trasposizione misterica risulta molto più complessa che nei casi precedenti, tant'è che tutto l'apprendistato sulle cose d'Amore presso Diotima finisce per acquisire una coloritura iniziatica¹¹⁷. Le ultime tappe verso la conoscenza dell'Amore sono definite τέλεα καὶ ἐποπτικά, con un chiarissimo riferimento alle cerimonie del *Telesterion*, che culminano in una 'visione' finale. Il raggiungimento di un'esatta conoscenza, di περὶ Ἔρωτος τᾶληθῆ λεγόμενα (199b), si qualifica come un «vedere», un «contemplare» e successivamente nel testo si affollano le attestazioni di verbi come θεάσασθαι e καθορᾶν: Socrate perverrà alla verità nel momento in cui sarà capace di contemplare l'idea del Bello in sé (210e). La contemplazione filosofica viene descritta nei termini di un'epopteia eleusina e, al pari di quella, si presenta come spettacolo, come illuminazione improvvisa alla quale il candidato può soltanto assistere; è il raggiungimento della meta, il perfezionamento di se stesso nel processo che ha intrapreso e che ha richiesto un graduale cammino verso l'obiettivo prefisso¹¹⁸. Non a caso Platone gioca sui significati della radice *tele/o-* che dà origine a *telos*, «termine», e a *telete*, rituale misterico attraverso cui si perviene a un perfezionamento dell'identità di *mystes*¹¹⁹. Il *theomenos* della contemplazione graduale del Bello anticipa la visione suprema, espressa dalla voce verbale *katopsetai*, che avviene in una mare di luce e «improvvisamente». Chi non è capace di tanto rimane a uno stadio inferiore, al grado di *mystes*, di colui che ha gli occhi chiusi, giusta l'etimologia di μύω: nella trasposizione platonica μνηθῆναι corrisponde all'istruzione da parte di Diotima sulla natura del demone Eros e sulla definizione dell'Amore (201d-209e), parte propedeutica alla vera conoscenza.

Lo stesso impiego della terminologia misterica ritorna nella «palinodia di Socrate' del *Fedro*» (242b-257a): parte della teoria esposta trova espressione tramite parole e concetti volti a caratterizzare la visione delle Idee come iniziazione e stadio epoptico¹²⁰. Il meccanismo di trasposizione scatta, anche qui, per il fatto che è la vi-

¹¹⁷ Cf. 209e-210b. Per la presenza della terminologia misterica nel *Simposio* vedi Riedweg, 1-29. Il primo a notare la presenza del lessico misterico nella terza parte del discorso di Diotima è W. Kranz, *Diotima von Mantinea*, *Hermes* 61, 1926, 437-47, in part. pp. 445-46.

¹¹⁸ In questo senso vanno letti anche i successivi passi relativi al *telos* della *paideia* impartita da Diotima; come gli iniziati ai misteri eleusini, che meritano la lode del *makarismos* perché 'sanno' in quanto 'hanno visto', così la vita e le prospettive di chi ha conosciuto i misteri dell'eros cambiano grazie alla capacità di contemplare il Bello in sé: ciò è evidente dalle affermazioni sparse in 211b-212a.

¹¹⁹ Cf. Des Places, *Platon*, 91-92. Sul termine *telete* vedi G. Sfameni Gasparro, *Ancora sul termine TEΛΕΤΗ. Osservazioni storico-religiose*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, Urbino 1987, 137-52.

¹²⁰ Si veda a tal proposito la magistrale analisi di Riedweg, 30-69, e Des Places, *Platon*, 93-94. La traduzione dei passi citati dal *Fedro* è di G. Reale.

sta a farsi portatrice di conoscenza e tale processo è designato mediante l'abbondante impiego di forme verbali significanti «vedere», «contemplare»¹²¹. Le anime che non riescono a contemplare la verità, ovvero le idee in sé, «oppresses da grande fatica, si allontanano senza essere state iniziate alla visione dell'essere (ἀτελεῖς τῆς τοῦ ὄντος θέας)»¹²², mentre la reminiscenza di questa visione è possibile per l'anima del filosofo: lui solo se ne serve «in modo retto, in quanto è sempre iniziato a misteri perfetti, diventa, lui solo, veramente perfetto». La visione delle Idee attraverso il ricordo corrisponde a una *telete* e chi vi si dedica raggiunge pienamente lo scopo dell'esistenza¹²³. L'uomo che allora è rivolto alle realtà divine viene considerato in uno stato di delirio, perché trascura le vicende del mondo terreno, e invece è invaso da un dio¹²⁴; mentre chi si è fatto travolgere dalle ingiustizie e dalla cattiva sorte, perché la sua anima ha assistito per poco tempo allo spettacolo divino, ha dimenticato le realtà sacre che gli si erano presentate allo sguardo: λήθην ὦν τότε εἶδον ἱερῶν ἔχειν, espressione che riporta alla mente l'ostensione dei *sacra* nelle cerimonie eleusine¹²⁵. Nel mondo della sensibilità, non è possibile scorgere con nitidezza, attraverso le copie delle idee, i modelli originari un tempo contemplati. Diversa era la condizione e la vista dell'anima nell'Iperuranio (250 b-c). Essa viene descritta chiaramente attraverso parole del vocabolario eleusino: gli agenti della visione sono detti μυούμενοί τε καὶ ἐποπτεύοντες (già chiosati da Hermias nell'antichità ὡς ἀπὸ τῶν τελετῶν τῶν ἐν Ἐλευσίνι λέγει). L'iniziazione culmina, dunque, in una *epopteia* e come tale è μακαρία, μακαριωτάτη e produce dei φάσματα beati¹²⁶; l'evento si risolve in un mare di luce, pura, come puri sono coloro che si iniziano, nella filosofia dalla realtà sensibile, nei misteri da ciò che contamina a livello religioso la persona. Le copie della Giustizia e della Temperanza in questo mondo producono un «fulgore» appena percepibile dalle anime, mentre il Bello dell'Iperuranio,

¹²¹ A partire da 246a-249d diventano più numerose le attestazioni di θεωρεῖν e (καθ' ὑπερ-)ὁρᾶν. Cf. Festugière 1936, 17-74, 210-50.

¹²² Cf. 248b. Allo stesso modo, alla fine dell'*Inno a Demetra* (vv. 480-82), si distingueva tra la sorte futura di chi aveva partecipato al rito e quindi «conobbe per aver visto» (ὅπωπεν) e quella di chi invece non era stato iniziato alle sacre cerimonie (ἀτελής ἱερῶν) cf. Riedweg, 37 n. 35.

¹²³ Cf. 249c-[250d]: τοῖς δὲ δὴ τοιούτοις ἀνὴρ ὑπομνήμασιν ὀρθῶς χρώμενος, τελέους ἀεὶ τελετὰς τελοῦμενος, τέλεος ὄντως μόνος γίγνεται.

¹²⁴ Cf. 249c8; 249d2. Giustamente Riedweg, 39, rimanda per questa metafora misterica alle τελεταὶ e alla τελεστικὴ μανία – di cui si fa peraltro menzione in 265b – del culto dionisiaco, ma bisogna considerare che la commistione di elementi tratti da diversi culti misterici è una costante della trasposizione metaforica del *Fedro* (ibid., 34-35, 44-45).

¹²⁵ Cf. 250a. Per Riedweg, 39-40, la *anamnesis*, con l'importante ruolo coperto da μνήμη e λήθη (oltre a 250a, cf. anche 248c, 249c-d) riporta ad un ambito orfico.

¹²⁶ Μάκαρ, εὐδαίμων e ὀλβιος vengono impiegati per connotare la condizione dei partecipanti ai culti misterici. Sulla beatitudine degli iniziati ad Eleusi cf. D.L. De Heer, *ΜΑΚΑΡ - ΕΥΔΑΙΜΩΝ - ΟΛΒΙΟΣ - ΕΥΤΥΧΗΣ. A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th Century b.C.*, Amsterdam 1969; P. Lévêque, *Ὀλβιος et la félicité des initiés, in Rayonnement Grec. Hommages à Charles Delvoye*, ed. par L. Hademann-Misguich et G. Raespaet, Bruxelles 1982, 113-26. Sulla trasposizione della beatitudine religiosa nella filosofia platonica cf. Festugière, 268-357.

in quanto *lampros*, riesce a innescare il processo conoscitivo¹²⁷, come la luce che accoglie gli aspiranti *epoptai* nella sala delle iniziazioni. Oltre al bagliore delle fiaccole agitate dai *mystai*¹²⁸, nelle notti di Eleusi un gran fuoco si sprigionava all'apertura dell'*anaktoron* ed era visibile addirittura dagli esterni grazie all'*opaion*, il lucernario che sormontava il *Telesterion*¹²⁹. Probabilmente dopo lunghe ore passate nelle tenebre, si faceva ingresso nella sala per assistere all'ultima parte della *telete* e un mare di luce inondava gli astanti al momento della rivelazione finale¹³⁰. L'associazione di luce e visione (e reminiscenza) delle Idee rimanda, dunque, al momento epoptico in cui il sacerdote, aperto l'*anaktoron*, λαμπρῶς ἱερουργοῦντα, attendeva all'ostensione dei *sacra*¹³¹. La conoscenza filosofica è un processo di perfezionamento del sé, un ὀργιάζειν τελετήν (250c), che ha il suo corrispondente rituale negli ὀργια demetriaci¹³²; chi si accosta alla visione delle idee è ὁλόκληρος, 'integro/incontaminato', come un operatore del sacro o una vittima sacrificale di fronte all'altare, perché la purezza è necessaria condizione dell'evento (ἐν αὐγῇ καθαρᾷ e καθαρὸν ὄντες)¹³³; oggetto della contemplazione metafisica sono φάσματα, vocabolo designante anche il contenuto della visione epoptica e connesso con l'ufficio dello ierofante¹³⁴. La menzione del «coro felice», in cui le anime si riuniscono per seguire una divinità e per partecipare alla *opsis*¹³⁵, riporta ai cortei degli iniziati che danzano e partecipano ai rituali all'interno del santuario demetriaco¹³⁶; 'danzare' significa celebrare i misteri, tant'è che per profanarli bisogna ἐξορχεῖσθαι¹³⁷.

¹²⁷ 250b. Aristotele, in un paragone riportato da Psello, riconduceva espressamente il *telestikon* ad una *ellipsis* che scatenava delle reazioni nel *nous* dell'uomo. Cf. P. Boyancé, *Sur les Mystères d'Éleusis*, REG 75, 1962, 464 ss.

¹²⁸ Cf. N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, 165-68.

¹²⁹ Cf. D.Chr. 36. 34. L'esperienza epoptica avviene «sotto un grande fuoco» e in alcune testimonianze si parla del πῦρ τὸ ἱερὸν oppure τὸ μυστικὸν o della μυστικῇ φλόξ; cf. Pap. della R. Univ. di Milano 20, 1937, 176 ss., 20-22; Aristid. Or. 22. 11; Clem. Al. *Protr.* 2. 22 7; Him. Or. 29. 1; 60. 4; 69. 7; Hippol., *Haer.* 5. 8 40; Eur. fr. 381 N², 59; *Pho.* 687; *schol. in Eur. Pho.* 683; *schol. in Soph. OC* 1048; Plu. *Mor.* 81d-e.

¹³⁰ Cf. Plu. *Them.* 15 1; fr. 178 Sandbach; *IG II/III*² 3811; *IG II/III*² 3709 10.

¹³¹ Philostr. *VS* 2. 10. Cf. Riedweg, 50-1.

¹³² Cf. Riedweg, 54. Nell'*Inno* omerico il termine designa i sacri riti consacrati a Demetra, che la stessa dea insegnerà agli uomini od ai re di Eleusi (cf. vv. 273-74, vv. 473-77). Nelle *Rane* Demetra è definita ἀγνῶν ὀργίων / ἄνασσα (vv. 384-85). Cf. anche *IG II/III*² 3639 2; 3661 3.

¹³³ La purezza rituale è uno stadio preliminare e necessario, che precede la vera e propria iniziazione, ma da cui questa non prescinde mai nei culti misterici.

¹³⁴ Elio Aristide indica le cerimonie misteriche con ἐν τοῖς ἀρρήτοις φάσμασιν. Cf. anche Plu. fr. 178 Sandbach; Procl. *in R.* 2.185.3 Kroll.

¹³⁵ σὺν εὐδαίμονι χορῶ μακαρίαν ὄψιν τε καὶ θεῶν, ἐπόμενοι μετὰ μὲν Διὸς ἡμεῖς, ἄλλοι δὲ μετ' ἄλλου θεῶν. Troviamo già espresso il concetto in 247a con θεῖος χορός; cf. anche 248c, 249c, e soprattutto 252c.

¹³⁶ Cf. Riedweg, 56 ss. Nelle *Rane* i *mystai* continuano nel prato dell'Aldilà a celebrare così le cerimonie in onore di Demetra ed invocano Iacco che li guidi in veste di φιλοχορευτής (cf. vv. 323-36, 340-52, 354-56 e 388, 399, 403, 407-08, 411-14, 448-53). Si pensi anche al ruolo giocato nel mito dal pozzo definito *Kallichoron*. Si vedano poi Eur. *Ion* 1077 ss.; Plu. *Alc.* 34.4.

¹³⁷ Cf. Lucianus, *Pisc.* 33; *Salt.* 15.

Successivamente (250e-251a), le anime che non hanno goduto recentemente della contemplazione della Bellezza in sé – e perciò, rivedendone un'immagine nel mondo sensibile, non le tributano i dovuti onori – e le anime che invece da poco e per parecchio hanno vissuto l'esperienza della visione delle Idee – e, dunque, onorano in maniera degna l'oggetto amato che fa scattare il processo dell'*anamnesis* – sono designate rispettivamente con «chi non è di recente iniziato» (ὁ μὲν οὖν μὴ νεοτελής) e «colui che è di recente iniziato e che ha molto contemplato» (ὁ δὲ ἀρτιτελής, ὁ τῶν τότε πολυθεάμων).

In conclusione, per esprimere l'intuizione amorosa o la comprensione intuitiva del Bene, Platone opera una trasposizione a partire dai culti misterici: i dati dell'esperienza iniziatica traducono in maniera globale nelle sue opere l'immagine dello sguardo – ἀποβλέπειν (πρός/εἰς) – che viene distolto dal mondo ordinario per essere fissato 'd'un colpo' e senza riserve sull' 'oggetto'; in questo senso il filosofo predilige l'elemento visuale, la dimensione dello 'spettacolo' come parte essenziale dei misteri, che fa sì che l'adepto conosca e creda esclusivamente attraverso la vista¹³⁸. La metafora della conoscenza come iniziazione misterica, d'altronde, ha avuto grande fortuna presso i pensatori dal IV secolo a.C. in poi, fino alla tarda antichità. A partire dagli stoici Cleante e Crisippo è possibile riscontrare metafore tratte dall'ambito misterico per designare la fisica e il suo oggetto d'indagine, il mondo¹³⁹; ma è soprattutto con i neoplatonici che si afferma la tendenza a presentare l'apprendistato filosofico come partecipazione ai riti eleusini, fatto ben comprensibile alla luce dell'influenza esercitata dal *Fedro* sulle dottrine posteriori¹⁴⁰. Il mondo diventerà sempre più spesso un tempio che si apre all'osservatore per svelare i segreti del cosmo e divulgare i suoi *iniziamenti*¹⁴¹, la condizione emotiva di chi si avvicina alla filosofia verrà assimilata a quella dell'iniziando¹⁴², il sapiente assumerà i panni e il valore di uno ierofante¹⁴³.

4. Le parole e la scena: strategie di un commediografo.

Il Socrate platonico, dunque, impiega più volte nei suoi discorsi l'immagine della prassi iniziatica per connotare i primi passi verso la conoscenza filosofica; il Socrate aristofanico esegue un rito iniziatico per accogliere un nuovo adepto. La decifrabilità della scena in cui Strepsiade varca la soglia del Pensatoio dipende, a nostro avviso,

¹³⁸ Cf. A. Diès, *Autour de Platon. Essai de critique et d'histoire*, Paris 1972, 441-514; L. Paquet, *Platon. La méditation du regard. Essai d'interprétation*, Leiden 1973, in part. pp. 296-97, 322 ss.

¹³⁹ Per Cleante cf. fr. 538 von Arnim; sul passo si leggano le considerazioni di Boyancé, *Sur les Mystères*, 466-8, 470-71. Per Crisippo si veda il fr. 42 von Arnim, dove la parte più importante della fisica è paragonata alle *teletai*.

¹⁴⁰ Cf. Boyancé, *Sur les Mystères*, 465 ss.; V. Magnien, *Les Mystères d'Éleusis. Leurs origines. Le rituel de leur initiations*, Paris 1938², passim.

¹⁴¹ Su questa immagine elaborata da Seneca nelle *Lettere a Lucilio* (90. 28) si veda Boyancé, *Sur les Mystères*, 469-47.

¹⁴² Cf. Plu. *Mor.* 81d-e.

¹⁴³ Si legga, ad esempio, l'elogio di Eugenio come interprete della filosofia aristotelica, dedicatogli nel IV sec. d.C. dal figlio, l'oratore Temistio (20. 3 235a-b; 4 235c-d).

da questo evidente parallelismo. Lungi sicuramente dal quadro di un Aristofane che si scaglia polemicamente contro Socrate e, creando una parodia religiosa *ad hoc*, insinua un'accusa di empietà, e di un Platone che difende il linguaggio iniziatico del maestro 'inventando' scene in cui esso si collega al principio solo alle dottrine dei sofisti¹⁴⁴, crediamo che la terminologia misterica e lo strampalato rituale delle *Nuvole* siano da mettere in relazione con una metafora corrente nel linguaggio di σοφοί e σοφισταί del tempo della commedia¹⁴⁵. Bisogna prendere in seria considerazione la possibilità che la parodia misterica della commedia sia soltanto «un jeu rhétorique et sophistique»¹⁴⁶. E Socrate fece sicuramente uso di metafore desunte dall'ambito misterico per presentare ai suoi allievi le tappe del processo conoscitivo.

Già nell'Ottocento A.W. Schlegel, nella sesta lezione del *Corso di Letteratura Drammatica*, seguiva una linea dirimente per la problematica qui affrontata: l'arte comica di Aristofane si caratterizza per la capacità di rendere sulla scena le metafore secondo la lettera. Il risultato è che la rappresentazione delle oscure meditazioni filosofiche, delle speculazioni metafisiche, si concretizza nell'apparizione di un Socrate, adagiato in un corbello, che si libra realmente per l'aria e sembra calare dal cielo. Il principio è chiaro – «dare corpo letteralmente alle metafore e tradurre concetti astratti o particolarmente astrusi in forme concrete e quotidiane» –, ma la traduzione scenica della figura retorica sembra suggerire non che la filosofia socratica sia astratta e metafisica, ma semplicemente che Socrate, per indagare τὰ μετέωρα, divenga egli stesso *meteoros*, cioè sollevato in aria¹⁴⁷. L'attitudine di Aristofane a prendere le metafore alla lettera e a trasformarle in scene di teatro non è mai sfuggita ai commentatori: ma ciò deve valere non solo per la presentazione di Socrate basculante in una cesta, ma anche per il rito iniziatico a cui viene sottoposto Strepsiade¹⁴⁸. Giustamente si è parlato a questo proposito di «tendenza alla fisicizzazione»: il «procedimento di "personificare" situazioni e realtà complesse in figure in carne ed ossa, è profondamente congeniale ad Aristofane. Costituisce un punto di forza della sua scrittura, che tende (*et pour cause*) a fisicizzare il più possibile gli oggetti della rappresentazione»¹⁴⁹. E così la tregua evocata e sospirata negli *Acarnesi* si materializza in una boccetta in cui è contenuto un portentoso liquido che consentirà a Diceopoli di realizzare il suo progetto; nei *Cavalieri* il *demos* diventa una persona e il rapporto tra esso e gli uomini politici, demagoghi in particolare, si concretizza nelle dinamiche di comportamento tra padrone e servi, con il primo che sembra farsi gabbare dagli schiavi più spregiudicati per poi dimostrare di aver finto di essere un rimbecillito facile al plagio.

¹⁴⁴ Come sostiene Adkins, 15, le cui conclusioni sono state confutate in modo convincente da de Vries e Hawtrey.

¹⁴⁵ Cf. Riedweg, 69.

¹⁴⁶ Cf. Freyburger-Galland, *Aristophane*, 192-93.

¹⁴⁷ Cf. O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, a c. di A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro, Bari 1998, 101.

¹⁴⁸ Vedi le considerazioni di Dover nel suo commento a p. xli.

¹⁴⁹ Ambrosino, 105.

Nelle *Nuvole* la contrapposizione logica dei Δισσοὶ Λόγοι viene rappresentata come uno scontro verbale tra il Discorso Forte e il Discorso Debole, in scena due persone in carne e ossa o, ancora meglio, due galli da combattimento¹⁵⁰.

Ma nella nostra commedia, in realtà, questo procedimento risulta più complesso. Si potrebbe dire che Aristofane tenda a concretizzare sulla scena ciò che Socrate predicava nell'agorà di Atene. Si consideri, per esempio, la rappresentazione degli abitanti del Pensatoio. Già al v. 94 il contadino, parlando a Fidippide della scuola socratica, impiega termini ambigui: ψυχῶν σοφῶν τοῦτ' ἐστὶ φροντιστήριον. Una simile definizione degli insegnanti prezzolati del luogo è sicuramente a doppio taglio. Il gioco è sulla parola ψυχαί: non si tratta tanto di «anime sapienti», quanto di «fantasmi», «spiriti», «ombre vane», presentati paradossalmente come portatori di intelligenza e sapienza, tanto più che dallo stesso Strepsiade al v. 101 essi sono definiti «persone di riguardo» e «pensatori di idee» (μεριμνοφροντισταὶ)¹⁵¹. Le loro qualificazioni non lasciano dubbi al riguardo: allampanati e con la pelle di un pallore cadaverico, sono dei mezzi morti¹⁵². Nel passo, il motto di spirito gioca sulla innovativa concezione socratica della ψυχή: il filosofo sostiene che l'essenza dell'uomo è costituita dalla sua anima; ma questa, secondo la tradizionale concezione omerica, è un fantasma privo di intelligenza e di coscienza; di conseguenza l'uomo del Socrate comico risulta essere uno spettro. «A partire da questa intuizione, la caricatura del filosofo viene perfezionata scambiando metonimicamente il personaggio con la sua dottrina, cioè rappresentando Socrate come un'anima-fantasma-asomatos e il suo insegnamento come una salutare dieta, finché i discepoli non assomigliavano al maestro e non si riducevano anch'essi a fantasmi di se stessi»¹⁵³. La trovata innesca il mecca-

¹⁵⁰ Cf. schol.^{VE} ad 889: ὑπὸκεινται ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐν πλεκτοῖς οἰκίσκοις οἱ λόγοι δίκην ὀρνίθων μαχόμενοι. Sulla possibilità di una simile messa in scena nella prima versione dell'opera esprime un giudizio positivo Dover nella sua edizione alle pp. xc-xciii. Guidorizzi, *ad locum*, riporta la notizia dell'esistenza di un vaso Getty, sulla cui decorazione sono dipinti due attori, dotati di fallo e travestiti da uccelli, che sembrano affrontarsi come galli da combattimento, e condivide la lettura di O. Taplin (in *Phallogogy, Fhlyakes, Iconography and Aristophanes*, PCPhS 213, 1987, 92-104), che riferisce la scena all'agone delle prime *Nuvole* (nella successiva redazione i due Discorsi appaiono chiaramente abbigliati come esseri umani).

¹⁵¹ Cf. Adkins, 19-20.

¹⁵² Cf. vv. 104, 120, 441, 500-05, 799, 1112, 1171.

¹⁵³ G. Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Milano 1999, p. 203. Cf. anche pp. 197-208 (201-2, in particolare), dove viene espressa la convinzione che l'ambiguità intorno al concetto di *psyche* sia il punto di riferimento oggettivo e centrale attorno a cui Aristofane ha costruito il personaggio di Socrate nelle *Nuvole*. Per Reale il gioco linguistico aristofaneo può anche essersi appoggiato alla caratterizzazione esoterica dei socratici, per cui la battuta potrebbe evocare anche la *psyche-daimon* degli orfici. Havelock ipotizza che il riferimento alla dottrina socratica dell'anima non si fermi al v. 94. Analizzando l'*Apologia* platonica, lo studioso mette in luce come da alcuni passi in cui Socrate invita a dedicarsi alla filosofia, che consiste nel prendersi cura di se stessi (29d, 36c, 39d), emerge l'equivalenza di ψυχή con φρόνησις o con il pronome riflessivo, e di ἐπιμελεῖσθαι con φροντίζειν, per cui il messaggio filosofico consisterebbe nell'invito ad esercitare la mente, e l'anima dell'uomo coinciderebbe con la sua essenza più profonda, ciò che oggi chiamiamo *ego* o 'coscienza'. Nelle *Nuvole* i verbi come φρονεῖν, φροντίζειν (e composti), o comunque termini ricavati dalla stessa radice, sono ampiamente attestati (42 volte), sono continuamente oggetto di parodia e danno anche origine a nuovi conii (φροντιστήριον), il che vuol dire che il pubblico ne riconosceva la natura di gergo corrente. La parodia

nismo comico: di fronte al protagonista della commedia si presentano delle creature che sono più di là che di qua. La reazione di Strepsiade alla vista dei discepoli è quella di un uomo che si trovi improvvisamente faccia a faccia con esseri venuti da un oltretomba e la straordinarietà della loro apparizione suscita uno sgomento paragonabile a quello provocato dalla vista di una bestia rara (v. 184: ὦ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;¹⁵⁴). Il chiamare in causa Eracle diventa allusivo: di fronte alla vista di un mondo infernale, il personaggio chiede soccorso a un noto sterminatore di mostri, all'eroe che ha affrontato terrificanti creature per poter scendere nell'Ade e catturare Cerbero. Non diversamente questi esseri si comportano da εἴδωλα: non tollerano l'esposizione alla luce e sono costretti dopo poco a ritornare nelle tenebre (v. 198), non pronunciano parola. La loro condizione subumana o inumana è evidenziata dal fatto che non sanno alzare gli occhi al cielo come gli uomini, tratto che differenzia questi ultimi dagli animali¹⁵⁵, ma hanno lo sguardo fisso a terra (vv 187, 191). Ζητοῦσιν οὗτοι τὰ κατὰ γῆς (v. 188), Οὔτοι δ' ἐρεβοδιφῶσιν ὑπὸ τὸν Τάρταρον (v. 192) – spiega il Discepolo: gli allievi del Pensatoio conducono ricerche intorno alle cose che stanno sottoterra o, più propriamente, intorno alle regioni infernali. Successivamente Fidippide ribadisce il legame degli inquilini del φροντιστήριον con la terra apostrofandoli γηγενεῖς (v. 853), «stupidi» o «trogloditi», ma anche «figli della Terra»: una connotazione ctonia che non ha mancato di colpire l'attenzione degli scolasti¹⁵⁶, divisi tra il considerare l'epiteto un'allusione alla natura 'titanica' dei socratici – come i Giganti, sono degli empi (ἀσεβεῖς) e combattono la stirpe divina attuale (θεομάχοι) – e il pensare a un'ulteriore marcatura della natura infera dei socratici, ὅμοιοι νεκροῖς, διὰ τὸ ὥχροὺς καὶ νεκρώδεις εἶναι.

Ma la traduzione scenica di immagini del parlato, attribuite dalla tradizione platonica e senofontea al Socrate storico, non si ferma qui. La richiesta da parte del filosofo al novello discepolo Strepsiade di varcare la soglia del Pensatoio senza mantello, in quanto γυμνοὺς εἰσιέναι νομίζεται¹⁵⁷, diventa un vero e proprio *Leitmotiv* con risvolti comici tesi a mettere in evidenza la miserabilità di una scuola di *alazones* o la malevolenza di un mentore poco onesto¹⁵⁸. Ebbene, questo stesso dato è stato anche interpretato come un'allusione ironica al linguaggio impiegato abitualmente da Socrate con i suoi interlocutori¹⁵⁹: la nudità dell'anima come condizione indispensabile per la conoscenza. Nel mito escatologico che conclude il *Gorgia*, per

va a colpire i verbi indicanti l'azione del pensare, che molto spesso, come nel testo platonico, connettono il soggetto con il pronome riflessivo come complemento diretto, indicando un autonomo e isolato esercizio intellettuale (l'azione di concentrarsi su se stessi) che produce pensieri corretti (cf. i casi elencati da Havelock, 9 ss.; paradigmatica è in questo senso la seduta di meditazione di Strepsiade sul lettino ai vv. 694 ss.).

¹⁵⁴ Guidorizzi, *ad locum*, che cita i paralleli di *Eq.* 273; *Av.* 93; *Eccl.* 1104.

¹⁵⁵ La formulazione del tratto discriminante è rintracciabile in *Xen. Mem.* 1.4.11; *Arist. HA* 502b 20 ss.; *PA* 695a 3 ss.

¹⁵⁶ Cf. le considerazioni di Dover *ad locum*.

¹⁵⁷ Cf. vv. 497-98.

¹⁵⁸ Cf. vv. 177-79, 855 ss., 1104, 1498.

¹⁵⁹ Cf. Tomin.

esempio, Socrate sostiene la necessità che per giudicare un'anima bisogna che il giudice sia γυμνός, ovvero non un vivente, ma un'altra anima, e che i giudicati siano «nudi», γυμνοί, privi degli ornamenti mortali; altrimenti da ἀμπεχόμενοι si rischia di commettere errori nei confronti di altri προκεκαλυμμένοι; il confronto deve essere tra anima e anima¹⁶⁰. E nel *Carmide* (154d-e) il filosofo invita Cherofonte nella *palaistra* di Taurea a 'spogliare' (ἀποδύναι) l'anima dell'eponimo personaggio del dialogo prima ancora di ammirarlo nella sua nuda bellezza fisica. Infine, emblematico diventa un passo del *Teeteto*: in 162b il maestro di geometria Teodoro si rifiuta di partecipare alla confutazione delle teorie protagoree e vorrebbe che Socrate distogliesse l'attenzione da lui. Al che gli viene ribattuto: «Dimmi, Teodoro, se tu ti recassi a Sparta, nella palestra, ti crederesti in diritto di stare a guardare *nudi* gli altri, e alcuni di costoro anche brutti, senza a tua volta *spogliarti* ed esporre al loro giudizio il tuo corpo?». Lo stesso Teodoro, poco dopo (169a-b), trasforma il paragone in metafora per qualificare la dialettica socratica: «Non è facile, Socrate, sederti vicino e non prendere parte alla disputa; io ho detto appena adesso una grossa sciocchezza, che tu mi avresti permesso di non *spogliarmi*, e non mi avresti costretto, come fanno gli Spartani. Se non che tu hai l'aria di comportarti da Scirone, piuttosto. Gli Spartani ordinano: "O te ne vai o ti *spogli*"»; ma tu hai fatto, mi sembra, alla maniera di Anteo; non lasci più chi ti viene accanto se non prima di averlo costretto a *spogliarsi* e a intraprendere con te una lotta di ragionamenti» (trad. Valgimigli). La caratterizzazione del filosofo come mitico rapinatore potrebbe allora diventare la chiave di lettura per l'inspiegabile aneddoto riportato nelle *Nuvole* di una lezione di geometria che si associa al furto di un mantello¹⁶¹.

In una commedia in cui il comico scaturisce costantemente dallo scontro tra la mentalità contadina, pragmatica, utilitaristica, anti-concettuale del protagonista e i ragionamenti astratti e il linguaggio ricco di figure retoriche del deuteragonista, il meccanismo di rendere lettera la metafora trova facilmente posto. Strepsiade, infatti, cozzando con gli astrattismi del gergo socratico, determina il riso degli spettatori di ieri e dei lettori di oggi¹⁶². La geometria per lui può avere valore solo se collegata alla distribuzione della terra (vv. 202 ss.), come i metri della poesia possono essere solo misure per il grano (vv. 636 ss.); le sue concezioni cosmiche sono inesorabilmente segnate da un arcaico antropomorfismo religioso, per cui se non è Zeus a provocare la pioggia ma il Δῖνος, allora il nuovo dio «Vortice» ha rimpiazzato il padre degli Olimpi (vv. 379 ss.; cf. 368, 373) e si concretizza agli uomini in un «orcio» di terracotta posto vicino alla porta della sua abitazione (vv. 1473-474). E la stessa concezione delle *Nuvole* non ha nulla di concettuale: la mentalità contadinesca del personaggio le fa oscillare tra l'umano (la loro forma femminile), il divino, l'agente

¹⁶⁰ Cf. 523e-524d. Possibili allusioni alla 'nudità' dell'oggetto da comprendere sono rintracciabili in *Smp.* 211e, 216d-e, e in *Alc. I* 130d; 132a.

¹⁶¹ Cf. Tomin, 28-9. I versi in questione sono i già citati 177-79, sulle cui difficoltà di interpretazione vedi i relativi commenti di Dover e Guidorizzi.

¹⁶² Cf. P. Green, *Strepsiades, Socrates and the Abuses of Intellectualism*, GRBS 20, 1979, 15-25, in part. p. 18.

atmosferico che porta pioggia ai campi (vv. 267-68, 329-30, 335 ss., 341-44). In opposizione all'astrattismo propugnato nel Pensatoio e alle figure retoriche del linguaggio socratico, gli studi dei τὰ κατὰ γῆς non possono essere altro che una ricerca di ortaggi per Strepsiade (vv. 188-90), le καιναὶ μηχαναὶ di Socrate una minaccia d'assedio (vv. 478-81), l'ordine di «ὑφαρπάζειν un'idea lanciata (προβάλλειν)» lo fa sentire un cane (vv. 489-92). Quando lo si esorta con πρόσεχε τὸν νοῦν, egli allunga la testa invece di concentrarsi (v. 634); quando gli si domanda ἔχεις τι; mostra quello che ha nelle mani (v. 733-34) invece di dire ciò che pensa; quando gli si chiede di affinare la sua φροντίς, ha paura di una mutilazione fisica (v. 740). Per lui maschile e femminile non sono comprensibili come generi grammaticali ma esclusivamente in qualità di identità sessuale (vv. 670 ss., 692); per lui una mappa non rappresenta le regioni greche, essa 'è' magicamente queste terre: Atene non è visibile perché mancano i giudici e Sparta deve essere spostata perché troppo vicina (vv. 206-16).

La tensione verso il basso, la traduzione in termini concreti di un linguaggio astratto, tipico con ogni probabilità del Socrate storico, fa scattare il comico¹⁶³; così, se il filosofo si aggira per l'agorà teorizzando che le persone sono ψυχαί in quanto «coscienze», Aristofane rappresenta i suoi discepoli come vere e proprie anime, ovvero «fantasmi»; così, se egli si avvicina ai giovani dicendo loro che la conoscenza equivale ad una *telete*, il commediografo lo mostra mentre inizia il nuovo adepto. Non sappiamo stabilire se all'origine dell'impiego di un linguaggio iniziatico ci sia proprio Socrate o il movimento dei sofisti¹⁶⁴, o magari la costante e marcata distinzione dei presocratici tra chi sa e i molti che ignorano (con possibili sviluppi, a livello di trasposizione linguistica, tra iniziati e non-iniziati)¹⁶⁵; anche il commento presocratico del papiro di Derveni si apre con la formula φθέγξομαι οἷς θέμις ἐστί· θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι πάντες ὁμῶς¹⁶⁶. La terminologia misterica, in realtà, sembra radicarsi nella cultura greca laddove si parla della trasmissione di un sapere specifico e della creazione di una cerchia limitata di esperti: neppure gli autori di trattati medici ne sono esenti¹⁶⁷. Certo è che Platone fornisce testimonianza di un Socrate

¹⁶³ Alcuni esempi sono confrontabili con il Socrate di Platone: di καιναὶ μηχαναὶ il filosofo parla anche nel *Cratilo* (415a) e l'espressione «afferrare/lanciare» un'idea è una costante del suo linguaggio (cf. ad esempio *R.* 536d; *Cra.* 407d).

¹⁶⁴ Così Riedweg, 69.

¹⁶⁵ Simili formulazioni sono rintracciabili in Senofane (DK 21 B 34), Eraclito (DK 22 B 29; 34; 104), Parmenide (DK 28 B 1 [3], 6 [4 ss.]), Empedocle (DK 31 B 4). Come ben illustra G. Cambiano, *Il filosofo*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società. I. Noi e i Greci*, a c. di S. Settis, Torino 1996, 814-47, in part. p. 837, i filosofi tendono a presentarsi come figure eccezionali rispetto ai più: Eraclito, secondo questa logica, affida il suo libro alla custodia del tempio di Artemide in Efeso, si esprime in uno stile oscuro, si propone come l'unico sapiente capace di trasmettere un sapere vero sul mondo, le divinità e gli uomini.

¹⁶⁶ Col. 7 [3]. L'espressione si ritrova identica in Clem. Al. *Protr.* 74 4 (=OF 246).

¹⁶⁷ Il *Giuramento* ippocratico, un testo nato probabilmente con la stirpe degli Asclepiadi, impone al medico che si avvia alla professione il rispetto di un silenzio sacrale (σιγήσομαι, ἄρρητα ἡγεύ-

che presenta l'apprendistato filosofico come un'iniziazione e che Aristofane ne fa un mendace ierofante di dottrine segrete. Come conseguenza, una metafora che, ancora nel IV secolo d.C., ispira il rispetto dovuto alla dignità della missione filosofica, nel V secolo a.C., ridotta a lettera sulla scena, diventa un efficace strumento comico.

Pisa

Antonio Femia

μενος εἶναι τὰ τοιαῦτα). La *Legge*, databile ad un periodo successivo al 350 a.C., codifica con un vocabolario religioso il criterio che permette agli eletti di praticare la professione medica: Τὰ δὲ ἱερὰ ἔοντα πρῆγματα ἱεροῖσιν ἀνθρώποισι δείκνυται· βεβήλοισι δέ, οὐ θέμις, πρὶν ἢ τελεσθῶσιν ὀργίοισιν ἐπιστήμης.

UNA 'PAROLA TRAGICA' IN ERODOTO

(HDT. 3.32.4; AESCH. CHO. 695)

Nel primo *logos* persiano del terzo libro¹ Erodoto narra come Cambise, di ritorno dalla fallimentare campagna etiope, iniziò a incrudelire contro i sacerdoti del dio Api, giungendo all'estremo sacrilegio di ferire a morte il vitello sacro. Gli Egizi raccontano che il Gran Re impazzì a causa di questo crimine (3.30.1 διὰ τοῦτο τὸ ἄδικημα ἐμάνη) e che da quel momento si lasciò andare ad una serie di efferati delitti ἐς τοὺς οἰκίους: il primo a farne le spese fu il fratello Smerdi che, come Erodoto sottolinea, era figlio della stessa madre e dello stesso padre. Colpevole unicamente di aver suscitato la gelosia di Cambise, egli viene fatto uccidere a Susa da Pressaspe. La stessa sorte toccò poi alla sorella che lo aveva accompagnato in Egitto: Cambise si era innamorato di lei - che come Smerdi era figlia dello stesso padre e della stessa madre - e, benché questo tipo di unione non facesse parte del costume persiano, egli l'aveva sposata grazie ad un cavillo dei giudici regali, che avevano trovato una legge secondo la quale al re dei Persiani era lecito fare tutto ciò che volesse².

Sulla morte della sfortunata consorte di Cambise circolavano, secondo Erodoto, due versioni³: i Greci raccontavano che il tiranno fece azzuffare un piccolo leone con un cagnolino e costrinse la moglie ad assistere allo spettacolo; quando il cagnolino stava per soccombere, un altro cucciolo si liberò dal guinzaglio e accorse in suo aiuto. In due, i fratelli riuscirono ad avere la meglio sul leone. La sorella scoppiò a piangere; Cambise, divertito, le chiese il perché, e lei rispose di aver pianto alla vista del cagnolino che accorreva in aiuto del fratello (τῷ ἀδελφεῷ τιμωρήσαντα), poiché allora si era ricordata di Smerdi, ben sapendo che non c'era nessuno che lo

¹ Hdt. 3.1-38; 61-66. Il testo cui mi attengo è quello dell'edizione di Rosén (*Herodotus, Historiae*, I, ed. H.B. Rosén, Leipzig 1987, 272-74). Da esso mi discosto in un punto, che verrà segnalato in nota. Sul *logos* di Cambise v. H. Fahr, *Kambyses. Ein Beitrag zur Herodotsinterpretation*, Diss. Hamburg 1959, 59-76; *Hérodote, Histoires*, I, texte ét. et trad. par Ph.-É.L. Legrand, Paris 1963²: livre III, *Notice*, 9-36; K.H. Waters, *Herodotus on Tyrants and Despots. A Study in Objectivity*, Wiesbaden 1971, 53-6; A. Köhnken, *Herodots falscher Smerdis*, WJA 6, 1980, 39-50; I. Hofmann-A. Vorbichler, *Das Kambysebild bei Herodot*, AOF 27, 1980, 86-105; J.G. Gammie, *Herodotus on Kings and Tyrants: Historiography or Conventional Portraiture?*, JNES 45, 1986, 180-82; J.M. Balcer, *Herodotus and Bisitun. Problems in Ancient Persian Historiography*, «Historia Einzelschriften» 49, Stuttgart 1987, 70-100; A.B. Lloyd, *Herodotus on Cambyses: Some Thoughts on Recent Works*, AchHist 3, 1988, 55-66; *Erodoto, Le Storie*, III: *La Persia*, a c. di D. Asheri, Milano 2000³; H. Erbse, *Studien zum Verständnis Herodots*, Berlin-New York 1992, 45-55.

² Hdt. 3.31.4.

³ Strabone (17.1.5) allude alla morte in Egitto di una sorella di Cambise chiamata Meroe. Sull'episodio narrato da Erodoto cf. in part. Legrand, 26-7; W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen*, Göttingen 1969², 77-8; S. Flory, *Laughter, Tears and Wisdom in Herodotus*, AJPh 99, 1978, 149-50; T.S. Brown, *Herodotus' Portrait of Cambyses*, Historia 31, 1982, 398; W. Ameling, *Tyrannen und schwangere Frauen*, Historia 35, 1986, 507-08; Erbse, 51, n. 4. Sulle doppie versioni in Erodoto cf. D. Fehling, *Herodotus and His 'Sources'. Citation, Invention and Narrative Art*, trad. ingl., Leeds 1989² (*Die Quellenangaben bei Herodot*, Berlin-New York 1971), 198-202; D. Lateiner, *The Historical Method of Herodotus*, Toronto-Buffalo-London 1989, 76-90.

avrebbe vendicato (οὐκ εἶη ὁ τιμωρήσων). Adiratosi per queste parole, Cambise la fece uccidere⁴.

La versione degli Egizi, invece, riferiva che, mentre i coniugi erano seduti a tavola, la moglie prese un cespo di lattuga⁵ e ne tolse alcune foglie, chiedendo al marito se la pianta fosse più bella sfrondata o folta. Poiché Cambise rispose «folta», la moglie allora gli disse: «Eppure tu un giorno hai fatto come con questa lattuga, spogliando la casa di Ciro». (3.32.4 Ταύτην μέντοι σύ κοτε τὴν θρίδακα ἐμίμησας, τὸν Κύρου οἶκον ἀποψιλώσας)⁶. Cambise, pieno d'ira, si scagliò su di lei - che era incinta - facendola morire d'aborto.

In questo passo, dunque, per rendere il concetto di 'deprivare, spogliare, depauperare' Erodoto sceglie ἀποψιλώω, un verbo molto raro, che propriamente vale 'depilare' o 'denudare'⁷; questa è la sua unica comparsa nelle *Storie*.

Nella restante letteratura tale verbo ricorre - con una sola, importante eccezione (Aesch. *Cho.* 695) - solo nel suo valore letterale:

Ar. *Thesm.* 538: ταύτης ἀποψιλώσομεν τὸν χοῖρον ...

Ar. *Lys.* 826-28: ... καίπερ οὐσης γραὸς ὄντ' αὐτὸν κομήτην, ἀλλ' ἀποψιλώμενον τῷ λύχνῳ.

Alle occorrenze di Aristofane se ne aggiungono poche altre, tarde e non significative, dove al verbo è comunque attribuito il suo significato più banale⁸.

Se, dunque, il composto si caratterizza in Erodoto per la sua unicità, il verbo semplice ψιλώω ricorre nelle *Storie* tre volte: in due passi del IV libro, con il valore consueto di 'depilare'⁹ o di 'privare le carni delle ossa'¹⁰, e nel II libro dove, invece, assume un significato metaforico, molto simile a quello di ἀποψιλώω nel nostro passo (Psammetico è 'defraudato, spogliato della massima parte del suo potere')¹¹. E-

⁴ Hdt. 3.32.1-2.

⁵ Sulla lattuga cf. la trattazione erudita di Ateneo (*Deipn.* 2.68f-70a), dove è riportato un frammento di Epicarmo che presenta qualche affinità con l'espressione erodotea (*fr.* 156 K.-A.): θρίδακος ἀπολελειμμένος τὸν καυλόν.

⁶ Hdt. 3.32.4 Rosén: ταύτην «με» μέντοι σύ κοτε τὴν θρίδακα ἐμίμησας. Non vedo la necessità di questa integrazione, che secondo l'editore è indispensabile per conferire un senso compiuto alla proposizione («με addidi, quia nulla ratione lactucam Cambyses imitando effingit; intellige: ταύτην με...τὴν θρίδακα - scil. ψιλέουσιν - ἐμίμησας»). Preferisco mantenere la *lectio tradita*: la spiegazione mi sembra macchinosa e la comparazione non è istituita tra la lattuga e la sorella, ma tra il trattamento a cui è sottoposta la lattuga e quello subito dalla casa di Ciro.

⁷ *LSJ*, s. v. ἀποψιλώω, I: «strip off hair, make bald, strip bare». II «c. gen. strip bare of». *DGE*, s. v. ἀποψιλώω, I: «1. quitar los pelos, depilar, afeitar; 2. dejar al descubierto, despojar». II. «privar c. ac. y gen.; mutilar, castrar».

⁸ Alciph. *Ep.* 3.66.3 Ἀποψιλῶν τὸ πύκνωμα τῶν τριχῶν; Poll. *On.* 2.26.1 Ἀποψιλῶμεν οὖς τὰς τρίχας. Nel trattato pseudo-ippocratico *De exsectione foetus* (1, 7), di datazione incerta (ma sembra collocarsi fra il IV e il III sec. a.C.), il verbo ha il significato più specifico, attinente alla sfera del linguaggio medico, di 'rimuovere le carni dall'osso': παραδεῖραι δὲ τὸν βραχίονα, καὶ ἀποψιλώσας τὸ ὀστέον; in Procopio (*Goth.* 4.3.19) assume il valore di 'mutilare, privare della virilità': ... τὴν ἀρρενωπίαν ἀποψιλοῦσθαί.

⁹ Hdt. 4.26.2 τὴν δὲ κεφαλὴν αὐτοῦ ψιλώσαντες.

¹⁰ Hdt. 4.61.2 τὰ κρέα ἐψιλωμένα τῶν ὀστέων.

¹¹ Hdt. 2.151.3 ψιλώσαντας τὰ πλείστα τῆς δυνάμιος. È curioso notare come Blomfield, nel *Glossarium* che completa la sua edizione delle *Coefore* (*Aeschyli Coeophorae*, ed. C.J. Blomfield,

rodoto quindi conosce $\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$, molto più comune di $\acute{\alpha}\pi\omicron\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$ e, stando al *ThGL* e al *LSJ*, praticamente sinonimo del suo composto; mentre, però, quest'ultimo è di preferenza impiegato letteralmente, il verbo semplice è quello devoluto anche ad un uso figurato¹².

Perché mai, allora, Erodoto compie soltanto nel passo del III libro una scelta che sembrerebbe così caratterizzante?

Come sopra accennato, oltre ad Erodoto soltanto Eschilo, in un luogo delle *Coefore*, ricorre ad un uso figurato di $\acute{\alpha}\pi\omicron\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$; il verbo, un *unicum* nelle *Storie* e nelle tragedie eschilee a noi pervenute, ha nel passo il medesimo significato di 'privare, spogliare':

vv. 691-95 οἱ 'γώ, κατ' ἄκρας εἶπας ὥς πορθούμεθα.
ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἄρά,
ὥς πόλλ' ἐπωπαῖς κάκποδῶν εὖ κείμενα·
τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις χειρουμένη
φίλων ἄπὸ ψιλοῖς με τὴν παναθλίαν¹³.

«Ahimè, tu hai detto come stiamo andando in rovina. / Ah, Maledizione che sulla casa incombì, con te è arduo lottare! / Quante cose sorvegli, anche quelle ben riposte in disparte! / Brandendo un arco che vede bene da lontano / *mi spogli dei miei cari*, me piena di dolore».

La battuta è pronunciata, sembra¹⁴, da Clitemestra, che è stata appena informata della morte di Oreste dal figlio stesso, da lei non riconosciuto, giunto alla reggia insieme a Pilade per vendicare l'assassinio del padre. Tralasciando, per il momento, la questione della sincerità o meno di una manifestazione di sofferenza così teatralmente ricca di *pathos*¹⁵, mi sembra degna di rilievo la straordinaria affinità¹⁶ dei due contesti in cui Erodoto ed Eschilo impiegano $\acute{\alpha}\pi\omicron\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$:

Cantabrigiae 1824²) indichi proprio questo passo erodoteo come parallelo più efficace dell' $\acute{\alpha}\pi\omicron\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$ delle *Coefore* e ignori completamente il nostro, contenente l'unica occorrenza del medesimo verbo.

¹² *ThGL* II 1805-1806, s. v. $\acute{\alpha}\pi\omicron\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$: «denudo, depilo, deglabro»; IX 1913-1914, s. v. $\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$: «nudo, s. denudo, deglabro, depilo» [...] «Dicitur vero aliquis ducem etiam exercitus $\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$, quum eum nudat copiis, et auxiliis spoliat». Ma anche «nudare, s. privare auxiliis». Si veda anche *DELG*, s. v. $\psi\iota\lambda\acute{o}\varsigma$: «Dénominatifs: $\psi\iota\lambda\acute{o}\omega$ dénuder de ses poils, de ses cheveux, de sa végétation et, figurément, de toute espèce de choses (ion.-att.)».

¹³ Il testo è quello di West (*Aeschylus Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, ed. M.L. West, Stuttgartiae et Lipsiae 1998²). Per i problemi testuali inerenti al passo citato cf. V. Citti, *Aesch. 'Cho.' 691*, Studi Trentini di Scienze Storiche 82, 2003, 69-73.

¹⁴ L'attribuzione dei vv. 691-99 è stata discussa; se essi fossero pronunciati da Elettra il paragone con il microtesto erodoteo si farebbe ancora più stringente. Il *Mediceus* si limita a segnare la *paragraphos* al v. 691, e l'Aldina attribuisce i versi ad Elettra. Per uno *status quaestionis* ed un'analisi del passo cf. in part. *The Oresteia of Aeschylus*, ed. by G. Thomson, Prague 1966², 161-65 e *Aeschylus Choephoroi*, ed. by A.F. Garvie, Oxford 1986, 233-35. Cf. anche R.P. Winnington-Ingram, *Choephoroi 691-699*, CR 60, 1946, 58-60 (= *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 216-18); A.J. Podlecki, *Aeschylus' Women*, Helios 10, 1983, 97-118.

¹⁵ La nutrice stessa, poco più avanti, denuncia l'ipocrisia delle parole di Clitemestra (*Cho.* 738-41).

¹⁶ Sul rapporto tra Erodoto e la tragedia in generale v. il lavoro, ormai datato, di H. Fohhl, *Tragische Kunst bei Herodot*, Diss. Rostock 1913; la dissertazione di Ch.C. Chiasson, *The Question of Tra-*

- In entrambi i casi parla una donna, addolorata per la morte di un membro della sua famiglia, vittima di una disperazione che scaturisce innanzi tutto da un *senso di perdita*; entrambe si sentono defraudate ingiustamente di una persona cara. Sia in Eschilo sia in Erodoto, però, il dolore non si configura come sentimento privato di chi parla, ma esprime piuttosto la sofferenza per il destino di morte e disgregazione che ha coinvolto l'intero οἶκος di appartenenza delle due donne:

Hdt. 3.32.4: τὸν Κύρου οἱ κ ο ν ἀποφιλόσας

Aesch. *Cho.* 692: ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δ ω μ ά τ ω ν Ἄρα

- Sia l'anonima sorella di Cambise che Clitemestra osano rivolgersi *direttamente* a chi ritengono colpevole di aver depauperato la loro famiglia: il fratello Cambise, per la prima; la Maledizione che, proprio come una persona, malignamente sorveglia e colpisce da lontano gli Atridi, per la seconda. Erodoto sembra quasi sottendere una certa analogia tra la folle condotta del sovrano e la maledizione incombente sulla casata di Ciro.

- Le violenze a cui sono sottoposti il *genos* degli Atridi e quello di Ciro hanno entrambe origine divina: se per l'Ἄρα delle *Coefore* essa appare evidente, per la follia omicida di Cambise lo stesso Erodoto individua due fattori scatenanti, il morbo sacro da cui il Gran Re pare affetto sin dalla nascita¹⁷, ma soprattutto l'uccisione sacrilega del dio Api¹⁸. La maledizione, da una parte, e la pazzia omicida, dall'altra,

gie Influence on Herodotus, Yale Univ. 1979, che adotta criteri discutibili nell'analisi della problematica ma offre un utile *status quaestionis*; il recente articolo di S. Saïd, *Herodotus and Tragedy*, in *Brill's Companion to Herodotus*, ed. by E.J. Bakker, I.J.F. De Jong e H. Van Wees, Leiden-Boston-Köln 2002, 117-47. Per le affinità nella tecnica narrativa e nella *Weltanschauung* cf. D. Grene, *Herodotus: the Historian as Dramatist*, JPh 58, 1961, 477-88; M. Ostwald, *Herodotus and Athens*, ICS 16, 1991, 137-48; J. Schulte-Altdorneburg, *Geschichtliches Handeln und tragisches Scheitern*, Frankfurt am Main 2001. Per i rimandi lessicali vedi H.C. Avery, *A Poetic Word in Herodotus*, Hermes 109, 1979, 1-9; Ch.C. Chiasson, *Tragic Diction in Herodotus: Some Possibilities*, Phoenix 36, 1982, 56-61 e *An Ominous Word in Herodotus*, Hermes 111, 1983, 115-18. Liste di 'parole tragiche' in Erodoto sono reperibili in *Sophocles: The Plays and Fragments*, ed. by L. Campbell, I, Oxford 1879², 88 n.1; Aly, 279-86; W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1/2, München 1934, 569 n. 7. Sul rapporto tra Eschilo ed Erodoto cf. M. Pohlenz, *Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes*, Leipzig und Berlin 1937, 116-21, 134-85, 213-14; J. Jouanna, *Les causes de la défaite des Barbares chez Eschyle, Hérodote et Hippocrate*, Ktema 6, 1981, 3-15; S. Saïd, *Darius et Xerxès dans les 'Perses' d'Eschyle*, Ktema 6, 1981, 17-38; L. Belloni, *Serše 'nato da Dario'. Serše 'figlio di Dario' (Aesch. 'Pers.' 6, 145; Hdt. VII 186, 2)*, Aevum(ant) 1, 1988, 193-210; Th. Harrison, *The Emptiness of Asia. Aeschylus' 'Persians' and the History of the Fifth Century*, London 2000, 44-8, 53-64, 66-90 e *passim*. Ricordo, inoltre, le puntuali osservazioni di H.R. Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland 1966, 69-71, 148-88 e di J.A.S. Evans, *Herodotus Explorer of the Past: Three Essays*, Princeton Univ. Press 1991, 4-5, 14-5 e 34-9.

¹⁷ Hdt. 3.33 (...) καὶ ἐκ γενεῆς νοῦσον μεγάλην λέγεται ἔχειν ὁ Καμβύσης. τὴν ἰρὴν ὀνομάζουσι τινες. Ippocrate, nel trattato *Περὶ ἱερῆς νοῦσου* (cap. I), combatte l'opinione comune che attribuiva a questa malattia un'origine divina; il modo in cui si esprime Erodoto in questo punto lascia intendere che egli fosse ugualmente scettico al riguardo. Cf. *Herodotos*, erkl. von H. Stein, Bd. II (III-IV), Berlin 1868², 39; R. Vignolo Munson, *The Madness of Cambyases (Herodotus 3. 16-38)*, Arethusa 24, 1991, 43-65; *contra* Fahr, 68-70.

¹⁸ Hdt. 3.30.1 Καμβύσης δέ, ὡς λέγουσι Αἰγύπτιοι, αὐτίκα διὰ τοῦτο τὸ ἀδίκημα ἐμάνη ἐὼν οὐδὲ πρότερον φρενὴρης. Secondo Legrand, 12: «Cambyse apparaît dans cette histoire comme un 'personnage de tragédie victime de son démon', allant d'égarément en égarément,

hanno origine nelle dinamiche interne all'οἶκος e in esso si scatenano: assume dunque ulteriore significato la particolare insistenza con cui Erodoto sottolinea lo stretto legame di sangue che intercorre fra l'assassino e le sue vittime (3.30.1 πρῶτα μὲν τῶν κακῶν ἐξεργάσατο τὸν ἄδε λφεὸν Σμέρδιν ἐόντα πατρὸς καὶ μητρὸς τῆς αὐτῆς; 3.31.1 δεύτερα δὲ ἐξεργάσατο τὴν ἄδε λφεὴν [...] τῇ καὶ σὺν οἴκῃ καὶ ἦν οἱ ἀπ' ἀμφοτέρων ἄδε λφεή; 3.33 ταῦτα μὲν ἐς τοῦς οἰκηίους ὁ Καμβύσης ἐξεμάνη; 3.65.5 οὗτος μὲν ἀνοσίῳ μόρῳ τετελεύτηκε ὑπὸ τῶν ἑωυτοῦ οἰκηιοτάτων). Nell'*Oresteia*, è appena il caso di ricordarlo, l'omicidio tra consanguinei è uno dei fili conduttori dell'intera vicenda, mentre per Aristotele è caratteristico della tragedia privilegiare azioni che si svolgano ἐν ταῖς φιλίαις [...], οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ (Po. 1453b 19-20).

Ancora tre ultimi indizi sembrano avallare l'ipotesi di una 'patina tragica' consapevolmente apposta da Erodoto all'episodio riguardante l'assassinio della sorella di Cambise; grazie ad essi l'impiego di ἀποψιλῶ assumerebbe il valore di scelta stilistica, attraverso la quale l'autore può richiamarsi a chi, in essa, lo ha preceduto. Tali elementi suscitano interesse in quanto sembrano testimoni di una precisa volontà dello storico di attingere al repertorio di immagini e metafore eschileo per la drammatizzazione di questo episodio:

- Nella versione greca, la natura quasi 'teatrale' della rappresentazione a cui è costretta ad assistere la moglie-sorella di Cambise¹⁹, che suscita nei due spettatori opposte reazioni, di piacere e di profonda disperazione.

- Alcuni tratti del racconto erodoteo che permettono di avvicinarlo al μῦθος delle *Coefore*. Il cagnolino costretto ad azzuffarsi con un piccolo leone, ed il fratello del cagnolino che strappa il guinzaglio ed accorre in aiuto del fratello (3.32.2 τὸν σκύλακα τῷ ἄδε λφεῷ τιμωρήσαντα); la vittoria ottenuta contro un nemico troppo potente grazie all'amore e alla collaborazione fraterna (3.32.1 δὺο

jusqu'au jour où ses yeux se dessillent et où il succombe, écrasé sous le poids de ses fautes». L'aggettivo φρενῆρης accomuna Cambise ad un'altra figura reale, lo spartano Cleomene (5.42.1). Entrambi sembrano affetti da una μανίη νοῦσος, una manifesta predisposizione alla demenza che all'improvviso sfocia in veri e propri atti di follia (cf., riguardo a Cleomene, 6.75.1 ... αὐτὸν αὐτίκα ὑπέλαβε μανίη νοῦσος, ἐόντα καὶ πρότερον ὑπομαργότερον). Se, per la follia di Cambise, Erodoto sembra propendere per una spiegazione 'razionalistica', riguardo a Cleomene, invece, si dice convinto che con la sua malattia il re abbia pagato il fio per le ingiustizie commesse nei confronti di Demarato (6.75.3 e 84.3). Cf. Stein, 35; W.W. How-J. Wells, *A Commentary on Herodotus*, with Introd. and Append., I, Oxford 1928², 264; Fahr, 64, 69-70; W.H. Friedrich, *Der Tod des Tyrannen. Die poetische Gerechtigkeit der alten Geschichtsschreiber und Herodot*, A&A 18, 1973, 116-20; Brown, 402-03; A. Griffiths, *Was Kleomenes Mad? in Classical Sparta: Techniques behind Her Success*, ed. by A. Powell, London 1989, 51-78; Erbse, 52 n. 6.

¹⁹ Cf. Hdt. 3.32.1-2 [...] θεωρέειν δὲ καὶ τὴν γυναῖκα ταύτην. [...] καὶ τὸν μὲν Καμβύσεα ἥδεσθαι θεῶμενον, τὴν δὲ παρημένην δακρύειν. Per il piacere suscitato dalla vista di uno spettacolo o dalla contemplazione del proprio potere - tipico dei tiranni orientali di Erodoto - e per la diversa accezione nelle *Storie* dei verbi θεᾶσθαι e θεωρέω cf. D. Konstan, *Persians, Greeks and Empire*, Arethusa 20, 1987, 63-9; Vignolo Munson, 59.

δὲ γ ε ν ο μ έ ν ο υ ς οὕτω δὴ ἐπικρατῆσαι τοῦ σκύμνου), il richiamo della donna al destino sfortunato del fratello Smerdi, che non ebbe nessun 'vendicatore' (τ ι μ ω ρ ή σ ω ν)²⁰: tutto ciò evoca analogie con la trama stessa della tragedia - con Oreste che torna dall'esilio ed accorre in aiuto della sorella, rimasta sola contro gli assassini del padre -, e la vendetta contro questi ultimi, frutto dello sforzo complice dei due fratelli. Nel corso del dramma, poi, Elettra ed Oreste, facendo ricorso all'immaginario del mondo animale, raffigurano se stessi come cuccioli che lottano contro un nemico molto più potente²¹.

- Il paragone fra la casa di Ciro e il cespo di lattuga è riconducibile al *topos*, di origine orientale²², che accosta la prosperità di un regno o di una stirpe a fenomeni inerenti al mondo vegetale; ne è ulteriore prova il fatto che Erodoto scelga di rielaborare 'in chiave drammatica' proprio la versione egizia - contenente materiale orientale, quindi - dell'episodio. Nelle *Storie* non mancano altri esempi in questo senso: il secondo sogno di Astiage nel I libro²³, quello di Serse nel VII²⁴, la vite d'oro che adornava la camera dei re persiani come simbolo di prosperità²⁵.

In tragedia è indicativo il sogno di Clitemestra nell'*Elettra* di Sofocle²⁶. In Eschilo l'immagine non ricorre in episodi circoscritti, ma fa parte del repertorio di similitudini e metafore²⁷; nelle *Coefore* e nei *Persiani*, in modo particolare, la pianta, sotto forma di arbusto o di fiore, simboleggia il destino della potenza achemenide e della stirpe degli Atridi: nei *Persiani* è Serse colui che, per usare l'espressione erodotea, «ha sfrondato la casa di Ciro» come Cambise, e con la sua dissennatezza ha con-

²⁰ Hdt. 3.32.2.

²¹ Aesch. *Cho.* 247-59: «... guarda la stirpe priva dell'aquila padre, che è morta negli intrecci e nelle spire della vipera spaventosa; orfani li opprime un affamato digiuno: non sono infatti ancora maturi per portare nel nido la preda del padre. Così me e lei, parlo di Elettra, tu puoi vedere, prole privata del padre, entrambi cacciati nel medesimo esilio dalla casa [...] e se distruggi i pulcini del padre, che a te sacrificava e che ti onorava grandemente, da dove riceverai ricchi doni da una mano simile? E se annienti la stirpe dell'aquila non potresti inviare di nuovo ai mortali dei segni che facilmente persuadano». V. anche *Cho.* 500-02: «... vedendo questi pulcini seduti sulla tomba prova compassione per il lamento della femmina, e insieme del maschio». Per entrambi i passi vedi Garvie, 106-10 e 181-82.

²² How-Wells, 265: «The parabolic 'stripping of the lettuce' is quite Eastern». L'origine egizia - e quindi orientale - di questa versione potrebbe essere confermata dal fatto che la lattuga era un elemento importante nell'alimentazione egiziana dell'epoca: L. Keimer, *Interprétation de plusieurs passages contenus dans les 'Histoires' d'Hérodote*, BIE 36, 1953-54, 464-65. V. anche A.L. Oppenheim, *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, TAPhS 46, 1956, 191-215; P. Frisch, *Die Träume bei Herodot*, Meisenheim am Glan, 1968, 10; A. Michelini, *ἸΒΠΙΣ and Plants*, HSPh 82, 1978, 40-1; Asheri, *Le Storie*, I, 334; Ch. Pelling, *The Urine and The Vine: Astyages' Dreams at Herodotus 1. 107-8*, CQ 46, 1996, 69; Asheri, *Le Storie*, III, 249.

²³ Hdt. 1.108.

²⁴ Hdt. 7.19.

²⁵ Hdt. 7.27.2: il lidio Pizio aveva donato a Dario un platano e una vite d'oro. I Persiani avevano ereditato tale simbologia dagli Assiri: cf. A. Alföldi, *Die Geschichte des Thronabernakels*, Clio n. s. 1, 1949, 537-66.

²⁶ Soph. *El.* 417-23.

²⁷ Cf. B. Hughes Fowler, *Aeschylus' Imagery*, C&M 28, 1967, 49-50 e 64; J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975, 125-33; 166. Con ἄνθος: *PV* 420; *Pers.* 59, 252, 925; *Ag.* 197. Con πίττα e πυθμήν: *Ag.* 966-67; *Cho.* 204, 260-61; *Sept.* 755.

dannato a morte τὸ ἄνθος ἀνδρῶν Περσίδος αἴας (cf. v. 252 e v. 925)²⁸. A più riprese egli è accusato dall'Ombra di Dario e dal Coro degli anziani di aver compiuto «un disastro immenso, impossibile da dimenticare, quale mai ebbe a colpire la città di Susa» (vv. 759-64), e di essere la «somma rovina dei Persiani» (v. 1017). Nell'*Agamennone* Clitemestra paragona il padrone di una casa che non conosce la povertà e benedetta dagli dei alla πίττα di una pianta: «se essa sopravvive, il fogliame raggiunge le case stendendo un velo d'ombra che ripara dalla canicola» (vv. 966-67)²⁹. Nelle *Coefore*, Elettra e Oreste sulla tomba del padre supplicano Zeus di non distruggere i «pulcini privi di padre», ma gli ricordano anche che «se questo ceppo regale viene del tutto inaridito» nessuno potrà prestare aiuto agli altari nei giorni dei sacrifici (vv. 260-61). Nelle *Eumenidi*, infine, Atena si paragona ad un ἀνὴρ φυτὸς ποίμην, desideroso che la stirpe dei giusti fiorisca priva di molestie, e che gli empî vengano sradicati (vv. 910-12)³⁰.

Il parallelo più efficace si trova, comunque, in un frammento della *Niobe*³¹ di Eschilo, contenuto in un papiro di Ossirinco pubblicato nel 1932; in esso un personaggio non identificato, ma da molti ritenuto la madre di Niobe, piange il castigo divino che ha colpito la stirpe di Anfione:

[...]
v. 12 Φοῖβος] δὲ μῆνιν τίνα φέρων Ἀμφίωνι
πρόρρι]ζον αἰκῶς ἐξ ἐφ' ὕλας σεν γένος³²
[...]

La metafora del γένος di Anfione 'defogliato' (ἐκφυλλάζω)³³ dall'ira di Apollo sembra quasi la versione brachilogica del paragone tra il cespo di lattuga e la casa di Ciro, reso in modo esplicito nel passo di Erodoto. Tale preciso rimando costituisce quindi un'ulteriore conferma della matrice eschilea di quella precisa immagine, tratta dal mondo vegetale, che risulta essere una componente importante dell'episodio erodoteo.

In conclusione: nel passo del III libro delle *Storie*, il contesto intessuto di richiami tragici, inerenti in particolare alla vicenda e al repertorio di immagini delle *Coefore*, sembra offrire un valido supporto all'ipotesi di partenza, che postulava nel riuso di ἀποφυλόω, da parte di Erodoto, una precisa volontà di rifarsi al precedente eschileo; avendo colto il 'filo rosso' che accostava due situazioni molto simili egli ha voluto segnalarlo attraverso il riuso di un termine raro.

²⁸ Cf. Eschilo. *I Persiani*, a c. di L. Belloni, Milano 1994², 92-3.

²⁹ Cf. Aeschylus. *Agamemnon*, ed. by E. Fraenkel, II, Oxford 1962², 438-39; P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*, Lille 2001, 365 e 371-72.

³⁰ Cf. Aeschylus, *Eumenides*, ed. by A.H. Sommerstein, Cambridge 1989, 259.

³¹ PSI 1208 (ii p.C.) edd. Norsa-Vitelli (G. Vitelli-M. Norsa, *Frammenti eschilei in papiri della Società Italiana*, BSAA 28, 1933, 107-21).

³² Il testo è quello edito da Diggle (*Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta*, ed. J. D., Oxford 1998, 20-21). L'integrazione Φοῖβος] è del Maas, mentre πρόρρι]ζον rappresenta la soluzione per cui hanno optato tutti gli editori che hanno preceduto il Diggle (contra Lobel: ἀκμά[ζον), forse sulla scorta di Soph. *El.* 765. Cf. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, ed. S. Radt, Göttingen 1985, fr. 154a, 265-80; A. Garzya, *Sur la 'Niobe' d'Eschyle*, REG, 1987, 185-202; A. Moreau, *La 'Niobe' d'Eschyle: quelques jalons*, REG 108, 1995, 288-307.

³³ LSJ, Suppl. 1996, s. v. ἐκφυλλάζω: «strip of leaves, fig.».

Se così fosse, ἀποφιλόω andrebbe ad aggiungersi allo sparuto gruppo delle probabili attestazioni di linguaggio tragico nelle *Storie*³⁴, che non hanno subito sensibili variazioni di numero dagli ultimi studi di Chiasson ed Avery³⁵.

Trento

Marta Frassoni

³⁴ Esso comprende: δούλιον ζυγόν, πυρόω, τὰ σκήπτρα, θεήλατος ὁμαίμων, ἐπαίρω, περιχαρής; ad essi si deve aggiungere un'intera espressione: 8. 68γ = Aesch. *Pers.* 728.

³⁵ Cf. Chiasson 1979; 1982, 156-61; 1983, 115-18; Avery, 1-9. L'uso improprio di ἀποφιλόω a cui ricorre il poeta tragico potrebbe essere considerato - in aggiunta ai casi analizzati da I.A. Schuur-sma - come un efficace esempio di *abusio* eschilea (*De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amsterdam 1932, 11: «abusio fit, si cui vocabulo novus sensus tribuitur, qui a quacumque eius vocabuli vulgata significatione alienus est»).

XENOPHONS DOLONIE¹. ZU *ANAB.* 3.1

In Xenophons *Anabasis* sind wiederholt Parallelen zu den homerischen Dichtungen festgestellt worden. W. Rinner hat 1978 die ersten beiden Kapitel des dritten Buches auf Homeranspielungen hin untersucht², Manfred Lossau 1990 Bezüge zur *Odyssee* bei der Schilderung der Rückkehr des Söldnerheeres aufgezeigt.³

Besonders zahlreiche Homerreminiszenzen hat man am Anfang des dritten Buchs gesehen, wo in der verzweifelten Situation nach der Gefangennahme und der (dem Heer noch nicht bekannten) Ermordung der Feldherrn zum ersten Mal (von einigen eher beiläufigen Erwähnungen zuvor abgesehen)⁴ ein Mann namens Xenophon als Protagonist auftritt. Diese Kapitel gehören auch durch ihre so plastische Beschreibung der Stimmung im ganzen Heer und von Xenophons eigenem Erleben (es findet sich sogar ein in seiner Unmittelbarkeit einzigartiger kurzer innerer Monolog, 3.1.13) mit Sicherheit zu den literarischen Höhepunkten des Werks.

Werner Rinner hat an dieser Stelle (*Anab.* 3.1-2) weitgehende Übereinstimmungen mit dem zweiten Buch der *Ilias* beobachtet. Er sieht die vergleichbare Grundsituation zu Beginn in der Unsicherheit, wie es weitergehen soll (bei Homer nach dem Eklat mit Achilleus, bei Xenophon nach der Ermordung der Feldherrn). Aus einer Szene der Ruhe⁵ heraus wird die folgende Handlung durch einen Traum initiiert (Agamemnons Traum B 1-47; Xenophons Traum *Anab.* 3.1.11), der die Person, die ihn sieht, aktiv werden lässt: Sowohl Agamemnon (er beruft den Rat der Alten ein, B 53) als auch Xenophon (der zuerst zu den Lochagen seines mit den anderen Feldherrn umgekommenen Freundes Proxenos geht) beraten sich zunächst im kleineren Kreis, bevor es zu einer größeren Versammlung kommt (bei Homer am nächsten Morgen, B 85ff.; bei Xenophon noch in der Nacht, *Anab.* 3.1.33: ὅτε δὲ ταῦτα ἦν σχεδὸν μέσαι ἡσαν νύκτες). Als eine Übernahme des 'Denkvorgangs' der *Peira*, der Szene, in der Agamemnon sein Heer auf die Probe stellt, deutet Rinner

¹ Die in diesem Aufsatz vertretene These wurde zuerst im Rahmen des Colloquium Rhenanum im Mai 2003 in Straßburg vorgestellt. Bei den Teilnehmern und besonders bei Prof. Bernhard Zimmermann und Prof. Eckard Lefèvre bedanke ich mich für wertvolle Hinweise. – Im folgenden wird Xenophon nach Marchant, die *Ilias* nach Monro-Allen (1920³), die *Odyssee* nach Von der Mühll (1946) zitiert. Ein *Anabasis*-Kommentar, der auch der Darstellungsweise Xenophons gerecht würde, fehlt bisher. In Otto Lendles mehr auf die historisch-geographischen Realien ausgerichteten Kommentar (*Kommentar zu Xenophons Anabasis*, Darmstadt 1995) wird Rinners Beitrag zwar in der Bibliographie aufgeführt, seine Beobachtungen an der betreffenden Stelle aber mit keinem Wort erwähnt.

² W. Rinner, *Zur Darstellungsweise bei Xenophon, Anabasis III 1-2*, *Philologus* 122, 1978, 144-49.

³ M. Lossau, *Xenophons Odyssee*, *A&A* 36, 1990, 47-52.

⁴ 1.8.15; 2.4.15; 2.5.37 und 41 (und nach einigen Hss. 2.1.12).

⁵ Hier ist allerdings die Parallele nicht allzu deutlich, die Rinner zwischen B 1 (einer Formel, die besagt, dass alle schlafen) und *Anab.* 3.1.3 πάντες ἀνεπαύοντο sieht: Xenophon hat gerade die allgemeine Angst und Sorge im Heer und die Schlaflosigkeit geschildert, um dann zusammenzufassen: οὕτω μὲν δὴ διακείμενοι πάντες ἀνεπαύοντο.

Anab. 3.1.17f., wo Xenophon die Konsequenzen einer Kapitulation vor Augen führt.⁶ Der aufmunternde Teil der Rede dagegen (ab 3.1.19) nehme die Rolle des Odysseus auf, der B 190-206 die Griechen zum Weiterkämpfen bewegt. Apollonides, der als einziger Einspruch erhebt und von Xenophon zurechtgewiesen wird, entspreche Thersites. Auch für den weiteren Verlauf der Versammlung führt Rinner homerische Parallelen an, bis hin zu einer möglichen Aufnahme des Schiffskatalogs in der knappen Nennung der Anführer der einzelnen Truppenteile in Xenophons zweiter Rede *Anab.* 3.2.37. Folgt man seinen Ausführungen, dann orientiert sich der ganze Ablauf der Kapitel 3.1 und 2 am homerischen Vorbild des Zweiten Gesangs der *Ilias*.

Manfred Lossau, der ausgehend von einem expliziten Vergleich mit Odysseus in einer Rede des Antileon (oder Leon)⁷ von Thurioi (*Anab.* 5.1.2) die *Odyssee* als Modell für die Komposition und viele einzelne Details in der Schilderung der Rückkehr der Söldner sieht, ergänzt Riners Beobachtungen um eine weitere homerische Parallele in demselben Kapitel, die den Ausgangspunkt für meine Untersuchung bilden wird: Ἦν δέ τις ἐν τῇ στρατιᾷ Ξενοφῶν Ἀθηναῖος, die Worte, mit denen Xenophon *Anab.* 3.1.4 als handelnde Person eingeführt wird, sind, wie Lossau zu Recht hervorhebt,⁸ auffällig durch ihren Anklang an eine homerische Formel, ἦν δέ τις (ἐν), mit der an vier Stellen der Epen vorher nicht genannte Personen eingeführt werden: E 9 (Dares); K 314 (Dolon); N 663 (Euchenor); υ 287 (Ktesippos).⁹ Auch wenn sich die Formel nahtlos in Xenophons Stil fügt - sie enthält kein einziges Wort, das in attischer Prosa unüblich ist - dürfte einem mit Homer bestens vertrauten Zeitgenossen die Parallele nicht entgangen sein, zumal der (nur durch den Artikel τῇ durchbrochene) daktylische Rhythmus selbst noch in den nicht mehr homerischen Worten στρατιᾷ Ξενοφῶν weiterläuft.¹⁰ Lossau sieht in die ser

⁶ Zu einer weiteren (deutlicheren) Parallelsituation zu der *Peira* in *Anab.* 1. 3 vgl. H. Erbse, *Xenophons Anabasis*, Gymnasium 73, 1966, 485-505, 489; Rinner 1978, 145.

⁷ Zu dem textkritischen Problem vgl. Lossau 1990, 47 Anm. 1.

⁸ Lossau 1990, 49.

⁹ E 9-12: Ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δάρης, ἄφνειος ἀμύμων, / ἱρεὺς Ἡφαίστοιο· δύο δέ οἱ υἱέες ἦσθην, / Φηγεὺς Ἰδαίος τε, μάχης εὖ εἰδότε πάσης. / τῷ οἱ ἀποκρινθέντε ἐναντίω ὀρμηθήτην· K 314-19: ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δόλων, Εὐμήδεος υἱὸς / κήρυκος θεῖοιο, πολύχρυσος πολύχαλκος, / ὅς δὴ τοι εἶδος μὲν ἦν κακός, ἀλλὰ ποδώκης· / αὐτὰρ ὁ μόνος ἦν μετὰ πέντε κασιγνήτησιν. / ὅς ῥα τότε Τρῳσὶν τε καὶ Ἑκτορι μῦθον ἔειπεν· N 663-72: ἦν δέ τις Εὐχένηρ, Πολυῖδου μάντιος υἱός, / ἄφνειός τ' ἀγαθός τε, Κορινθόθι οἰκία ναίων, / ὅς ῥ' εὖ εἰδὼς κῆρ' ὀλοήν ἐπὶ νηὸς ἔβαινε· / πολλάκι γάρ οἱ ἔειπε γέρων ἀγαθὸς Πολυίδος / νοῦσφ' ὑπ' ἀργαλήν φθίσθαι οἷς ἐν μεγάροισιν, / ἢ μετ' Ἀχαιῶν νηυσὶν ὑπὸ Τρώεσσι δαμῆναι· / τῷ ῥ' ἅμα τ' ἀργαλήν θωὴν ἀλέεινεν Ἀχαιῶν / νοῦσόν τε στυγερήν, ἵνα μὴ πάθοι ἄλγεα θυμῷ. / τὸν βάλ' ὑπὸ γναθμοῖο καὶ οὐατος· ὦκα δὲ θυμὸς / ὥχετ' ἀπὸ μελέων, στυγερὸς δ' ἄρα μιν σκότος εἶλεν. υ 287-91: ἦν δέ τις ἐν μνηστῆρσιν ἀνὴρ ἀθεμίστια εἰδὼς, / Κτήσιππος δ' ὄνομ' ἔσκε, Σάμῃ δ' ἐνὶ οἰκίᾳ ναίεν· / ὅς δὴ τοι κτεάτεσσι πεποιθὼς πατὴρ ἐοῖο / μνάσκειτ' Ὀδυσσεύς δὴν οἰχομένοιο δάμαρτα. / ὅς ῥα τότε μνηστῆρσιν ὑπερφιάλοισι μετηῦδα·

¹⁰ Nach Homer vgl. Empedokles fr. 129 D.-K. ἦν δέ τις ἐν κείνοισιν ἀνὴρ περιώσια εἰδὼς, / ὅς δὴ μήκιστον πρᾶπίδων ἐκτήσατο πλοῦτον, / παντοίων τε μάλιστα σοφῶν <τ> ἐπιήρηνος ἔργων / ὁππότε γὰρ πάσῃσιν ὀρέζαιτο πρᾶπίδεσσιν, / ῥεῖ' ὃ γε τῶν ὄντων πάντων λεύσσεσκεν ἕκαστον / καὶ τε δέκ' ἀνθρώπων καὶ τ' εἴκοσιν αἰώνεσσιν; daß die Wendung

Wendung ein erstes 'odysseisches Zeichen', ohne aber belegen zu können, warum ein antiker Leser an dieser Stelle eher an die *Odyssee* als die *Ilias* gedacht haben sollte.

Dieselbe Formel (für die ich sonst in der Prosa des 5. und 4. Jh. v. Chr. keinen Beleg habe finden können¹¹) taucht noch zweimal (wenn auch verkürzt und in einem Fall mit verschiedener Wortstellung) in anderen Werken Xenophons auf, *Hell.* 4.1.29 Ἦν δέ τις Ἀπολλοφάνης Κυζικηνός, ὃς καὶ Φαρναβάζω ἐτύγγανεν ἐκ παλαιοῦ ξένος ὦν καὶ Ἀγησιλάω κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ἐξενώθη. οὗτος οὖν εἶπε πρὸς τὸν Ἀγησίλαον [...] und *Cyr.* 8.3.21 Δαιφέρνης δέ τις ἦν σολοικότερος ἄνθρωπος τῷ τρόπῳ, ὃς ᾔετο, εἰ μὴ ταχὺ ὑπακούοι, ἐλευθερώτερος ἂν φαίνεσθαι. Damit scheint die Wendung tatsächlich - zumindest in dessen späteren Schriften¹² - zu einem ganz in Xenophons Erzählstil integrierten Element geworden zu sein, das nicht zwangsläufig als direkte Anspielung auf Homer gelesen werden muss. Im Fall von *Anab.* 3.1.3 (sehr wahrscheinlich der früheste Beleg für die Formel bei Xenophon) lassen sich aber (über eine nur sprachliche Homerreminiszenz hinaus) weitaus deutlichere Bezüge zu einer bestimmten homerischen Szene feststellen, welche die literarische Gestaltung der Anfangsszene des dritten Buchs in einem neuen Licht sehen lassen.

Vergleicht man Xenophons Formel mit den einzelnen homerischen Belegen, dann weist allerdings zunächst weder ein Vergleich des exakten Wortlauts noch der jeweilige Charakter oder das Schicksal der homerischen Figuren auf eine bestimmte der epischen Parallelszenen: Mit den drei Belegen aus der *Ilias* hat Xenophon die sofortige Nennung des Namens gemeinsam; die Herkunftsbezeichnung findet sich in N 663 und v 287; die Schilderung der Vorgeschichte hat ihre deutlichste Parallele N 663ff. in der Geschichte vom Wissen des Euchenor über sein ihn in Troja erwartendes Schicksal - zumal bei Xenophon in der folgenden Episode mit Sokrates ebenfalls ein Orakel eine Rolle spielt -; aber die Formel ist dort verkürzt (es fehlt das bei Xenophon übernommene ἐν mit Dativ).

Ebenso ist eine Identifikation Xenophons mit einer der homerischen Figuren unwahrscheinlich: Dares wird nur kurz als Vater von zwei im Krieg kämpfenden

als Element der epischen Sprache wahrgenommen wurde, beweist nicht zuletzt die Parodie *Batrachomyomachia* 260f. Ἦν δέ τις ἐν μυσὶ παῖς Μεριδάρπαξ ἔξοχος ἄλλων, / Κνωίσωνος φίλος υἱὸς Ἀμύμονος ἄρτεπιβούλου.

¹¹ Nicht vergleichbar ist Plat. *Apol.* 21c4; häufiger ist die Wendung dagegen in der späteren Geschichtsschreibung, vgl. z.B. Polyb. 1.69.4; 3.98.2; 4.4.5; Diod. 8.6.3; Dion. H. 1.79.9; Herodian. 6.8.1; Dion Cassius 59.26.1 und 61.11.2. Eine ähnliche Einführung einer neuen Person in die Handlung ohne deutlichen Anklang an Homer ist Thuc. 3.70.3 ἦν γὰρ Πειθίας ἐθελοπρόξενός τε τῶν Ἀθηναίων καὶ τοῦ δήμου προειστήκει.

¹² Wenn *Hell.* 3.1.2 tatsächlich auf die *Anabasis* verweist und keine nachträgliche Einfügung des Autors ist, dann ist das 4. Buch der *Hellenika* nach der Vollendung zumindest eines großen Teils der *Anabasis* entstanden. Im Schlusskapitel der *Kyrupädie* wird der Satrapenaufstand 362/1 erwähnt, was für eine Spätdatierung wahrscheinlich auch der ganzen Schrift spricht, vgl. H.R. Breitenbach, RE IX A 2 (1967), 1742,41-46. Zur Abfassungszeit der *Anabasis* (unklar, am wahrscheinlichsten ist aber eine Datierung in die 80er Jahre des 4. Jh.) vgl. H.R. Breitenbach, RE IX A 2 (1967), 1639-1644; R. Nickel, Xenophon, Darmstadt 1979, 39f.

Söhnen genannt; Dolon als häßlich, aber fußschnell charakterisiert; Euchenor ist der Sohn eines Sehers, der um sein Schicksal weiß und trotzdem in den Krieg zieht; Ktesippos einer der Freier der Penelope, der kurz vor dem Freiermord mit einem Kuhfuß nach dem als Bettler verkleideten Odysseus wirft. Allen diesen Figuren ist gemeinsam, daß sie nur für die gerade geschilderte Episode von Bedeutung sind, und in der Regel wenige Verse später den Tod finden (im Fall des Dares stirbt nicht er selbst, sondern seine Söhne).

Ein ganz anderes Bild ergibt sich, wenn man den Kontext, die jeweilige Situation, in der die Formel bei Homer vorkommt, vergleicht. Schon bei einem ersten, nur flüchtigen Blick scheiden drei von vier Homerstellen aus: E 9 und N 663 beziehen sich auf Kampfszenen, v 287 spielt am Hof des Odysseus unter den Freiern. Die vierte Situation, der Beginn der Dolon-Episode im zehnten Gesang der *Ilias*, weist dagegen so deutliche Parallelen zu Xenophons Bericht auf, dass eine nur zufällige Übereinstimmung unwahrscheinlich erscheint: Beide Situationen spielen sich (1) im Heerlager ab, es handelt sich (2) um Nachtszenen, und (3) wenden sich sowohl Dolon als auch Xenophon an ihre Heerführer mit dem Angebot zu helfen: Dolon erklärt sich auf Hektors Aufruf hin bereit, das Lager der Griechen auszuspionieren; Xenophon meldet sich aus eigenem Antrieb bei seinen Vorgesetzten, da er über die Lage besorgt ist und zudem durch einen Traum noch weiter beunruhigt wird.

Geht man nun davon aus, dass Xenophon bei seiner Formulierung vor allem die Vorstellung Dolons im 10. Buch der *Ilias* im Sinn hatte, dann lässt sich eine überraschende Entdeckung machen: Es finden sich im selben homerischen Gesang noch weitaus deutlichere Übereinstimmungen zu der Lage der Söldner zu Beginn des dritten Buches der *Anabasis*, aber nicht unter den Trojanern, die Dolon auf Kundschaft schicken, sondern unter den Griechen:

1) Die Bedrohung der zum Schifflager zurückgedrängten Achaier ist ähnlich groß wie die der führerlos mitten im Perserreich eingekreisten Söldner.

2) Wie Agamemnon findet auch Xenophon aufgrund der Sorgen keinen Schlaf (*Ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαϊῶν / εὖδον παννύχιοι, μαλακῶ δεδμημένοι ὕπνῳ / ἄλλ' οὐκ Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα, ποιμένα λαῶν, / ὕπνος ἔχε γλυκερὸς πολλὰ φρεσὶν ὀρμαίνοντα*, K 1-4 - *ἐπεὶ δὲ ἀπορία ἦν, ἐλυπεῖτο μὲν σὺν τοῖς ἄλλοις καὶ οὐκ ἐδύνατο καθεύδειν*, *Anab.* 3.1.11).¹³

3) Als Xenophon dann schließlich doch einschläft, hat er einen Traum, der, wie Rinner überzeugend aufzeigt, in seiner Funktion (als Anstoß zur Aktivität) dem Traum Agamemnons im zweiten Buch der *Ilias* entspricht. Sein Inhalt aber hat auffallende Ähnlichkeit mit einem Gleichnis, durch das Agamemnons Schlaflosigkeit beschrieben wird: Während Xenophon träumt, ein Blitz schlage in sein Elternhaus ein, und diesen Traum unmittelbar auf Zeus bezieht (*Anab.* 3.1.11f.), werden die Sorgen des schlaflosen Agamemnon mit einem Unwetter (bei dem Zeus

¹³ Allerdings betrifft (anders als bei Homer, der zunächst in einer konventionellen Wendung einen Kontrast herstellt zwischen den übrigen Helden und Agamemnon, vgl. dann aber 181-89) bei Xenophon die Schlaflosigkeit das gesamte Heer (*Anab.* 3.1.3).

Blitze wirft) verglichen (ὥς δ' ὅτ' ἂν ἀστράπτῃ πόσις Ἥρης ἡυκόμοιο, / τεύχων ἢ πολλὸν ὄμβρον ἀθέσφατον ἢ χάλαζαν / ἢ νιφετόν, ὅτε πέρ τε χιῶν ἐπάλυνεν ἀρούρας, / ἢ ποθι πτολέμοιο μέγα στόμα πευκεδανοῖο, / ὥς πυκὶν' ἐν στήθεσσιν ἀνεστενάχῃ Ἀγαμέμνων / νειόθεν ἐκ κραδίας, τρομέοντο δέ οἱ φρένες ἐντός, K 5-10).

4) Während Xenophon in dem folgenden inneren Monolog (*Anab.* 3.1.13) mit einem Angriff der Feinde am nächsten Morgen rechnet (ἅμα δὲ τῇ ἡμέρᾳ εἰκὸς τοὺς πολεμίους ἥξειν), befürchtet Agamemnon sogar eine nächtliche Attacke (δυσμενέες δ' ἄνδρες σχεδὸν ἥται· οὐδέ τι ἴδμεν / μή πως καὶ διὰ νύκτα μενοινήσουσι μάχεσθαι, K 100f.).¹⁴

5) Xenophon beschließt ebenso wie Agamemnon, sofort zu handeln, und sucht zunächst eine Beratung in kleinerem Kreis: Agamemnon geht zu Nestor (K 18-24), Xenophon zu den Lochagen seines Freundes Proxenos (*Anab.* 3.1.15). Die Worte, mit denen er diese anspricht, erinnern wieder an Homer: Ἐγὼ, ὦ ἄνδρες λοχαγοί, οὔτε καθεύδειν δύναμαι, ὥσπερ οἶμαι οὐδ' ὑμεῖς, οὔτε κατακεῖσθαι ἔτι, ὁρῶν ἐν οἷσις ἐσμέν - in K 91f. sagt Agamemnon zu Nestor, der ihn gehört hat, wie er zu ihm schleicht, offenbar also selbst nicht schläft: πλάζομαι ὧδ', ἐπεὶ οὐ μοι ἐπ' ὄμμασι νήδυμος ὕπνος / ἰζάνει, ἀλλὰ μέλει πόλεμος καὶ κήδε' Ἀχαιῶν.

6) Schließlich werden bei Xenophon (*Anab.* 3.1.32f.) wie bei Homer (K 108-203) die Heerführer zusammengerufen, und es kommt zu einer nächtlichen Versammlung (in der Xenophon selbst als Nachfolger des Proxenos zum Strategen ernannt wird).

Die Übernahme einer Formel aus dem 10. Gesang der *Ilias* und die Parallelen auch im Detail zu der dort geschilderten Situation machen es somit wahrscheinlich, dass diese zentrale Szene der *Anabasis* neben dem zweiten Buch der *Ilias* in der sog. *Dolonie*¹⁵ ein weiteres episches Vorbild hat.¹⁶

Wie aber fügen sich diese beiden epischen Vorbilder zu einer in sich geschlossenen Szene bei Xenophon zusammen? Zunächst bestehen einige Übereinstimmungen zwischen den beiden Situationen in der *Ilias*: Beide beginnen in der Nacht (und werden sogar durch zwei Varianten derselben formelhaften Wendung eingeleitet: B 1f.; K 1f.) und führen über den Zwischenschritt einer Beratung im kleineren Kreis (vgl. B 53) zu einer größeren Versammlung (B 85ff.; K 203ff.). Im Mittelpunkt steht in beiden Szenen Agamemnon, der somit für Xenophon zu einer

¹⁴ Bei Homer allerdings etwas später in der Handlung, schon im Gespräch mit Nestor.

¹⁵ Die Frage von deren Echtheit ist in unserem Kontext nur insofern von Belang, als man annehmen muss (und Xenophon liefert dafür einen weiteren Beweis), dass die Dolonie bereits am Ende des 5. Jh. fester Bestandteil der *Ilias* ist - das Scholion T zu K 1 setzt die Einfügung der Dolonie in den Iliastext in die Zeit der Peisistratiden: φασὶ τὴν ῥαψῳδίαν ὑφ' Ὀμήρου ἰδίᾳ τετάχθαι καὶ μὴ εἶναι μέρος τῆς Ἰλιάδος, ὑπὸ δὲ Πεισιστράτου τετάχθαι εἰς τὴν ποιήσιν. Vgl. B. Hainsworth, *The Iliad. A commentary*, Vol. III: Books 9-12, Cambridge 1993, 151-55 mit weiterer Literatur. Zu Xenophons Homertext vgl. auch M. Bandini, *Pberol 21108 e l'Omero di Senofonte*, Maia 46, 1994, 19-21.

¹⁶ Daneben sieht C. Franco im selben Kapitel eine Kallinosreminiszenz: C. Franco, *Un'eco di Callino in Xen. An. 3,1,13*, GFF 9, 1986, 77-78.

wichtigen Identifikationsfigur wird.¹⁷ In diesem Rahmen werden dann weitere (sich nicht widersprechende) Details beider homerischer Szenen miteinander kombiniert. In einem Fall, Xenophons Traum, lässt sich eine regelrechte Verschmelzung beider Vorbilder beobachten. Sonst aber betreffen die zum zehnten Buch festgestellten Parallelen Einzelheiten, für die Rinner keine Entsprechung aus dem zweiten anführt: Nach dem zehnten Gesang der *Ilias* ist vor allem *Anab.* 3.1.11-15 modelliert, später folgt der Ablauf weitgehend dem zweiten Buch.

Auch wenn man von dieser für die *Anabasis* (und ganz besonders Xenophons eigene Rolle) so zentralen Szene kaum auf eine ähnliche Dichte von Homerremiszenzen im ganzen Werk schließen kann¹⁸ - eine systematischere Aufarbeitung der Bezüge zwischen beiden Texten unter dem Gesichtspunkt der Funktion dieser Homeranleihen bei Xenophon wäre sicher wünschenswert.¹⁹ Schon nach den bisher gefundenen Parallelen scheinen sich weiterreichende Konsequenzen abzuzeichnen, so etwa für die Beurteilung von Xenophons schriftstellerischer Leistung oder seine Glaubwürdigkeit als Augenzeuge und Historiker.²⁰

Die folgenden Überlegungen können nicht mehr als ein erster Versuch sein, Aspekte aufzuzeigen, unter denen sich die intertextuellen Bezüge zwischen Homer und Xenophon sehen lassen:

1) *Homer als Erlebnishorizont*: Ebenso wie die Erfahrung der Wirklichkeit die Rezeption von Literatur beeinflusst, so auch die Literatur die Erfahrung der Wirklichkeit. Besonders bei einem so allgemein bekannten Autor wie Homer mit seiner Bedeutung für die griechische Schulbildung ist es selbstverständlich, dass gerade ungewöhnliche, aber aus dem Epos bekannte Situationen in einer durch die Literatur gefärbten Optik wahrgenommen werden. Dass sich griechische Söldner, die mitten im persischen Reich von Feinden eingeschlossen sind oder in langen Mühen

¹⁷ Allerdings übernimmt Xenophon, wie Rinner ausführt, in einem Teil seiner Rede (3.1.19ff.) und dann später in der Apollonides-Episode (3.1.26ff.) kurzzeitig die Rolle des Odysseus (der aber, wie Rinner 146 Anm. 7 betont, bei Homer ganz im Sinne Agamemnons handelt). Odysseus wird dann bei der Schilderung der Rückkehr zu einer wichtigen Identifikationsfigur, vgl. Lossau 1990 *passim*. Dass sich Xenophon gerade mit Agamemnon identifiziert, ist sicherlich im Zusammenhang zu sehen mit dem in seinem gesamten Oeuvre immer wiederkehrenden Problem der Herrschaft und richtigen Machtausübung; in der *Anabasis* selbst erscheint Xenophon durch sein Handeln bei der Rückkehr der Söldner geradezu als Verkörperung des in den Nachrufen auf Kyros (1.9) positiv und in denen auf die Feldherrn (2.6) *ex negativo* entwickelten Bildes vom idealen Heerführer, vgl. B. Zimmermann, *Macht und Charakter. Theorie und Praxis von Herrschaft bei Xenophon*, Prometheus 18, 1992, 231-44.

¹⁸ Lossau 1990, 50 sagt ausdrücklich, daß bei der Schilderung des Rückmarschs über weite Strecken für homerische Reminiszenzen 'kaum Platz' war, nennt aber dann doch einige Parallelen.

¹⁹ Zu Xenophon und Homer vgl. jetzt besonders C. Tsagalis, *Xenophon Homericus. An Unnoticed Loan from the 'Iliad' in Xenophon's 'Anabasis' (1.3)*, C&M 53, 2002, 101-21. Homerischer Einfluss lässt sich auch bei anderen Historikern der klassischen Zeit nachweisen, vgl. (zu Thukydides und Homer) S. Hornblower, *Thucydides*, Baltimore 1987, 28f. und 113-17; J.W. Allison, *Homeric Allusions at the Close of Thucydides' Sicilian Narrative*, AJPh 118, 1997, 499-516.

²⁰ Ansätze dazu schon bei Rinner, der (146f. mit Anm. 8) die Historizität der Apollonides-Episode in Frage stellt.

zurückkehren, in einer den homerischen Epen vergleichbaren Situation sehen und damit identifizieren, ist naheliegend und wird zu Beginn des 5. Buchs durch die Rede des (Anti)leon aus Thurioi (der auf die *Odyssee* verweist) explizit deutlich.²¹

2) *Homer als literarisches Modell*: Xenophons *Anabasis* lässt sich nur schwer einer bestimmten literarischen Gattung zuordnen,²² und besonders für die Darstellung individuellen Erlebens während eines Feldzugs, wie sie gerade in *Anab.* 3.1 vorliegt, ließ sich in der Historiographie wohl kaum ein geeignetes literarisches Vorbild finden. Eine Orientierung an Homers *Ilias* ist für die Darstellung von Ereignissen in einem Heerlager mehr als naheliegend, und auch dessen Konzentration auf das Schicksal einiger weniger Helden konnte von Xenophon hier aufgegriffen werden. Und vielleicht ist selbst seine Erzählperspektive homerisch inspiriert: Wenn Xenophon, der die *Anabasis* wahrscheinlich zunächst unter einem Pseudonym veröffentlichte,²³ von sich einerseits nur in der dritten Person spricht, andererseits aber (vgl. v.a. 3.1.11-13) die Träume und Gedanken des Söldners Xenophon mit einer Unmittelbarkeit wiedergibt, wie sie nur eigenem Erleben oder dichterischer Einfühlung möglich ist, dann ist er nicht mehr weit entfernt von der zugleich distanziert-unpersönlichen und allwissenden Erzählhaltung des epischen Dichters.

3) *Selbststilisierung durch Figuren der Dichtung*: Durch die Anlehnung an Situationen des homerischen Epos, bei der Xenophon selbst mit verschiedenen dort auftretenden Helden parallel gesetzt wird, erhält die Darstellung eine zusätzliche Dimension. Jeder Leser eines Textes setzt das, was er liest, mit eigenen Erfahrungen oder Vorkenntnissen in Verbindung. Wenn hier bei Xenophon diese Leserassoziationen durch Hinweise im Text selbst mehr oder weniger bewusst auf die allgemein bekannten homerischen Situationen gelenkt werden, dann mag das dazu dienen, die Figur Xenophons in das vom Autor Xenophon beabsichtigte richtige Licht zu rücken. Vielleicht liegt gerade in der Symbolisierung vom plötzlichen Aufstieg Xenophons, der in einer Nacht von einem Mitläufer im Heer (wie Dolon, bevor er sich als Kundschafter meldet) zu einem Strategen wird, der (wie Agamemnon) für das gesamte Heer Verantwortung übernimmt, die eigentliche 'Botschaft' dieser bisher übersehenen Parallelen zur *Dolonie*; gleichzeitig könnte der Hinweis auf Dolon auch Xenophons selbstlosen Einsatz für das Heer unterstreichen. Eine solche Interpretation würde jedenfalls gut zum apologetischen Grundtenor der *Anabasis* passen.

Wie sonst nur wenige Texte der griechischen Literatur vermittelt die *Anabasis*, und ganz besonders die hier diskutierten Kapitel, den Eindruck einer unmittelbaren Wiedergabe authentischen Erlebens. Hier ist zumindest Vorsicht geboten, auch wenn

²¹ Zu der Rolle Homers als 'Lehrmeister' in der Kriegführung (oder zumindest in militärischen Tugenden) vgl. besonders auch die Worte des Aischylos im Agon der *Frösche* des Aristophanes, *Ar. Ran.* 1034-1036: ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος / ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ', ὅτι χρῆστ' ἐδίδαξεν, / τάξεις, ἀρετάς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν;

²² Vgl. H.R. Breitenbach, RE IX A2 (1967), 1639.

²³ Xen. *Hell.* 3.1.2; Plut. *de gloria Ath.* 345c; vgl. H.R. Breitenbach, RE IX A 2 (1967, 1644-1649).

die Tatsache, dass ein Ereignis in Anlehnung an eine literarische Vorlage geschildert wird, dessen Historizität keineswegs ausschließt. Zwischen fiktiv und authentisch gibt es die unterschiedlichsten Schattierungen, besonders in einer nach längerer Zeit aus der Erinnerung verfassten Schrift apologetischen Charakters. Zu den wenigen anderen Texten, die einen vergleichbaren Eindruck von Unmittelbarkeit in der Darstellung und Wirklichkeitsnähe vermitteln, gehört aber über weite Strecken gerade auch die *Ilias*, und man kann sich durchaus fragen, ob nicht auch Xenophon seine in einem Kapitel wie *Anabasis* 3.1 klar zu Tage tretende Fähigkeit zu einer wirkungsvollen Schilderung eigener Erlebnisse in einem gewissen Maße dem Dichter der *Ilias* verdankt.

Freiburg

Christian Orth

Nel cap. 18 dello scritto ippocratico *Sulle affezioni* (Περὶ παθῶν = *Aff.*) è questione delle febbri terzana e quartana. E dopo una sezione dedicata specificamente alla terzana ed una, immediatamente successiva, alla quartana, riassuntivamente se ne afferma l'eziologia comune (dalla bile e dal flegma) con rimando ad altro scritto per i fattori causali differenziali (καὶ γίνεται μὲν ὃ τε τριταῖος καὶ ὁ τεταρταῖος ὑπὸ χολῆς καὶ φλέγματος· διότι δὲ τριταῖος καὶ τεταρταῖος ἐτέρωθί μοι γέγραπται, 226.22-228. 1 Littré = 278.25-280. 2 Jouanna = 32.6-8 Potter)¹. Il cap. si chiude finalmente con un'indicazione terapeutica di carattere generale relativa alle malattie febbrili esposte in precedenza: e con ogni probabilità si tratta non solo della terzana e della quartana, ma di tutte quelle febbri e dolori che sono esposti di seguito alle malattie acute a partire dal cap. 12².

Questa indicazione terapeutica finale del cap. 18 lascia per la verità assai perplessi quanto alla sua formulazione così come tradita. Come altrove in questa prima parte di *Aff.* ci si attende una notazione di carattere prescrittivo, ed invece troviamo un rilievo espresso in forma oggettivamente espositivo-informativa di quella che è la proprietà dei farmaci di uso orale da impiegare in queste malattie febbrili. Non dunque si dice quali farmaci dare, ma si informa in prima istanza di quale è la loro pro-

¹ I rinvii sono fatti con riferimento alle edizioni di É. Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, VI, Paris 1849, e (parziale) di J. Jouanna, *Hippocrate. Pour une archéologie de l'école de Cnide*, Paris 1974 (il fondamentale lavoro di Jouanna comprende anche uno studio molto approfondito dello scritto, pp. 262-306); l'edizione più recente è quella curata da P. Potter per l'*Hippocrates* della Loeb, vol. V, Cambridge, Mass.-London 1988 (ma già approntata nel 1983), con apparato critico estremamente selettivo, come è nelle caratteristiche della collana.

² L'ordine di esposizione per questo gruppo di malanni è basato sull'opposizione inverno/estate. Per la verità, l'opposizione interessa più in generale le malattie della cavità (superiore e inferiore), trattate di seguito alle malattie della testa (capp. 2-5); ma si ha dapprima un sottogruppo molto compatto costituito dalle malattie acute (capp. 6-11: αὗται καλέονται ὀξέαι καὶ γίνονται μὲν μάλιστα καὶ ἰσχυρόταται τοῦ χειμῶνος· γίνονται δὲ καὶ τοῦ θέρους, ἥσσαν δὲ καὶ μαλακώτεραι); e poi si trattano, al di là di questo specifico gruppo, le «altre febbri» e gli «altri dolori» sulla base di questa opposizione: cf. 12 ὅσοι δὲ ἄλλοι τοῦ χειμῶνος πυρετοὶ γίνονται, 14 τοῦ δὲ θέρους τάδε γίνονται, 15 ὅποσαι δὲ ἄλλαι ὀδύνηι ἐν τῷ θέρει ... γίνονται, 17 τὰ δὲ νοσήματα ὅσα τοῦ θέρους γίνονται, e infine 18 καὶ τριταῖοι δὲ καὶ τεταρταῖοι πυρετοὶ ἐκ τῶν αὐτῶν γίνεσθαι πεφύκασιν· αὕτη ἡ κατάστασις τῶν νοσημάτων μάλιστα μὲν τοῦ θέρους γίνεται· γίνεται δὲ ἐνίοισι καὶ τοῦ χειμῶνος (con richiamo speculare al cap. 6). La nota relativa alle malattie acute, che costituisce il cap. 13, interrompe l'esposizione dedicata a questi malanni e interviene quando la trattazione delle malattie acute si è già conclusa col cap. 11 (cf. la fine che riprende circolarmente l'inizio del cap. 6: αὗται μὲν οὖν ὀξέαι καλέονται καὶ δεῖ ταύτας οὕτω θεραπεύειν), ma essa si giustifica per il fatto che le febbri invernali, trattate nel cap. 12, talvolta hanno una mutazione, una 'metastasi', che le fa complicare in malattie acute. Alle singole malattie acute è dedicata volta per volta una scheda nosologica che comporta una sezione terapeutica specifica, secondo un modulo tradizionale che trova corrispondenza nei manuali patologici. Anche per queste febbri e dolori stagionali si danno indicazioni terapeutiche, non più però nel quadro tradizionale, ma seguendo i diversi sintomi e manifestazioni; e questo vale anche per la terzana e per la quartana. La nota finale del cap. 18 viene così a riassumere e generalizzare il senso delle sparse indicazioni terapeutiche date in precedenza.

prietà. La cosa lascia tanto più perplessi, in quanto non viene fatto riferimento a ben determinati farmaci di cui si sia parlato in precedenza: fino a questo momento, si è fatta menzione dei rimedi solo in termini estremamente generici, con rimando volta per volta allo scritto *Farmacia* per le precisazioni necessarie³. Si è quindi in una situazione ben diversa dalla segnalazione di farmaci e di elementi dietetici specifici che si ha nella seconda parte di *Aff.* (capp. 36 ss.) con accenni, volta per volta, ai loro diversi effetti e proprietà.

Ecco il testo della parte conclusiva di *Aff.* 18 (228.1-5 Li. = 280.2-10 Jou. = 32.9-13 Po.):

δύναμιν ἔχει δὲ τούτων τῶν πυρετῶν τὰ φάρμακα πινόμενα, ὥστε τὰ σώματα κατὰ χώρην εἶναι ἐν τῇ ἐωθυίῃ θερμότητι τε καὶ ψυχρότητι, καὶ μήτε θερμαίνεσθαι παρὰ φύσιν μήτε ψύχεσθαι· διδόναι δὲ ὡς ἐν τῇ φαρμακίτιδι γέγραπται

(la proprietà che hanno in queste febbri i farmaci assunti in bevanda è che i corpi siano a posto nel loro solito stato di caldezza nonché di freddezza e che né si riscaldino contro natura né si raffreddino: darli poi così come è prescritto nella *Farmacia*)⁴.

³ Per i rinvii in *Aff.* allo scritto *Farmacia* (φαρμακίτις) o *Farmaci* (φάρμακα), cf. FilolAntMod. 11, 1996, 94, n. 8 (aggiungerei anche cap. 32 [244. 6 Li. = 54.21-22 Po.] e cap. 33 [244.14-15 Li. = 56. 10 Po.]). L'emendamento di Potter al cap. 15 (28.8-9 = 224.10 Li.) ἐν τῇ φαρμακίτιδι per ἐν τῇ πλευρίτιδι dato dai codici, non ha ragione di essere: gli antidolorifici, del resto già rammentati poco più sopra con rinvio esplicito al prontuario (28.4-5 = 224 7-8 Li.), erano particolarmente indicati per la 'pleuresia', in riferimento alla quale nel prontuario si dovevano certo registrare quelli più efficaci, cf. cap. 9 (216.9-10 Li. = 270.9-11 Jou. = 16.23-25 Po.: si tratta della 'peripleumonia') διδόναι ὅπερ ἐν τῇ πλευρίτιδι τοῦ πλευροῦ τῆς ὀδύνης ἐν τῇ φαρμακίτιδι γέγραπται, e 10 (216.25-218. 1 Li. = 326.10-12 Jou. = 18.20-21 Po.: si tratta della 'frenite' e non ci si riferisce specificamente al dolore ai fianchi) τούτῳ τῆς μὲν ὀδύνης ἅπερ ἐν τῇ πλευρίτιδι διδόναι.

⁴ È chiaro che, nonostante la genericità della proprietà attribuita ai farmaci, non di tutti i farmaci assunti in pozione si tratta, ma solo di quelli (non meglio precisati) che si danno di regola in queste febbri; e tuttavia rimane strana l'enunciazione di una proprietà non legata a elementi farmacologici o dietetici specifici. Per i φάρμακα ποτά, cf. cap. 36 citato qui in fine; alcuni erano ad azione più specifica, cf. cap. 9 (216.13-14 Li. = 270.18-20 Jou. = 18.3-4 Po.: umidificanti del polmone ed evacuanti del pus per l'alto [e leggerei qui il futuro invece di ὑγραίνεται καὶ καθαίρεται, come è normale in queste relative con valore consecutivo-finale: v. qui sotto al cap. 18 il brano citato sui farmaci da assumere oralmente per modificare o far cessare la febbre]), cap. 21 (232.10-11, cf. 1-2 Li. = 38.17-18 cf. 4-5 Po.: per smuovere il ventre e stimolare l'evacuazione dell'orina); al cap. 40 si tratta invece di pozioni sostitutive del vino per quanti ne sono disgustati (250.11-12 Li. = 64.2-4 Po.: ἀνηλεῶς accettato anche da Potter sembra assai improbabile [nell'*Index Hippocraticus*, fasc. I, s. v., si propone ἀηδέως: ma data la presenza di forme come ἀνήδυντος già nella *Collezione* o addirittura come ἀηδόμαι in Ermippo comico o ἀηδόνοος più tardi, non mi pare impossibile la forma più vicina alla lezione tradita ἀηδέως, testimoniata come tale nel *Romanzo di Alessandro*, rec. γ I 22, e cf. anche Hesych. π 3828, προσκορῆ: ἀηδῆ, ἀχαρῆ]); molti di questi farmaci erano il ritrovato di scoperte casuali, anche da parte di profani, cf. cap. 45. Si noterà peraltro anche che, a differenza dei manuali di patologia, *Aff.* si rivolge ad un pubblico di non specialisti, di ἰδιῶται, non in grado quindi di determinare sulla base della loro competenza questi farmaci: è solo l'ultimo segmento che col rinvio al prontuario consente, anche al profano, una identificazione precisa di ben determinati farmaci (il «darli così come è prescritto nella *Farmacia*» non si riferisce strettamente alla posologia o alle modalità di assunzione, ma in prima battuta proprio all'individuazione dei farmaci da impiegare).

Sempre altrove in *Aff.* il rimando allo scritto *Farmacia* compare in contesto prescrittivo; ed in questo stesso cap. 18 si è già dato per l'appunto il caso per cui ad una prescrizione generica (ancora di farmaci da assumere in bevanda) fa immediatamente seguito il rimando a questo scritto per le precisazioni opportune: cf. 226.9-11 Li. (= 276.17-278. 1 Jou. = 30.12-14 Po.) διδόναι φάρμακα ποτά, οἷσι μεταστήσεται ὁ πυρετὸς ἢ ἀπολείψει· διδόναι δ' ὥσπερ γέγραπται ἐν τοῖσι φαρμάκοις.

E così ci si attende anche in questo caso: la prescrizione generica con l'effetto che ci si propone di ottenere e poi il rinvio al prontuario farmacologico per l'individuazione di particolari farmaci.

Che il testo dell'ultimo periodo di *Aff.* 18 non sia sano, al di là delle perplessità sul piano della formulazione impiegata, è mostrato sul piano meramente sintattico dalla posizione del δέ, che viene ad occupare la terza posizione dopo sostantivo in oggetto e predicato. Questa posizione è indifendibile. Gli esempi raccolti da Denniston⁵ per la prosa di *postponements* della particella (pp. 188 s.) sono agevolmente spiegabili («most of these postponements are pretty mild» – in contrasto con Platone, *Lg.* 6.785 a5, dove l'interpunzione del Burnet [κόρω καὶ κόρη παραγεγράφθω δ' ἐν τοίχῳ κτλ.] «goes beyond all reasonable bounds»). Ma un esempio di posposizione – e non propriamente lieve –, cita Denniston dalla *Collezione ippocratica*, e cioè da *Malattie* 2.12 (7.22.15 Li. = 36.14-15 Jou.)⁶, τὰς φλέβας καίειν δὲ τὰς μὲν παρὰ τὰ ὦτα, ἔστ' ἂν παύσωνται σφύζουσαι.

Si tratta della medesima situazione che si ha alla fine di *Aff.* 18: sostantivo (in oggetto) + predicato + δέ. Ma è davvero difficile accettare una tale sequenza e, a mio avviso, la proposta di Langholf di secludere τὰς φλέβας (registrata in apparato da Jouanna nell'edizione completa) merita di essere presa in seria considerazione: τὰς φλέβας ha in effetti tutta l'apparenza di una glossa esplicativa. È ovvio che a pulsare sono le 'vene' e non le escare, di cui è questione fin qui in questa parte finale di *Mal.* 2.12. E tuttavia risulta chiarissimo dal contesto che sono le 'vene' ad essere direttamente chiamate in causa, trattandosi cioè di bruciature fatte in corrispondenza alle 'vene' della testa⁷. Il καῦσον τὴν κεφαλὴν ἐσχάρας ὀκτώ all'inizio della raccomandazione chirurgica è stato precisato disegnando un percorso che segue il tragitto delle 'vene' della testa, e quando pochi righe sotto si dice, con ripresa dell'ordine (all'infinito di comando questa volta), καίειν δέ, è evidente che da τὴν κεφαλὴν (naturalmente ἐσχάρας ὀκτώ è l'oggetto interno) si è passati ad indicare più specificamente le 'vene della testa'. Nel modello di θ (*Vind. med. gr.* 4) e M (*Marc. gr.* 269) qualcuno ha voluto, forse a margine, rendere esplicito lo slittamento, turbato dal fatto che τὰς μὲν παρὰ τὰ ὦτα, che riprende a sua volta δύο μὲν (*scil.* ἐσχά-

⁵ J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954².

⁶ = 145. 9 nell'edizione completa curata da Jouanna per la CUF, *Hippocrate*, t. X 2, *Maladies II*, Paris 1983.

⁷ Cf. J. Jouanna, ediz. di *Mal. II*, 225, n. 4.

pas) παρὰ τὰ ὦτα di pochi righe sopra, non poteva riferirsi strettamente alla stessa nozione: prima le escare alla testa e poi, più precisamente, le (escare alle) 'vene' della testa, 'vene' che sono poi esse quelle che pulsano (e non le escare)⁸.

Anche M, in *Mal.* 2.12, non appare insospettito dalla posizione irregolare della particella δέ, a differenza che nel passo di *Aff.* 18. Qui δύναμιν ἔχει δέ è la lezione di θ, mentre M (e Littré) reca δύναμιν δ' ἔχει. Ma l'intervento correttivo (secondario) in M è ben evidente: nel senso che δ' è aggiunto *supra lineam* (e stando all'apparato di Jouanna non si tratterebbe di un intervento del copista stesso di M che giunto al δέ in terza posizione si è bloccato e tornando indietro ha inserito δ' sopra il rigo, bensì di un intervento di M² a partire da una omissione di M). Comunque sia, la lezione del modello comune sembra essere indiscutibilmente quella di θ che, nonostante sia stata accolta nel testo da Jouanna e Potter, appare però difficilmente accettabile⁹.

Come si può intervenire? Tenendo presente che il contesto reclama una prescrizione, l'intervento più economico mi pare quello di leggere δεῖ invece di δέ e di mettere il predicato all'infinito. Per un verso lo scambio δεῖ / δέ è molto facile¹⁰ e lo sorprendiamo anche nella tradizione di *Aff.* stesso, al cap. 36 (citato qui sotto, do-

⁸ Difficile dire, da un punto di vista di stretta analisi grammaticale, se in καίειν δέ τὰς μὲν παρὰ τὰ ὦτα, il τὰς rappresenti l'oggetto esterno (e cioè φλέβας sottinteso, che riprende precisandola τὴν κεφαλὴν) ovvero rappresenti l'oggetto interno (ἐσχάρας), da intendere più specificamente a questo punto come 'escare alle vene della testa', con 'vene' che viene a costituire il soggetto sottinteso della temporale successiva con cui si accorda il participio σφύζουσαι.

⁹ Non c'è bisogno di dire che la posizione del δέ altrove nello scritto (e ciò vale anche per *Mal.* II) è assolutamente regolare; anche nei casi di attacco con articolo e nome o preposizione e nome, la particella è sempre interposta, ad eccezione di 212.7 Li. (= 268.2 Jou. = 10.25-26 Po. ἀπὸ φλέγματος δέ); 218.1 Li. (= 326.13 Jou. = 18.21-22 Po. τὴν κοιλίην δέ); 250.1 Li. (= 62.14-15 Po. τὰ ἀπόντα δέ); 260.6-7 Li. (= 76.11 Po. ἐπ' ἀμφοτέρα δέ [e ovviamente anche 226.5 Li. = 276.7 Jou. = 30.6 Po. καὶ τριταῖοι δέ καὶ τεταρταῖοι πυρετοί]); e ai capp. 27 e 47 delle locuzioni (senza articolo) ἐς ἐσπέρην δέ (238.12 e 23 Li. = 48.4 e 19 Po.) e διὰ χρόνου δέ, ἐς ὑγίειν δέ e ἐς ἰσχὺν δέ (256.18 e 20 e 258.1 Li. = 72.11, 14 e 17 Po. – καθ' ἡμέρην δέ a 256.17 = 72.10 è congettura non sicura di Littré, accolta da Potter: «Profecto καθ' ἡμέρην δέ non latet in καὶ μὴ τελέειν», Ermerins).

¹⁰ Molti esempi in *Index Hipp.*, fasc. I s.v. δέω (B), anche tralasciando scambi più banali (con δή, δι, δι': segnalo solo *Vict.* 1.17, 65.492.3 Li. [= *CMG* I 2. 4. 138. 11 Joly] ἥ δεῖ θ : ἰδ(ως) M). Merita invece un breve commento *Morb.Sacr.* 6.394,12 Li. (= 32.2 Jouanna [*Hippocrate* II 3, Paris 2003]); Ermerins aveva proposto di emendare ὥστε μηδὲν ... νομίζειν di MCo (μηδὲν θ) in ὥστε μὴ δεῖν ... νομίζειν, proposta da allora in poi accettata da tutti; Jouanna (p. 131) considera ora che la congettura «ressemble à une *lectio faciliior*» e accoglie nel testo la lezione di MCo che, a mio avviso, rischia di essere non *difficilior*, ma semplicemente *falsa*; la sua difesa da parte di Jouanna si basa su un sillogismo (che in una consecutiva il predicato può essere all'imperativo, che l'infinito d'ordine equivale ad un imperativo, e «pourquoi ne pourrait-on avoir [in una consecutiva] un infinitif impératif?»; non è però detto che per una lingua valgano sempre e comunque deduzioni strettamente logiche, e, in particolare, nel caso di una consecutiva con l'infinito, ci si chiede sulla base di quali segnali linguistici si poteva avvertire la differenza tra la sua forma implicita con infinito (normale in greco) e quella quasi-esplicita come sarebbe appunto quella, non altrimenti attestata, con un infinito imperativo.

ve a ὅσα δέ di M corrisponde un errato ὅσα δεῖ di θ)¹¹; e per altro verso il passaggio da ἔχειν a ἔχει sarà stato dovuto proprio al fraintendimento di δεῖ.

Certo, anche il segmento che così si ottiene (δύναμιν ἔχειν δεῖ τούτων τῶν πυρετῶν τὰ φάρμακα πινόμενα) presenta delle singolarità sintattico-espressive che abbisognano di qualche spiegazione.

Colpisce in prima battuta l'asindeto. Ma va tenuto presente, in proposito, che diverse notazioni in *Aff.* si presentano dotate di una propria autonomia sintattica, in particolare quando intendono generalizzare il discorso, pur partendo da situazioni molto specifiche. Si vedano ad esempio il cap. 3, sulla necessità di intervenire subito all'inizio della malattia (τοὺς νοσέοντας χρή σκοπεῖν εὐθὺς ἀρχομένους ἐν τῇ καταστάσει τῶν νοσημάτων [la nota interviene, dopo l'inizio della trattazione delle singole malattie, tra l'esposizione delle malattie della testa propriamente dette, al cap. 2, e quella delle malattie delle orecchie al cap. 4]); il cap. 13 (cf. qui sopra n. 2), con una nota sulle malattie acute, la cui trattazione è terminata col cap. 11, nota ispirata dalle malattie invernali del cap. 12 (τῶν νούσων σχεδόν τι μάλιστα αἱ ὀξεῖαι καὶ ἀποκτείνουσι καὶ ἐπιπονώταταί εἰσι); o il rilievo farmacologico alla fine delle spleniti del cap. 20 (τῶν φαρμάκων ὅσα δίδοται τοῦ σπληνός); o ancora la notazione al cap. 33, che interrompe, verso la fine, la trattazione delle malattie particolari e richiama l'attenzione del profano cui è rivolto lo scritto (ταῦτα [M aggiunge δέ] ἐπιστάμενος ἀνὴρ ἰδιώτης οὐκ ἂν ὁμοίως ἐμπίπτοι ἐς ἀνήκεστα νοσήματα [precede, al cap. 32, la trattazione dell'ittero e seguono quelle, al cap. 34, dei *phumata* e, al cap. 35, di varie malattie dermatologiche]). Col cap. 36 si apre, in asindeto (τούτοις τοῖς φαρμάκοις ἀποκαθαίροντα ὧδε χρῆσθαι), la seconda parte dello scritto di carattere farmacologico-dietetico, costituita da numerose sezioni che si presentano spesso sintatticamente autonome l'una dall'altra¹².

¹¹ L'errore può essere stato facilitato dal fatto che la parola seguente (ὑπνον) inizia per /i/ (per una sorta di dittografia); nel caso di *Aff.* 18 l'errore (per aplografia) può essere sorto, in maiuscola, dal contatto di (ΔΕ)Ι e Τ(ΟΥΤΩΝ). Più banale è lo scambio δεῖ / δι' alla fine dello scritto (citata qui sotto), dove M legge δι' αὐτῶν per δεῖ αὐτῶν. Cf. anche 244. 14 Li. ἅπαντα ἃ δεῖ προσφέρειν θ : ἅπαντα αἰεί προσφέρειν M (cf. *Mul.* 2.133, 8.296.22 Li. αἰεί δέ θ : δεῖ δέ MV). L'errore più clamoroso che coinvolga δεῖ in *Aff.* è al cap. 3 (210.20-21 Li.); qui la sequenza ἐν ... τῷ σώματι δέ. διενίσχυντι θ : ἐν ... τῷ σώματι // δέδειεν ἰσχύοντι M^{ec} (ἐν ... τῷ σώματι, εἰ δεῖ ἐν ἰσχυρόν τι Littré, ὅ ... τῷ σώματι δεῖ ἐνίσχυνον [l. ἐνίσχυν] τι Potter) va letta sicurissimamente ἐν ... τῷ σώματι ἃ εἶδει ἐν ἰσχύοντι, cf. A. Anastassiou-V. Schmidt, *Zum 3. Kap. der ps.-hippokratischen Schrift 'De affectionibus'*, *RhM* 132, 1990, 259-63.

¹² Cf. solo capp. 45 (τὰ φάρμακα ὅσα ποτὰ καὶ ὅσα πρὸς τὰ τρώματα προσφέρεται, μὴ θάνειν ἄξιον παρὰ παντός), 50 (τῶν σιτίων καὶ τῶν ποτῶν), 61 (tutto il capitolo è costituito da singole e autonome osservazioni). Per l'asindeto postulato al cap. 18 si noterà anche il richiamo a quanto precede attraverso il dimostrativo (τούτων τῶν πυρετῶν), fatto che lo rende quanto mai lieve (in Kühner-Gerth si parla per casi come questo di asindeto 'apparente', cf. II 343 s.). L'asindeto che sporadicamente si può rilevare nella prima parte di *Aff.* nella presentazione della malattia (nome di essa o temporale/condizionale eventuale), e poi all'inizio della sezione sintomatologica e di quella terapeutica (con attacco costituito dal dimostrativo τοῦτον οὐ τοῦτω) corrisponde ad un modulo espositivo tradizionale nei trattati patologici.

E sul piano espressivo: è senz'altro vero che sembra poco idiomatico dire che 'i farmaci *devono avere* tale proprietà': i farmaci *hanno* (o non hanno) una determinata proprietà. Naturalmente, una proprietà già presente può al bisogno essere esaltata o attenuata. Si può in proposito ricordare l'esigenza espressa nel *Regime* riguardo a cibi e bevande (che sono i primi 'farmaci' a disposizione del medico antico: 1.2, CMG I 2, 4, 124, 1-5 Joly): (δεῖ γινώσκειν τὸν συγγράφοντα) σίτων καὶ ποτῶν ἀπάντων, οἷσι διαιτώμεθα, δύναμιν ἥντινα ἕκαστα ἔχει καὶ τὴν κατὰ φύσιν καὶ τὴν δι' ἀνάγκην καὶ τέχνην ἀνθρωπίνην. δεῖ γὰρ ἐπίστασθαι τῶν τε ἰσχυρῶν φύσει ὡς χρὴ τὴν δύναμιν ἀφαιρεῖσθαι, τοῖσί τε ἀσθενέσιν ὅπως χρὴ ἰσχὺν προστιθέναι διὰ τέχνης, ὅπου ἂν ὁ καιρὸς ἐκάστω παραγένηται¹³. *Aff.* stesso, richiamandosi al noto principio ippocratico del 'giovare o non nuocere', si chiude con una raccomandazione analoga: cap. 61 (270.18-21 Li. = 90, 10-14 Po.) τὰ δ' ἄλλα, ὅσα γε καὶ ἀξίην λόγου ὠφελεῖν ἔχει, ὅσα ὑγιαίνουσι σύμφορα, ταῦτα ἐν τῇσι νούσοισι προσφερόμενα ἰσχυρότερα ἐστὶ καὶ δεῖ αὐτῶν ἀφαιρέοντα τὴν ἀκμὴν διδόναι ἢ οὐ φέρει αὐτὰ τὸ σῶμα, ἀλλὰ βλάπτει μᾶλλον ἢ ὠφελεῖ¹⁴.

Non è questo però il caso di *Aff.* 18: più semplicemente a me pare che l'espressione 'i farmaci *devono avere* tale proprietà' possa essere agevolmente intesa già di per sé nel senso che 'si *devono avere* farmaci che *hanno* tale proprietà'. Ma un parallelo preciso penso che si possa indicare in *Aff.* stesso, al cap. 36 (246.11-15 Li. = 58.13-18 Po.: ancora a proposito di farmaci assunti in bevanda):

ὅσα δὲ δίδεται φάρμακα ποτὰ καὶ μὴ καθαίρει μήτε χολὴν μήτε φλέγμα, ὅταν ἐς τὸ σῶμα ἐσέλθῃ, τὴν δύναμιν αὐτὰ παρέχεσθαι δεῖ ἢ ψύχοντα ἢ θερμαίνοντα ἢ ξηραίνοντα ἢ ὑγραίνοντα ἢ συνάγοντα ἢ διαχέοντα. ὅσα δὲ ὕπνον ποιεῖ ἀτρεμίην δεῖ τῷ αἵματι [M: σώματι θ] παρέχειν τὸ φάρμακον

(tutti quei farmaci che vengono dati da assumere in bevanda, i quali non purgano né della bile né del flegma, quando penetrino nel corpo, devono essi fornire una loro proprietà come o refrigeranti o riscaldanti o disseccanti o inumiditi o con un'azione concentrante o dispersiva; tutti quelli poi che inducono al sonno: il farmaco deve fornire immobilità al sangue¹⁵).

¹³ Per i farmaci in particolare, cf. Gal. *In Hipp. De victu acut. comm.* IV, 15.707, 14-708, 1 K. (ἐκλύειν χρὴ τὴν δύναμιν τοῦ σηπτικτοῦ φαρμάκου [= Orib. 10.10.1.12]); Orib. *Ad Eun.* 4. 5.6 (ἐκλύειν χρὴ τὴν δύναμιν αὐτοῦ [del farmaco]); Alex. Trall. 1. 477. 6-7 (τοῦ φαρμάκου δὲ μείζονος ὄντος τοῦ σώματος ἐκλύειν δεῖ τὴν δύναμιν αὐτοῦ); Aët. 8. 73 (ἐπιτείνειν χρὴ τὴν δύναμιν τῶν καταπλασμάτων); Alex. Trall. 1.469.1 (τὴν τῶν ψυχόντων δύναμιν ἐπιτείνειν σε χρὴ); 1.395.4-7 (τῶν στύφοντων καὶ ῥωινυόντων ἐπιτείνειν χρὴ τὴν δύναμιν ... καὶ ἀπλῶς πρὸς τὸ κατεπεῖλον καὶ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι δεῖ θατέρου τὴν δύναμιν).

¹⁴ Potter riprende la punteggiatura di Littré (nonostante accolga la lezione di ΘM τὰ δ' ἄλλα invece di τὰ τε ἄλλα dei *recc.*) e fa di ὅσα ὑγιαίνουσι σύμφορα l'inizio di una nuova nota (anzi, di un nuovo capoverso), credo non a ragione.

¹⁵ La lezione di θ, accolta da Littré e da Potter, sembra costituire una banalizzazione (lo scambio è d'altronde abbastanza frequente: cf. *Index Hipp.*, fasc. I, s.v. αἷμα e fasc. IV, s.v. σῶμα). Pare ovvio che un sonnifero induca la calma nel corpo, mentre è scientificamente più impegnativa l'implicita convinzione che questa calma sia il risultato di un processo che comporta una signifi-

Anche qui non è naturalmente il farmaco che 'deve avere' una determinata proprietà, ma è l'operatore che 'deve impiegare', tra quelli a sua disposizione, un farmaco che già 'ha' quella proprietà. È questo un modo di esprimersi un po' immaginoso – e si noti tra l'altro l'uso del medio dapprima (τὴν δύναμιν αὐτὰ παρέχεται δεῖ), che conferisce maggiore personalizzazione ai farmaci rispetto all'uso successivamente dell'attivo (ἀτρεμίην δεῖ ... παρέχειν τὸ φάρμακον, e però ancora col verbo d'obbligo attribuito al farmaco) – ; ma un modo di esprimersi che era naturale in greco così come lo è in italiano¹⁶.

Pisa

Alessandro Lami

cativa diminuzione della mobilità del sangue nelle 'vene': il sonno, stato intermedio tra vita e morte, è dovuto infatti ad un (parziale) arresto/ritiro nelle vene (e raffreddamento) del sangue; cf. *Morb.* II (B) 8 (malattia di chi ha avuto un 'colpo', βλητός, con diminuzione della vista, sonnolenza, perdita della motilità: αἱ φλέβες ἐπὶ ἐς ἐωυτὰς εἰρύσωσι φλέγμα, ἀνάγκη ὑπὸ ψυχρότητος τοῦ φλέγματος τὸ αἷμα ἐστάναι μᾶλλον ἢ ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ καὶ ἐψύχθαι· μὴ κινεομένου δὲ τοῦ αἵματος, οὐχ οἶόν τε μὴ οὐ καὶ τὸ σῶμα ἀτρεμίζειν καὶ κεκωφῶσθαι); e Alcmeone ed Empedocle, *VS* 24 A 18 e 31 A 85 DK; e si veda anche *Morb. Sacr.* 7 (6 τοῦ αἵματος ἀτρεμίσαντος, 11 il flegma ἀποψύχει ... καὶ ἴσσησι τὸ αἷμα: naturalmente anche qui le manifestazioni ipnoidi [perdita della parola, della coscienza e della motilità] sono dovute a una situazione patologica) e la nota 4 *ad loc.* di Jouanna nella sua edizione (pp. 72 s.).

¹⁶ Cf. anche Gal. *In Hipp. De victu acut. comm.* IV 15.457.2-3 K (εἴπερ οὖν ἑναντία τῶν ἐναντίων ἰάματα, τὸ τῶν πυρετῶν ἴδιον ἱάμα δύναμιν ἔχειν χρὴ ψύχουσάν τε καὶ ὑγραίνουσάν). Per l'uso del medio παρέχομαι riferito a 'farmaci' in *Aff.*, cf. anche cap. 38.248.13 Li. (62.4 Po. ὅσα [sostanze] δῆξιν παρεχόμενα καθαίρει) e cap. 47.256.8-9 (70.20 Po. ταῦτα [alimenti] μὲν οὐτε φύσαν παρέχεται οὐτε στρόφον [per contro si ha a 254.21-256.1 = 70.8-9 ὅσα ἢ φύσαν ἢ δῆξιν ... παρέχει ἢ στρόφον – difficile dire se qui sia preferibile la lezione di θ, accolta da Littré e Potter, τῶν [alimenti] φανερὴν τὴν δύναμιν ἐχόντων rispetto a M che reca τὴν δύναμιν παρεχομένων; al rigo sopra si ha δύναμιν ἕκαστα ἔχει e al rigo sotto, appunto, ... παρέχει ἢ στρόφον [difficilior sembra la lezione di M]).

LYC. 1. 129: L'INNOVAZIONE LINGUISTICA DI UN CONSERVATORE (E IL CONSERVATORISMO LINGUISTICO DEI SUOI EDITORI)¹

Lycurgi Leocrateam edenti sedulo cura est gerenda, ne codicibus quibus ea oratio traditur iusto plus fidei praestet. In universum recte fecerimus, si ubicumque vel scabrities est orationis vel aliquid Atticorum usui parum conveniens, oratorem absolverimus, damnaverimus librarios. (Fr. Blass, 1899)

Si quidem Atticus est orator, cur non saepius utitur Atticismis?
(J. Hauptmann, 1753)

Per chiarire il senso di questo breve lavoro mi sono necessarie tre precisazioni: esplicherò le prime due, che concernono le mie conclusioni, subito in apertura del testo; della terza, riguardante più da vicino il titolo, mi occuperò invece concludendo. In primo luogo, non è una *soluzione* al problema testuale di Lyc. 1. 129.6-11 che intendo proporre in questa sede. A vedere bene, la questione testuale – in un certo senso – non esiste neppure, visto che negli ultimi centocinquant'anni il problema è stato letteralmente bandito dagli apparati critici e dalle note di commento all'orazione *Contro Leocrate*: per parte mia, cercherò di impostare il problema in termini storico-culturali e storico-antropologici. In secondo luogo, questa riflessione non prende le mosse dall'unico discorso che, dell'oratore e uomo politico ateniese, sia a noi giunto per via non frammentaria, ma da un testo scritto più di un secolo prima e destinato alla recitazione nel teatro di Dioniso, anziché alla declamazione nell'*Areopago*.

In Aesch. *Cho.* 954 il Mediceo attesta ἐπ' ὄχθῃ ἀξεν, cinque sillabe tutte problematiche, non solo in ragione dell'eteroclisia di ὄχθος, ma anche per la presenza di un aoristo sigmatico di ἄγω, attestato in Omero ma difficile da accettare in tragedia². A porre problema è, inoltre, la difformità tra le positive indicazioni del Liddell-Scott circa la presenza di aoristi sigmatici nei tragici e l'effettiva mancanza di attestazioni ricavabile tramite lessici e indici³.

¹ Una prima versione di questo testo è stata letta in occasione di un seminario tenuto presso il "Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche" dell'Università di Trento il 17-18 giugno 2004. Desidero ringraziare F. Blaise, F. Bertolini, T. Gargiulo e A. Laks per le osservazioni e i suggerimenti proposti durante la discussione. Desidero rivolgere un caloroso ringraziamento a V. Citti, non solo per aver richiamato la mia attenzione sulla questione qui esaminata, ma anche per vari suggerimenti e aiuti concreti con cui ha arricchito il lavoro preparatorio a questa breve nota. Desidero ringraziare infine Riccardo Di Donato, con il quale ho avuto l'opportunità di discutere in molteplici occasioni su singoli punti e nodi tematici di questo lavoro, e al quale debbo preziose indicazioni e molto utili suggerimenti. Resto ovviamente io solo responsabile di quanto è scritto.

² Al v. 954 Paley congetturò ἐπορθιάζων, A. Meineke (Philol. 19, 1863, 194-240) ἐπορθιάξεν, poi generalizzato nelle edizioni di P. Mazon (Paris 1925), G. Murray (Oxford 1937 e 1955²), D. Page (Oxford 1972) e di M. West (Lipsiae 1998²).

³ Debbo l'indicazione a V. Citti (lettera del 25 agosto 2003). Cf. *LSJ s.v. ἄγω*, J.T. Allen e G. Italie, *Concordance to Euripides*, Berkeley 1954, A. Nauck, *Tragicae Dictionis Index*, S. Pietroburgo 1892 (Hildesheim 1962), G. Italie, *Index Aeschyleus*, ed. altera, curavit S.L. Radt, Leiden 1964, A. Ellendt-H. Genthe, *Lexicon Sophocleum*. Medesime conclusioni si ricavano dopo un controllo informatico sul *ThLG_E* e sulla ultima versione aggiornata del 'mostro di Irvine' (cf. E.

La presunta irregolarità dell'aoristo sigmatico di ἄγω non è, d'altra parte, oggetto di dubbio presso i grammatici. Frinico ne fa, ad esempio, una questione di correttezza: ἵνα ἄξωσιν οὐ χρὴ λέγειν, ἀλλ' ἵνα ἀγάγωσιν⁴. Commentando nel 1820 questo passo delle *Eclogae*, Christian August Lobeck (1781-1860) si soffermava sulla correttezza e sull'ampiezza dell'uso linguistico attico e si prendeva subito cura di mostrare che tutte le attestazioni di aoristi sigmatici (tra cui un significativo e controverso luogo tucidideo, assai importante per gli antecedenti dell'obbligazione contrattuale⁵) altro non erano che errori di copisti o di editori⁶.

Ed è proprio Lobeck a far posare l'attenzione anche su Licurgo: intendendo sostenere la propria ipotesi, il filologo tedesco citava infatti Lyc. 1. 129, un luogo in cui era effettivamente attestato un imbarazzante aoristo sigmatico di κατάγω, un κατάξαντες participiale su cui più sotto torneremo. A giudizio del filologo, si trattava tuttavia di una non piccola disattenzione e di un incomprensibile errore di Johann Jacob Reiske (1716-1774): in *Lycurg. c. Leocrat. p. 227. pro κατάξαντες, quod Reiskius nescio quo pacto tuetur, praestat κατατάξαντες, a Stephano propositum*⁷.

Siamo giunti così al testo dell'orazione *Contro Leocrate*.

Licurgo scatenò con molto ritardo l'accusa contro il cittadino Leocrate, incolpato di aver abbandonato Atene dopo i fatti di Cheronea. Usando le nozioni di 'giuridico' e di 'partito' con una certa approssimazione, potremmo dire che l'accusa è giuridicamente poco fondata (l'imputato fu assolto, anche se solamente per un voto⁸), e potremmo aggiungere che si colloca probabilmente in linea con un attacco politico contro il 'partito' filomacedone⁹. L'intera orazione è modellata sull'aspra contrapposizione tra il comportamento tenuto dai cittadini di Atene e la condotta del cittadi-

Degani *Il mostro di Irvine*, Eikasmòs, 3, 1992, 277-78), ormai disponibile solo on-line (www.tlg.uci.edu)

⁴ Cf. *Eclogae*, CCLII-CCLIII (*Die Ekloge des Phrynichos*, hrsg. Von E. Fischer, Berlin-New York 1974 p. 95). Si vedano le osservazioni di W. Rutherford (*The New Phrynichus*, London 1881, rist. Hildesheim 1968, 217) e di A. Lobeck in *Phrynichi eclogae nomenclatorum et verborum atticorum*. Edidit, explicuit Chr. August Lobeck, Leipzig 1820, 287: *Pervulgatum est Atticistarum de hoc aoristo praeceptum, cujus temporis apud recentiores paene innumera, apud veteres vero tam rara sunt exempla, ut Attici illud neque funditus ignorasse neque admodum probasse videantur*.

⁵ Thuc. 2.97. Il capitolo tucidideo è stato studiato a fondo da M. Mauss come fonte per le forme più antiche del contratto. Cf. M. Mauss, *Une forme ancienne de contrat chez les Thraces*, in REG, 1921, 395 ss. (tr. it. in M. Mauss-M. Granet, *L'espressione dei sentimenti*, Milano 1994, 57-79) e L. Gernet, *Eranos*, in *Dike*, 2, 1999, 5-59.

⁶ Dietro cortese indicazione di V. Di Benedetto, che desidero ringraziare, segnalo che un problema analogo si è posto per il proemio del *Cinegetico* di Senofonte (autenticità negata sulla base di aoristi giudicati non attici): cf. V. Di Benedetto, *Il Proemio del 'Cinegetico' di Senofonte*, in *Maia*, 1967, 1, 22-40 - 230-54 (soprattutto pp. 22-25).

⁷ Lobeck, *Phrynichi eclogae*, 287. L'alternanza tondo/corsivo è mia.

⁸ Così si vince da Eschine, *Contro Ctesifonte*, 267.

⁹ Cf. A. Martina, *Recensione* a E. Malcovati, *Licurgo. Orazione contro Leocrate e frammenti*, Roma 1966, in RFIC, 96, 1968, 201-3. L'ipotesi del complotto politico è stata proposta da E. Burke (*Contra Leocratem and De corona. Political collaboration?*, Phoenix 1977, 330-40) e, più di recente, messa in discussione da N. Sawada, *Athenian politics in the age of Alexander the Great: a reconsideration of the trial of Ctesiphon*, Chiron 26, 1996, 57-84.

no Leocrate il quale, nel momento in cui tutti (vecchi e giovani¹⁰) si mettevano a disposizione per difendere la πόλις sotto assedio, aveva scelto di imbarcarsi nottetempo, di nascosto, per badare ai propri affari, recandosi prima a Rodi e poi a Megara, dove aveva addirittura vissuto come meteco. L'accusatore costruisce un'orazione imperletteraria, densa di citazioni contrappuntate dall'invito ripetuto ai giudici affinché condannino a morte¹¹ il convenuto, nonostante questi non abbia – in effetti – compiuto il reato ipotizzato dall'oratore in conclusione del suo testo¹².

Come paradigma di traditore punito dai propri concittadini, al § 126 l'oratore introduce l'esempio del comportamento tenuto dagli Spartani nei confronti del traditore Pausania, lasciato morire di fame nel santuario in cui egli si era barricato per sfuggire alla repressione.

Il comportamento degli Spartani viene elogiato da Licurgo in questi termini:

νόμον γὰρ ἔθεντο περὶ πάντων τῶν μὴ θελόντων ὑπὲρ τῆς πατρίδος κινδυνεύειν, διαρρήδην λέγοντα ἀποθνήσκειν, εἰς αὐτὸ τοῦτο τὴν τιμωρίαν τάξαντες, εἰς ὃ μάλιστα φοβούμενοι τυγχάνουσι, καὶ τὴν ἐκ τοῦ πολέμου σωτηρίαν ὑπεύθυνον ἐποίησαν κινδύνῳ μετ'αἰσχύνης (Lyc. 1.129.6-11).

Ad essere (per noi) in questione è la forma τάξαντες, un aoristo che – preso in sé – non darebbe problemi, tanto che il più recente editore della *Leocratea*¹³ lo stampa senza aggiungere ulteriori indicazioni in apparato, in conformità con la tendenza di tutti gli editori del '900 e di molti editori dell'800¹⁴. Ma la situazione non è così semplice, e non solo in ragione di un uso molto particolare, in un certo senso

¹⁰ L'insistenza sull'attiva partecipazione di tutte le classi di età alla difesa di Atene, nel momento di crisi succeduto alla sconfitta di Cheronea, è un tratto che torna a più riprese nel corso dell'orazione. Cf. ad esempio i §§ 95 e 107.

¹¹ Il tema della condanna a morte (καὶ τοῦτον οὐκ ἀποκτενεῖτε;) ricorre 19 volte in un'orazione relativamente breve, ed il dato è tanto più notevole in quanto esso non possiede, a quanto ci è dato giudicare, alcuna formale legittimazione giuridica. La condanna a morte dei traditori avveniva per lapidazione (§ 120) o precipitazione nel baratro (§ 122): cf. M. Halm-Tisserant, *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, Paris 1998, E. Cantarella, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Roma 1991.

¹² Cf. Lyc. 1.147-48. Gli altri reati ipotizzati dall'accusatore sono la κατάλυσις τοῦ δήμου, ἀσέβεια, τοκέων κάκωσις, λιποτάξιον e ἀστρατεία. È evidente la volontà di configurare un reato di grande impatto sull'uditorio. L'oratore giunge ad auspicare la presenza irrituale delle mogli e dei figli dei giudici. Cf. § 142.

¹³ *Lycurgi oratio in Leocratem. Cum ceterarum Lycurgi orationum fragmentis*, curavit Nicos Conomis, Leipzig 1970.

¹⁴ Così, ad esempio, stampano Bekker (1823), Muller (1858), Nicolai (1875), Rehdantz (1876), Cima (1896). Così F. Durrbach nel 1932 (*Lycurgue. Contre Léocrate*, Paris 1932), Malcovati (*Orazione contro Leocrate*, Roma 1963) in un'edizione che molto dipende da Durrbach (come osservò L. Canfora in *Licurgo e Scoturga*, Belfagor, 22, 1967, 338-47), J. Burt nel 1954 (*Minor Attic Orators*, Loeb 1954), e così scelgono di leggere e tradurre anche M. García Ruiz (J.M. García Ruiz, *Oradores menores. Discursos y fragmentos*, Madrid 2000) e E. Harris (I. Warthington-C. Cooper-E.M. Harris, *Dinarchus, Hypereides & Lycurgus*, Austin 2001, 155-218).

traslato e piuttosto sospetto, del nesso τάσσω τὴν τιμωρίαν, di rarissima attestazione e di uso non tecnico presso gli oratori¹⁵.

L'indicazione di Lobeck relativa alla scelta editoriale, a suo giudizio incomprensibile (*nescio quo pacto*, scriveva il filologo tedesco) di Reiske, apre infatti una diversa via di riflessione. Nel 1770, l'editore degli *Oratores Attici*¹⁶ aveva stampato – con ostinazione, verrebbe da dire – un κατάξαντες che sembrava esistere quasi per testimoniare come una lingua possa essere talvolta più vitale di quanto le grammatiche debbano di necessità fotografarla. È pur vero che Frinico dice ἐὰν ἄξις οὐδεὶς ἂν φαίη¹⁷, ma è altrettanto innegabile che altri usi dello stesso verbo (ovviamente sempre sospettati dagli editori) lasciano sperare in una sorta di rivincita dell'omerismo eschileo da cui siamo partiti. L'omerismo in questione continuerebbe così, con Licurgo, nel lessico di un uomo politico che, sebbene figlio di un'epoca nuova, era solito guardare al passato, nei testi pervenutici delle sue orazioni come nella sua amministrazione di Atene¹⁸.

Reiske si limitava a segnalare in una nota l'esistenza della congettura κατατάξαντες, attribuita allo Stephanus e, tra l'altro, decisamente lontana dalla scelta finale degli editori moderni (τάξαντες). L'edizione dello Stephanus del 1575¹⁹ stampa infatti il testo unanimemente trådito (κατάξαντες) e reca in margine la congettura «πότερον κατατάξαντες;», proponendo un interrogativo che costituisce il primo sospetto di legittimità sulla presenza di un aoristo sigmatico, 'irregolare' rispetto a quanto auspicato da Frinico.

Per fare chiarezza su questo problema storico-culturale, prima ancora che filologico, restava dunque da risalire il più indietro possibile nelle edizioni a stampa, e da ripercorrere il cammino fino alla *editio princeps*, un'aldina del 1513, dove si legge unanimemente κατάξαντες, da intendersi con il significato di 'spinsero a tal punto la pena, che...'. Per concludere sulle Cinquecentine, è utile osservare che anche la

¹⁵ L'associazione del verbo τάσσω con τὴν τιμωρίαν è rara ed è attestata, con scarsissima diffusione, a partire dal IV sec. Oltre che nel passo qui discusso, il nesso τάττω/τάσσω τὴν τιμωρίαν ricorre infatti solo in Dem. 20.143.1. In Anassimene, l'espressione si riferisce alla definizione dei reati da parte delle leggi (*Rhet.* 4.3.2. Cf. anche 4.10.2).

¹⁶ J. Reiske, *Oratorum graecorum quorum princeps est Demosthenes quae superstunt monumenta ingenii*, VIII, Leipzig 1770, 103-42.

¹⁷ *Phrynichi Epitome*, CCLII. Si veda la discussione in W.G. Rutherford, *The new Phrynichus*, 217-19.

¹⁸ Cf. C. Mossé, *Lycurgue l'Athénien, homme du passé ou précurseur de l'avenir*, in QS, 15, 1989, 25-36 e B. Hintzen Bohlen, *Retrospektive Tendenzen in der Lykurg-Ära*, in *Retrospektive*, Hrsgb. F. Flashar-H.-J. Gehrke-E. Heinrich, München 1996, 87-112, in part. pp. 90-92.

¹⁹ Trascrivo per comodità un elenco delle edizioni qui citate in forma abbreviata. L'*editio princeps* della *Contro Leocrate* è una Aldina del 1513 (*Oratores Graeci*, 2, 132-151), il cui testo è utilizzato da Filippo Melantone per le due edizioni con traduzione latina del 1545 (Wittenberg) e del 1548 (Frankfurt), dallo Stephanus per l'edizione del 1575 (*Oratorum veterum orationes*, 2, 147-69, Paris), da Giovanni Lonicero per la propria edizione con traduzione latina del 1548 (Basel) e da J. Taylor nel 1743 (Cambridge). Dal testo stampato da Taylor derivarono le edizioni di Hauptman nel 1753 (Leipzig) e quella di Reiske nel 1770 (*Oratorum graecorum*, VIII, 103-42, Leipzig).

posizione di Filippo Melantone è netta: nel 1548, a Francoforte, l'interlocutore di Lutero stampava κατὰξαντες e, nel medesimo anno ma a Basilea, traduceva in modo inequivocabile quanto al testo greco di riferimento: *ad illum ipsum poenam adducentes, quod maxime metuunt....* Anche nell'importante edizione curata da Taylor nel 1743 (stampata prima a Cambridge e poi a Londra, con importanti note di carattere giuridico oltre che linguistico) si trova l'aoristo primo, secondo un testo derivato – come si legge nella prefazione – dall'edizione De Gruyter del 1619²⁰.

Una così massiccia mole di documentazione licurghea non mi sarebbe stato possibile consultare, soprattutto in un'unica sede, se non esistesse – nella piccola città di Casale Monferrato – una biblioteca civica che prende il nome da Giovanni Canna, studioso di letteratura greca nato proprio a Casale nel 1832, insegnante di lingua e letteratura greca a Pavia per un periodo molto lungo, al punto che i suoi ultimi corsi universitari furono seguiti nel 1915 dalla giovane E. Malcovati, la curatrice di una diffusa edizione critica, con traduzione, dell'opera di Licurgo. Gran possidente e figlio di un giudice, professore nei licei prima di andare ad insegnare a Pavia²¹, Giovanni Canna accumulò – come ci è dato osservare lavorando sul suo fondo – un numero davvero elevato di edizioni di Licurgo. Non mi è chiaro, almeno allo stato attuale delle mie ricerche, il rapporto tra l'intenso e sistematico lavoro di raccolta condotto su Licurgo, e l'inesistenza di contributi specifici sull'autore della *Contro Leocrate*²²: rimane solo la possibile intuizione di studi iniziati, e proseguiti poi da quella stessa allieva che, nella commemorazione del maestro, ricordava l'immensa libreria della casa di campagna, dove erano stati accumulati i volumi che ora costituiscono il patrimonio della biblioteca civica di Casale Monferrato²³.

Lavorando su tanta messe di edizioni licurghee è stato possibile fare una sorta di censimento statistico sulle edizioni a stampa, ed osservare in questo modo la marcata tendenza del passaggio da κατὰξαντες a κατατάξαντες fino a τάξαντες, corrispondente alla transizione dalle edizioni del '500-'700 alle edizioni dell'800, fortemente marcate – come è logico attendersi, ma non solo – dagli interventi di Friedrich Blass, che segnarono a fondo le edizioni della *Leocrate*²⁴, tanto a fondo che a partire dall'edizione di F. Durrbach fu iniziata un'opera di progressiva 'de-

²⁰ *Orationes politicae Dinarchi, Lycurgi, Lesbonactis, Herodis, Demadis. Graece et latine nunc primum editae*, Hanoviae, Typis Wecheliani 1619.

²¹ È proprio a E. Malcovati che si deve il più articolato ricordo scientifico e umano del maestro. Si veda E. Malcovati, *Un maestro di greco e di umanità: Giovanni Canna*, Athenaeum, 11/3, 1966, 110-24. Sullo studioso cf. anche C. Pascal, *Commemorazione di Giovanni Canna*, Milano 1916 e G. Vidari, *Un maestro di umanità: Giovanni Canna*, Casale Monferrato 1931.

²² Si tratta di un numero nettamente superiore a quello degli unici due autori di cui Canna si sia, in effetti, occupato pubblicando degli studi: Esiodo (*Le opere e i giorni di Esiodo. Saggio di studii*, Torino 1874) e una traduzione dell'Anonimo del Sublime, Torino 1880.

²³ Cf. Malcovati. Desidero ringraziare il personale della biblioteca civica di Casale Monferrato per la competenza e la cortesia con cui mi ha aiutato nelle mie ricerche.

²⁴ *Lycurgi Oratio in Leocratem*, post Carolum Scheibe edidit Fr. Blass, editio maior, Lipsiae 1899, Praefatio, VI-VII.

atticizzazione' del testo licurgheo²⁵. Tale reazione ha dato il via ad un processo – seguito da E. Malcovati, J. Burt, e N. Conomis – di 'recupero' di un Licurgo meno normalizzato e meno vincolato al rispetto di norme linguistiche astratte. L'oratore pare infatti aver usato il dialetto attico con una certa libertà, cedendo più volentieri agli omerismi e agli arcaismi, e mettendo così in un certo imbarazzo gli editori. Ciò che – cedendo ad una tendenza normalizzatrice – verrebbe da chiamare «l'irregolarità linguistica» di Licurgo costituisce d'altra parte un tratto stilistico che ha sempre suscitato l'attenzione degli editori²⁶.

Per quel che riguarda l'aoristo sigmatico non sembra di poter attribuire, a differenza di un altro fenomeno che subito esamineremo, la radicalità del cambiamento a Fr. Blass, il quale ha tuttavia contribuito ad estendere il fenomeno su larga scala: la tendenza a correggere l'aoristo sigmatico ha infatti marcato a fondo tutte le edizioni dell'Ottocento, al punto che – se A. Bekker (1785-1871) stampava nel 1823 (quasi in contemporanea con Lobeck, quindi) *τάξαντες* e segnalava in apparato l'esistenza di una diversa lezione dei manoscritti – gli editori e i commentatori successivi²⁷ stampavano *τάξαντες* e solo in pochi casi segnalavano l'aoristo primo di *κατάγω*, ma solo per stigmatizzarlo in quanto incomprensibilmente errato.

Ma il processo di normalizzazione iperatticista ha coinvolto, come si è accennato, anche altri luoghi del testo della *Leocratea*, il più rilevante dei quali sul piano linguistico e storico-antropologico riguarda la modalità di rendere il sostantivo *νηός* – esemplare in senso stretto, come è noto, per la cosiddetta declinazione attica. In questo caso, tuttavia, non si tratta semplicemente di un fenomeno di 'patina linguistica', ma di una serie di scelte in grado di modificare radicalmente, con interessanti effetti a catena, il testo e il messaggio veicolato.

Nell'edizione teubneriana del 1899, Blass scelse di stampare sempre il sostantivo *νηός/νεώς* secondo la declinazione attica, operando una scelta di normalizzazione che va in alcuni casi contro la tradizione manoscritta. Significativo è il caso del § 38: il *ναοί* tradito e stampato in molte edizioni a partire dall'Aldina²⁸ viene normalizza-

25 Cf. H.L. Hudson-Williams, *Greek orators and rhetoric*, in M. Platnauer, *Fifty years of classical Scholarship*, Oxford 1954, 193-213. Cf. soprattutto p. 198: «Blass wrongly credited Lycurgus with a scrupulous regard for euphony and emended the text accordingly, particularly by the systematic elimination of hiatus. It is generally agreed that Durrbach was right in restoring the manuscript readings in many places».

26 Nella edizione curata da J. Hauptmann (*Lycurgi oratoris attici, quae una restat Contra Leocratem oratio. Ad editionem Ioannis Tylori...ed. Io. Gottfr. Hauptmann*, Lipsiae 1753, §12, p. 58) si legge, in chiusura di prefazione, l'interrogativo posto in esergo al presente lavoro.

27 Cf. ad esempio *Lykourgos' Rede gegen Leokrates*, erkläert von A. Jenicke (Leipzig 1856) e *Lykourgos' Rede gegen Leokrates*, erkläert von Adolph Nicolai, Berlin 1875, da me consultata nell'edizione posseduta da A. Cima, a sua volta autore di un commento (Licurgo, *L'orazione contro Leocrate*, commentata da A. Cima, Torino 1896) in cui si stampa, fondandosi sull'edizione curata da Thalheim nel 1880, l'aoristo sigmatico. La stessa scelta si trova in *Lykourgos' Rede gegen Leokrates*, erkläert G. Rehdantz, Leipzig 1876. Si è già detto, d'altra parte, dell'opinione espressa in merito da A. Lobeck.

28 *Ναοί* è la scelta, ad esempio, dello Stephanus (1575), Melantone (1548), Hauptmann (1753), Reiske (1771), Lonicero (1619). *Νεώ* è stampato da Muller (1858), Nicolai (1875), Cima (1896).

to in νεώ dall'editore tedesco, e da (tutti) coloro che l'hanno seguito. L'intervento è giustificato da Blass, e poi ripreso in modo identico nell'apparato di Conomis, sulla base di una serie di *loci paralleli*, uno solo dei quali, però, è al nominativo²⁹: si tratta del § 44, un luogo che merita d'essere brevemente discusso.

A questo punto del discorso, Licurgo sta ponendo con grande enfasi la questione dell'abbandono della città da parte di Leocrate, il quale non si è messo a disposizione per la difesa della patria. Si tratta di un'argomentazione costruita con grande attenzione e in continuità con molti passaggi nei quali il comportamento dell'imputato è stigmatizzato per via contrastiva rispetto agli antenati e, soprattutto, rispetto agli altri membri della comunità civica. Il reato del convenuto è tanto più grave – afferma l'oratore – in quanto commesso in una situazione nella quale l'aiuto per la città proveniva persino dai vecchi e dalle donne.

Si legge, dunque, al § 44:

τὸν οὐδὲ συμπεῖθῃσαι τὰς τῆς πατρίδος συμφοράς τολμήσαντα, οὐδὲ συμβεβλημένον οὐδὲν εἰς τὴν τῆς πόλεως καὶ τοῦ δήμου σωτηρίαν, ὅθ' ἡ μὲν χώρα τὰ δένδρα συνεβάλλετο, οἱ δὲ τετελευτηκότες τὰς θήκας, οἱ δὲ νεώ τὰ ὅπλα. καίτοι κατ'ἐκείνους τοὺς χρόνους οὐκ ἔστιν ἥτις ἡλικία οὐ παρέσχευεν ἑαυτὴν εἰς τὴν τῆς πόλεως σωτηρίαν· ἐπεμελοῦντο γὰρ οἱ μὲν τῆς τῶν τειχῶν κατασκευῆς, οἱ δὲ τῆς τῶν τάφρων, οἱ δὲ τῆς χαρακώσεως· οὐδεὶς δ' ἦν ἄργος τῶν ἐν τῇ πόλει.

L'intervento di Blass su questo passo è stato duplice. Da una parte egli ha trasposto il segmento ὅθ' ἡ μὲν... τὰ ὅπλα dove oggi lo vediamo stampato, contro la tradizione manoscritta, in tutte le edizioni, anziché dopo σωτηρίαν; in secondo luogo, egli ha scelto di stampare οἱ δὲ νεώ in luogo di οἱ δὲ νέοι (*sic*: accento) trådito dai due manoscritti principali³⁰. Come era avvenuto nel caso di τάξαντες, che aveva finito per 'esiliare' dagli apparati critici κατάξαντες, anche in questo caso la scelta operata da Blass di stampare νεώ a partire da un *vaol* attestato solo nel codice Z ha quasi oscurato il νέοι dei manoscritti. La scelta di Blass ha ovviamente condizionato la quasi totalità degli editori dell'800 e del '900, e anche – di conseguenza – le due più recenti traduzioni licurghee curate da M. García Ruiz e da E. Harris³¹, al contrario di quanto avveniva nelle edizioni più antiche, a partire dall'Aldina per arrivare ad Hauptmann, passando per Melantone, Reiske e Giovanni Lonicero.

Come (e dove) stampato dagli editori più recenti, Licurgo affermerebbe insomma che «*da terra offriva gli alberi, i morti le loro teche e i templi le armi*»: vedremo tuttavia che è almeno proponibile una diversa soluzione. Ancora una volta potremmo

²⁹ Tutti le altre attestazioni sono all'accusativo (§§ 1, 25, 143, 147).

³⁰ Cf. *infra*. Solo Z riporta un *vaol*, che Blass decide di accogliere previa atticizzazione. Per un elenco dei manoscritti di Licurgo si veda R. Roncali, *Lista dei manoscritti di Eschine, Licurgo, Lisia*, Ann. Fac. Lett. Bari, 379-400, in part. p. 391.

³¹ García Ruiz (*Oradores Menores*) traduce *cuando la tierra ofrecia sus árboles, los muertos, sus tumbas, y los templos, sus trofeos de armas*; Harris (*Dinarchus, Hyperides, & Lysurgus*, cit.) traduce *at a time when the countryside was sacrificing its trees, the dead their tombs, and the temples their sacred tombs* (p. 172).

infatti trovarci di fronte ad un fenomeno di ipercorrettismo, per giunta generato, qui, da un effetto di reazione a catena. I manoscritti e le edizioni più antiche indicano infatti νέοι come soggetto del nesso παρέχειν τὰ ὅπλα, e non ναοί, che pure alcuni editori stampano («i giovani», dunque, e non «i templi»). La ricerca di *loci paralleli* utili a normalizzare tutte le attestazioni di νηός nella leocratea, a partire dal §1 ma soprattutto dal § 38 cui si è poco sopra fatto riferimento, sembra avere finito per trasformare (§ 44) in un primo momento i giovani (νέοι) in templi non attici (ναοί), i quali sarebbero stati poi atticizzati (νεώ), ed adottati dagli altri editori.

A sostegno della propria correzione, esplicitamente derivata da Blass, Conomis cita il *Lessico Attico* di Moeris Atticista³² nell'edizione del quale, come fanno del resto anche molti commentatori a noi contemporanei, Pierson sfrutta una allusione al rapporto tra la pratica di consacrazione delle armi *dopo* una battaglia e la possibilità di raccogliere dai templi le armi *prima* di combattere³³. E tuttavia, il riferimento è stato trattato nella sola sua valenza consuetudinaria, senza tener conto delle implicazioni storico-antropologiche non solo dell'atto rituale (ed effettivo) di appendere (ἀναθήματα - ἀνατίθημι) le armi nelle στοαί dei templi, ma anche dell'atto eventuale (e tutto supposto dagli editori) di 'riprendersi indietro' un'offerta votiva fatta agli dei.

Considerando che, pure nella forte enfasi che caratterizza tutta l'argomentazione e nella situazione di catastrofe descritta, non si fa mai la benché minima allusione alla mancanza di armi (al § 37 si parla anzi della penuria di uomini in grado di fare la guerra), il riferimento ai templi che forniscono le armi dovrebbe essere, a mio avviso, riconsiderato, insieme alla collocazione del segmento trasposto da Blass. A proposito della possibilità di utilizzare le armature appese nei templi, Pierson cita un luogo degli *Eraclidi* di Euripide (vv. 695-701), dove Iolao si dice pronto a prendere le armi conquistate e deposte ἐν δόμοισι. Si tratta di un riferimento a mio avviso piuttosto azzardato, perché non tiene conto dell'intera argomentazione condotta dal personaggio tragico, il quale si sente anzi quasi in dovere di scusarsi (καποδώσομεν ζῶντες, θανόντας δ'οὐκ ἀπαιτήσει θεός: vv. 696 s) dell'atto che sta per compiere.

Iolao sovverte qui la normale pratica guerriera di dedicare agli dei le armi conquistate ai nemici³⁴. L'atto di rimuovere armi in precedenza consacrate poteva costi-

³² Moeris Atticista, *Lexicon Atticum*, ed. J. Pierson, London 1830 (rist. Hildesheim 1968), 243 e 265. Moeris si legge ora nell'edizione a c. di D.U. Hansen (Hadju, K., ed., *Ps. Herodian: de Figuris & Hansen, Dirk, ed., Das attizistische Lexikon des Moeris. Sammlung griechischer lateinischer Grammatiker*, Berlin-New York 1998).

³³ Cf. Pierson, 243. Cf. anche il commento di Nicolai e Cima ad § 44. García Ruiz aggiunge una nota (n. 49 p. 72) in cui l'esigenza di immediatezza esplicativa non rende, a mio avviso, conto della complessità del passo esaminato. Il riferimento alla consacrazione degli scudi nemici nei templi (*las armas arrebatadas a los enemigos, sobre todos los escudos, se dedicaban en los templos*) non spiega – ed anzi in un certo senso fortifica l'interpretazione qui proposta – l'ipotesi di una spoliazione dei templi da parte degli stessi consacratori.

³⁴ Cf. W. Allan, *Euripides. The Children of Heracles*, Warminster 2002.

tuire un problema non solo per la de-consacrazione dell'oggetto, ma anche per l'uso di armi che, possedute dai nemici – come mostra il celebre episodio di Ettore e Aiace – posseggono forza tutta funesta³⁵.

L'atto di consacrare un'offerta ad un dio rientra nell'ambito di quel circuito di reciprocità agonistica che, a partire dagli studi di Marcel Mauss pubblicati nel 1925, si chiama 'etica del dono'³⁶. Donare corrisponde a donare parte di se stessi, una parte che certo deve essere, da parte di chi riceve il dono, restituita ma che non può essere arbitrariamente ripresa indietro da chi ha donato. La consacrazione delle armi corrisponde, in tutta evidenza, all'atto finale di un circuito di reciprocità iniziato *prima* del combattimento, realizzatosi con l'atto rituale della preghiera e conclusosi, evidentemente, con un esito felice, al punto che il guerriero ha scelto di depositare le armi nel tempio del dio. Tanto serrato è, in generale, il circuito di reciprocità proprio della consacrazione, che possono darsi addirittura casi in cui gli oranti reclamano dal dio l'adempimento di un patto realizzato al momento della consacrazione, ma certamente non attraverso il recupero dell'offerta votiva, tanto più quando si tratta di un oggetto come le armi, così *personalmente*³⁷ legate al guerriero.

Con tutta probabilità, al § 44 non si fa dunque riferimento al recupero, da parte della popolazione, di ὄπλα dai templi, ma piuttosto all'atto, dovuto da parte dei νέοι, di impugnare le armi per la difesa della patria, con forte enfasi sul contributo dei giovani, in conformità con l'importanza attribuita all'efebia proprio dall'amministrazione licurghea³⁸. Nell'arco di tutta l'orazione viene, tra l'altro, posta grande enfasi sul ruolo dei giovani, considerati destinatari del monito di giustizia proveniente dalle sentenze e depositari della forza con cui devono essere difese le mura della città³⁹.

Verrebbe dunque da chiedersi se un caso come quello di νέοι/νεώ appena esaminato, l'unico in grado di offrire un reale parallelo al primo esempio della catena di normalizzazioni attiche avviata da Blass, non sia in grado di mettere in discussione, se non l'intera catena, almeno alcuni degli elementi che la costituiscono, lasciando Licurgo – per così dire – libero di arcaizzare ed eventualmente deviare rispetto alla norma di omologazione linguistica. Verrebbe anche, se non altro, da chiedersi se anche la stessa trasposizione operata dal filologo tedesco e unanimemente accettata

³⁵ Cf. L. Gernet, *Droit et prédroit en Grèce ancienne*, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968 (tr. it. Milano 1983), 196-98.

³⁶ M. Mauss, *Essai sur le don*, A.S. 1923-4, Paris 1925 = M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris 1966, 145-279 (tr. it. in M. Mauss, *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Torino 1965, 155-292).

³⁷ Cf. R. Di Donato, *Aristeuein. Lo statuto antropologico del guerriero omerico*, *Incidenza dell'Antico*, I, 2003, 49-66 e Id. *Il geras di Achille. Aspetti dell'identità del guerriero epico*, in *Aristeuein. Premesse antropologiche ad Omero*, Pisa, in corso di stampa.

³⁸ Come è noto Licurgo realizzò una grande riforma dell'Efebia. L'orazione *Contro Leocrate* fa esplicito riferimento al giuramento efebico, non riportato dai manoscritti ma dal 1938 ricostruibile su base epigrafica. Cf. ora P.J. Rhodes-R. Osborne, *Greek Historical Inscriptions 404-323 BC*, Oxford 2003, 440-48, n. 88.

³⁹ Cf. § 10.

dagli editori a lui posteriori, anche quando motivati dalla volontà di una seria considerazione delle proposte normalizzanti, non sia da valutare su una base nuova. Spostando il segmento, si finisce infatti per perdere il contatto diretto con la menzione delle classi di età e con la conseguente enfasi sulla disponibilità di queste ultime a contribuire alla salvezza della patria, una contiguità garantita dall'autorità dei manoscritti e rispettata nelle edizioni più antiche.

Secondo l'argomentazione qui condotta, il testo della *Leocratea* avrebbe pertanto il lessico e la struttura seguenti:

τὸν οὐδὲ συμπευθῆσαι τὰς τῆς πατρίδος συμφορὰς τολμήσαντα, οὐδὲ συμβεβλημένον οὐδέν εἰς τὴν τῆς πόλεως καὶ τοῦ δήμου σωτηρίαν. καίτοι κατ'ἐκείνους τοὺς χρόνους οὐκ ἔστιν ἥτις ἡλικία οὐ παρέσχευεν ἑαυτὴν εἰς τὴν τῆς πόλεως σωτηρίαν, ὅθ' ἡ μὲν χώρα τὰ δένδρα συνεβάλλετο, οἱ δὲ τελευτηκότες τὰς θήκας, οἱ δὲ νέοι τὰ ὄπλα. ἐπεμελοῦντο γὰρ οἱ μὲν τῆς τῶν τειχῶν κατασκευῆς, οἱ δὲ τῆς τῶν τάφρων, οἱ δὲ τῆς χαρακώσεως· οὐδεὶς δ' ἦν ἀργὸς τῶν ἐν τῇ πόλει.

L'aver utilizzato, fornendo di un titolo pagine, espressioni quali *innovazione linguistica di un conservatore* e *conservatorismo degli editori* comporta, nell'avviarsi alla conclusione, la ripresa della terza precisazione annunciata in apertura: l'innovazione linguistica del conservatore Licurgo (un aristocratico letteralmente preso in prestito dalle istituzioni democratiche) non è ovviamente da intendersi come l'innovazione rispetto ad arcaismi (l'aoristo sigmatico è antecedente, già omerico, rispetto a quello raddoppiato), ma come una sorta di paradossale innovazione, da parte del Licurgo che parla e scrive, e un segno di maggiore libertà, rispetto al tradizionalismo come fatto specifico di certe edizioni, nelle quali alcuni dati della tradizione paiono essere stati 'assorbiti' dalla tendenza generale alla normalizzazione atticista e, forse proprio per questo motivo, paiono essere letteralmente scomparsi dagli apparati critici.

I due passi della *Contro Leocrate* qui esaminati consentono di osservare, in sostanza, un fenomeno piuttosto particolare. Ad essere in questione non è, infatti, unicamente la legittimità di una forma verbale come *κατάξαντες* rispetto alle più 'regolari' forme aoristiche seconde, né il pur legittimo e fondamentale sforzo di una corretta costituzione del testo. Ad entrare in gioco è invece, a mio avviso, proprio l'ostracismo linguistico determinato dall'opera di ricostruzione e decostruzione dell'immagine di un oratore. Licurgo viene reso, talvolta, più atticista di quanto egli stesso forse non sia stato, attraverso un meccanismo teso a 'spalmare' una patina linguistica sul testo, ed anche tramite il riferimento a pratiche rituali che un'ottica storico-antropologica può aiutare a meglio definire, nell'intreccio con il piano della filologia e, insieme, con i percorsi della storia della cultura.

**VECCHIAIA E CONSOLATIO ERGA MORTEM:
LA QUARTA SEZIONE DEL P.MIL.VOGL. VIII 309**

Una delle prospettive più stimolanti affiorate dallo studio del *P.Mil.-Vogl. VIII 309*¹ è costituita dal tentativo di individuare la *ratio* che sottostà alla disposizione degli epigrammi all'interno di ciascuna sezione. L'analisi contenutistica dei testi rivela, infatti, l'esistenza di calcolate geometrie che rendono il papiro un prodotto letterario raffinato, piuttosto che una meccanica silloge epigrammatica; nella stessa direzione sembrano condurre anche alcune patenti distonie strutturali, disseminate all'interno (o alla fine) di serie omogenee, probabilmente come fattore di intenzionale *variatio*². La produttività e, insieme, l'urgenza di un'indagine sistematica sulla struttura del rotolo emerge soprattutto alla luce dei risultati raggiunti dai pochi contributi al momento disponibili: queste ricognizioni antesignane hanno, infatti, dimostrato che alcune sezioni sono impostate secondo una prospettiva tolemaica³, conforme al ruolo di poeta ufficiale svolto in quegli anni da Posidippo, dunque, in virtù di tale acquisizione, il papiro assume un'importanza che esorbita dall'intrinseco valore letterario dei componimenti, precisandosi come un significativo documento del *milieu* storico, politico e culturale del III sec. a.C.

Conclusioni interessanti possono ora essere raggiunte dall'analisi della sezione verosimilmente intitolata Ἐπιτύμβια⁴, fino ad ora esclusa da uno studio del genere, forse per via dell'apparente semplicità strutturale⁵. Sul piano contenutistico appare, infatti, una delle più semplici da decodificare, perché risulta articolata in sottosezioni

- ¹ Gli epigrammi sono citati secondo la numerazione dell'*editio minor* (C. Austin-G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano 2002). In queste pagine saranno, inoltre, impiegate le sigle *Il papiro di Posidippo*, *Papyrus Leaves* e *Senectus* in riferimento alle seguenti opere: 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-A. Casanova, Firenze 2002; AA.VV., *Labored in Papyrus Leaves. Perspective on an Epigram Collection Attributed to Posidippus*, a c. di B. Acosta-Hughes-E. Kosmetatou-M. Baumbach, Cambridge (Mass.) 2004 e AA.VV., *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, a c. di U. Mattioli, I, Bologna 1995.
- ² Cf. e.g. G. Bastianini-C. Gallazzi, *Posidippo di Pella. Epigrammi* (P.Mil.Vogl. VIII 309), con la collaborazione di C. Austin, Milano 2001, 133 (*ad IV* 1-6 [20 A.-B.]) e 172 (*ad VIII* 25-30 [52 A.-B.]).
- ³ In proposito si rinvia alle convincenti analisi proposte da P. Bing, *Posidippus on Stones: The First Section of the new Posidippus papyrus* (P.Mil.Vogl. VIII 309, Col. I-IV 6), disponibile presso l'indirizzo <http://www.apaclassics.org/Publications/Posidippus/posidippus.html>; K.J. Gutzwiller, *Posidippus on Statuary*, in *Il papiro di Posidippo*, 41-60; M. Fantuzzi, *The Structure of the 'Hippika' in 'P.Mil.Vogl.' VIII 309*, in *Papyrus Leaves*, 212-24 e S. Stephens, *For you, Arsinoe*, 161-76 (in relazione, rispettivamente, alle sezioni [Λιθικά, Ἀνδριαντοποιικά, Ἱππικά e Ἀναθηματικά]). Un'analisi complessiva del contenuto delle nove sezioni è, invece, compiuta da K.J. Gutzwiller, *A New Hellenistic Poetry Book: 'P.Mil.Vogl'. VIII 309*, in *Papyrus Leaves*, 84-93.
- ⁴ Cf. Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 157. *Contra* D.E. Lavigne-A.J. Romano, *Reading the Signs: The Arrangement of the New Posidippus Roll* (P. Mil. Vogl. VIII 309, IV.7-VI.8), *ZPE* 146, 2004, 14 n. 7.
- ⁵ A proposito dell'articolazione interna della sezione cf. Bastianini-Gallazzi *Epigr.* 25-26 e n. 47.

compatte e facilmente perspicue che si alternano e si correlano l'una con l'altra con una simmetria di precisione quasi geometrica: ai primi tre epitafi per iniziate ai misteri (42-44 A.-B.)⁶ ne seguono quattro dedicati ad anziane (45-48 A.-B.)⁷; più nutrito è il gruppo di epigrammi centrali, in cui vengono ricordate Egedice, Edea, Telefia, Calliope, Mirtide e Nicomache, scomparse prima di ascendere al talamo nuziale (49-55 A.-B.), mentre solo due sono gli epigrammi che commemorano donne la cui morte è in vario modo legata al parto (56-57 A.-B.). La sezione procede con altri due componimenti per anziane (58-59 A.-B.): questa breve sequenza si riallaccia alla seconda, collegandosi ad essa con una significativa *Ringkomposition*, che comprende al suo interno gli otto casi di *mors immatura*, esorcizzandoli tramite esempi di morte occorsa in tarda età.

La poesia ellenistica, in particolare quella epigrammatica, restituisce un'idea di *senectus* riscattata dalle sue tinte più fosche, e spesso rasserenata dalla consapevolezza che essa va a coronare una vita appagante⁸: in conformità con una simile visione, Posidippo dipinge ritratti di vegliardi accomunati dal sopraggiungere di una morte che non lascia dietro di sé rimpianti o lacrime. Questo *Leitmotiv* si precisa nei due componimenti conclusivi (60-61 A.-B.), saldati ai precedenti da quello per Menestrate (59 A.-B.), vero e proprio epigramma-cerniera⁹: in 60 A.-B. il sessantenne Mnesistrato si rivolge per l'ultima volta ai figli, presenti al suo capezzale; le parole da lui pronunciate lasciano emergere un senso di soddisfatta anzianità, resa lieve, oltre che dal vigile conforto dei cari, da un vigore fisico ancora essenzialmente intatto, a dispetto degli anni (ἐξηκονταέτης γὰρ ἀπ' ἡέρος οὐ βαρύγηρος / ἔρχομαι ἐπ' εἰσεβέων ἀλλ' ἔτι κοῦφος ἀνὴρ, vv. 5-6). Il testo dell'ultimo distico, impreziosito sul piano linguistico dall'*hapax* βαρύγηρος, lascia emergere l'immagine di un uomo lucido nella mente e in forze, che può ancora vantare movimenti agili: la descrizione dell'anziano collima con «l'immagine di vigorosa e soddisfatta vecchiaia che Posi-

⁶ Il testo dell'epitafio si è conservato in maniera estremamente frammentaria; la falcidie riguarda in particolare il primo distico, dove l'incipitario ἡ Ἐκατ[...], potrebbe essere integrato con ἡ Ἐκάτης, ma anche con ἡ ἑκατονταέτης e con ἡ ἑκατόν. Per la possibilità che l'epigramma commemori un'iniziata, cf. Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 157-58 e B. Dignas, *Posidippus and the Mysteries: Epitombia read by the Ancient Historian*, in *Papyrus Leaves*, 181.

⁷ Da notare la rigorosa simmetria che regola la disposizione degli epigrammi in questa sottosezione: all'epitafio che commemora la scomparsa dell'ottantenne C. (45 A.-B.), felice di aver potuto conoscere nipoti e pronipoti, segue quello composto per la stipendiata Batide (46 A.-B.); i due epigrammi rimanenti ripetono questa struttura, perché l'epitafio per la schiava Bitinide (48 A.-B.) viene dopo il componimento che ricorda la centenaria Onasagoratide (47 A.-B.). In questo modo, dunque, due epitafi dedicati a donne straordinariamente longeve si alternano a componimenti che raccontano la morte di due donne di condizione sociale non elevata.

⁸ Cf. R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin epitaphs*, Urbana 1962², 211 e M.G. Albani, *La poesia ellenistica ed epigrammatica*, in *Senectus*, 277-359.

⁹ L'anziana donna, dopo essere felicemente invecchiata (ὄλβια γηράσκουσα, v. 1), muore, ormai ottantenne, confortata dall'affetto di figli e nipoti e, nell'apostrofe finale, il poeta le attribuisce addirittura la capacità di garantire una lunga vita a quanti passino di fianco alla sua tomba, rendendoli partecipi della sua 'florida vecchiezza' (γηρὺ φίλη, μετάδος λιπαροῦ μεγά... / γήρως τοῖς ἱερὸν σῆμα περιχόμενοις, vv. 5-6). La lieta vecchiaia di Menestrate prepara, in un certo senso, l'immagine di Mnesistrato, vecchio ma non gravato dagli anni, e di Aristippo, felice della sua vecchiaia.

dippo propone di sé»¹⁰ in 118 A.-B., dove, ancora gagliardo e capace di parlare in maniera spedita¹¹, non si augura una lunga *senectus*, bensì di scendere nell'Ade ἀσκήπων ἐν ποσσὶ καὶ ὀρθοεπῆς ἀν' ὅμιλον (v. 27)¹².

Un ulteriore, e non trascurabile, fattore di consonanza tra l'epitafio di Mnesistrato e il *Testamento* di Posidippo, già colto dagli editori¹³, è ravvisabile nell'invito a non piangere¹⁴: la richiesta di una *mors illacrimata*, meno frequente nella tradizione letteraria ed epigrafica rispetto all'antitetico invito al pianto¹⁵, è implicitamente ribadita nell'ultimo epigramma della sezione (61 A.-B.), composto per commemorare il vecchio Aristippo che giace sotto una pietra 'priva di lacrime': in ambito funerario l'aggettivo ἀδάκρυτος assume il valore passivo e semanticamente 'negativo' di «costing no tears»¹⁶, connesso al malinconico riconoscimento dell'assenza di δάκρυα, il più legittimo obbligo di memoria osservato dai superstiti. Il λίθος che sovrasta le spoglie di Aristippo non costituisce, però, un peso gravoso per il defunto, bensì un

¹⁰ Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 184 (ad IX 39).

¹¹ Per l'esegesi dell'*hapax* ὀρθοεπῆς sulla base di Hes. *Th.* 86 ὁ δ' ἀσφαλῶς ἀγορεύων – corroborata, peraltro, dal confronto con Plat. *Phaedr.* 267c e con Democr. 20a D.-K., testimoni, rispettivamente di ὀρθοέπεια e ὀρθοεπέω – cf. H. Lloyd-Jones, *The Seal of Posidippus*, JHS 83, 1963, 95. *Contra* L. Rossi, *Il testamento di Posidippo e le laminette auree di Pella*, ZPE 112, 1996, 62, secondo cui l'ὀρθότης in questione va intesa come 'correttezza' morale, e G. Nagy, *Homeric Echoes in Posidippus*, in *Papyrus Leaves*, 59, che vi coglie, invece, un'allusione alla «mastery of diorthōsis» del poeta.

¹² In realtà il privilegio di conservare in tarda età un incedere spedito rientra in una mirata connotazione dell'anziano vigoroso, contrastiva rispetto a quella più diffusa del vecchio costretto ad appoggiarsi ad un bastone; parimenti, dietro la rivendicazione di un corretto e fluido eloquio si potrebbe ipotizzare la suggestione della descrizione, omerica e poi esiodea, dell'uomo eloquente; ad ogni modo il confronto con i due 'nuovi' epitafi dimostra che la caratterizzazione fornita nell'elegia assume un significato sicuramente più complesso e profondo.

¹³ Cf. Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 184 (ad IX 37).

¹⁴ Cf. 118.24 A.-B. μὴδ' τις οὖν χεύαι δάκρυον e 60.3 A.-B. μὴ κλαύσετέ με τέκνα. Analoghe recusationes ricorrono in Carph. *AP* 7.260.1-2 (*HE* 1349-1350), il più vicino nel tempo al nostro poeta, En. *Varia* 17-18 Vahlen e Hor. *Carm.* 2.20.21-22, Jul. *Aegypt.* (Luc.?) *AP* 7.308.3 e anon. 667.2-3; per quanto riguarda l'analisi del *topos* e delle sue occorrenze si rinvia a Lattimore, 217-18 e 252-54; W. Peek, *Griechische Grabgedichte*, Berlin 1960, 369; G. Pfohl, *Grabinschrift I (griechisch)*, in *Reallexicon für Antike und Christentum*, XII, Stuttgart 1983, 482-83; A.-M. Vélrillac, *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΠΟΙ. Poésie funéraire*, Athènes 1982, 240-47. Cf. inoltre R. Kassel, *Untersuchungen zur Griechischen und Römischen Konsolations-Literatur*, München 1958, 54-56 e L. Robert, *Hellenica*, Paris 1960, III 29-31 per una ricca campionatura della formula μετρίως (ἀνθρωπίνως / γενναίως) φέρειν τὸ συμβεβηκός; un monito analogo è attestato in Men. fr. 874 K.-A. ἀνθρωπίνως δεῖ τὰς τύχας φέρειν, ξένη, per cui rinvio al commento (*ad l.*) degli editori.

¹⁵ Cf. Lattimore, 234-35. Spesso l'esplicita richiesta di lacrime si amplia con un ulteriore invito rivolto al passante affinché 'fermi i propri passi' e apprenda la triste sorte del defunto; per il motivo dello σθῆθι καὶ οἰκτιρον cf. A. Skiadas, *ΕΠΙ ΤΥΜΒΩ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΠΙΤΥΜΒΙΩΝ ΕΜΜΕΤΡΩΝ ΕΠΙΓΡΑΦΩΝ*, Atene 1967, 27-31 e W. Seelbach, *Die Epigramme des Mnasalkes von Sikyon und des Theodoridas von Syrakus*, Wiesbaden 1964, 125-26.

¹⁶ Cf. LSJ⁹ 20 s.v. ἀδάκρυτος, II.2.

κοῦφον... βάρος (v. 4)¹⁷, da accettare con la stessa serenità con cui, precedentemente, era stata accolta e vissuta la vecchiaia: va da sé, allora, che ἀδάκρυτος, caricandosi, peraltro, di una lieve sfumatura causativa, assume qui un valore positivo, perfettamente coerente con la complessiva visione posidippea della *mors*, che 'non deve suscitare lacrime'. Nel distico finale (vv. 5-6) è evidente il ricorso a due *topoi* consueti nell'epigrammatica funeraria, come il γέρας θανόντων¹⁸ e il παῖδας παίδων ἐπιδεῖν¹⁹: i due motivi, combinati tra loro e posti in *clausola* di componimento, concorrono a svelare il segreto di una serena accettazione della morte, riprendendo – e quasi chiosando – l'aggettivo εὐγηρως, che ricorre nel verso iniziale: la famiglia, soprattutto se numerosa e in salute, rappresenta un grande conforto sul piano umano, e la possibilità di disporre fino all'ultimo dell'affetto e del supporto di figli e nipoti costituisce la più grande consolazione al momento della morte²⁰, pertanto Aristippo non può che essere un vecchio εὐγηρως, 'lieto della vecchiaia' toccatagli in sorte. Negando il facile *pathos* creato da lacrime impotenti, Posidippo propone un atteggiamento composto di fronte alla morte, destituita del suo carattere minaccioso da chi coltiva speranze ultramondane o ha semplicemente realizzato se stesso in questa vita. Comune nei tre *loci* è, infine, proprio la presenza, più o meno tangibile, dei figli, menzionati ora come muti interlocutori del vecchio *pater familias* (60.3-4 A.-B.), ora come eredi solerti (61.5-6 A.-B.), ora come destinatari dell'ultima premura

¹⁷ La fiducia espressa dalla *persona loquens* a proposito della 'leggerezza' della lapide può essere intesa come una precoce attestazione del tema *sit tibi terra levis*; questo *topos*, già in nuce in Eur. *Alc.* 463-64 e *Hel.* 853, ricorre anche in numerosi epitafi greci, reali e letterari, tutti più tardi rispetto a Posidippo, divenendo poi estremamente vitale nella produzione epigrafica latina. Cf. in proposito Lattimore, 65-74; Vêrilhac, 253-56; R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 291 n. 610; M.L. Del Barrio Vega, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid 1992, 44 e 371-74; L. Rossi, *The Epigrams Ascribed to Theocritus: a Method of Approach*, Leuven-Paris-Sterling 2001, 260-61; ai *loci* qui citati si possono aggiungere anon. *AP* 7.372, Phil. Tess. *AP* 7.554.5 (*GPh* 2817) e Theocr. *AP* 7.658.3-4 (*HE* 3404-05) – dove, però, la leggerezza sembra non essere morale-metaforica, ma concretamente inerente alla struttura del sepolcro (cf. A.S.F. Gow-D.L. Page, *Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965, II 529 *ad l.* e A.S.F. Gow, *Theocritus*, Cambridge 1952², II 540 *ad l.*).

¹⁸ Cf. Lattimore, 220-22; U. Ecker, *Grabmal und Epigramm. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart 1990, 30-34 e 217-19 e E. Griessmair, *Das Motiv der mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966, 33-34.

¹⁹ Il motivo del *Großelternglück* conosce le sue più precoci attestazioni nel IV sec. a. C., divenendo progressivamente più ricorrente in età ellenistica: cf. J. Geffcken, *Griechische Epigramme*, Heidelberg 1916, 50 n. 135 (= *IG* II 3, 2541); W. Peek, *Zu Griechischen Epigrammen aus Ägypten*, *Hermes* 66, 1931, 319; J. Pircher, *Das Lob der Frau im vorchristlichen Grabepigramm der Griechen*, Innsbruck 1979, 37-38 (in particolare n. 18). Per altre occorrenze del *topos* nel corpus posidippeo, cf. 45.6 A.-B.; 47.1-3 A.-B. e 59.3 A.-B.

²⁰ Notevole rilievo semantico va riconosciuto all'apposizione φιλαίτατον ἀνδρὶ γέροντι / κτῆμ' (vv. 5-6) che, con la *variatio* lessicale γέροντι, sfumata e generalizzata dalla presenza di ἀνὴρ (cf. *LSJ*⁹ 138 s.v. ἀνὴρ VI.1.), sembra trascendere la vicenda contingente del πρέσβυς Aristippo, trasferendo il discorso su un piano più vasto. Procedendo dal particolare all'universale, Posidippo esprime la propria concezione della morte, lasciando che il lettore evinca il messaggio mediante una corretta interpretazione di questi versi, più trasparente alla luce della struttura complessiva della sezione.

dell'anziano padre, che, ormai vicino alla fine, pensa con lucida concretezza al loro futuro economico (118.28 A.-B.).

Il fatto che questi due epitafi rilevinno consonanze così puntuali con il più personale dei componimenti posidippeï attualmente noti non può non autorizzare legittime ipotesi di intenzionalità poetica: protagonista di una vecchiaia priva dei più diffusi e fastidiosi impedimenti connessi con l'età, l'epigrammista astrae dalla sua personale esperienza un'idea positiva ed energica di *senectus*, ultima stagione della vita sì, ma non per questo fastidioso fardello²¹. In quest'ottica, la morte non incute timore, ma rappresenta anch'essa una fase biologica dell'esperienza individuale che va accettata come una legge naturale, senza inutili compianti: la vecchiaia di Posidippo traluce, dunque, dietro le figure di Mnesistrato e di Aristippo, *alter ego* letterari del poeta, il quale, nel descrivere le vicende e la condizione dei due vegliardi, parla anche di se stesso. La programmaticità dei due epigrammi conclusivi sembra trovare un'ulteriore conferma nella constatazione che si tratta di epitafi composti in memoria di uomini; questo dettaglio viola, infatti, l'omogeneità della sezione che, fino ad ora, ha commemorato solo donne, sia pure di età, condizione e trascorsi differenti. Non più donne allora, ma uomini, come uomo è Posidippo.

A questo punto, non si può non riconoscere valore programmatico anche ai tre epigrammi iniziali (42-44 A.-B.), dedicati a donne iniziate ai misteri²²: l'*incipit* e l'*explicit* della sezione risultano pertanto collegati²³ in modo da dar forma ad una sorta di personale *consolatio* che il poeta offre ai propri lettori, suggerendo loro due risposte differenti, ma parimenti valide, contro la morte: una di carattere mistico-esoterico e una tutta umana. Tale struttura si rivela ancor più considerevole in una prospettiva autobiografica, perché, come sappiamo, Posidippo compendì nella pro-

²¹ Ben lontana è l'idea della vecchiaia trasmessa dall'elegia arcaica, dove essa è intesa come un νοῦσος θυμοφθόρος (Mimn. fr. 8.15 G.-P.), che incombe sull'uomo e lo destituisce di ogni energia, fisica e morale; cf. in proposito G. Burzacchini, *Lirica arcaica (I). Elegia e giambo. Melica monodica e corale (dalle origini al VI sec. a.C.)*, in *Senectus*, 69-83. Tale 'distanza' sembra rimarcata in toni volutamente allusivi nello *iamatikon* di Zenone (100 A.-B.), in cui appare capovolta la convinzione espressa da Mimnermo secondo cui l'anziano οὐδ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἡελίου (fr. 7.8 G.-P.): alla vigilia della propria morte, l'ottuagenario protagonista riacquista la vista di cui era privo da più di venti anni, e così, sia pur per due soli giorni, può tornare a 'vedere il sole' (vv. 3-4). L'improvviso quanto effimero ἱάμα rappresenta un ultimo dono che Asclepio (o, più semplicemente, la vita) regalano a Zenone, il quale, da parte sua, non può che goderne. Forse intenzionale è, allora, l'indicazione dell'età: nonostante non manchino paralleli letterari ed epigrafici, gli ottanta anni del protagonista coincidono con il termine fissato da Solone (fr. 26.4 G.-P.) in antitesi a Mimnermo, che si augurava, invece, di morire a sessanta (fr. 11.2 G.-P.).

²² Così già Dignas, 186.

²³ Per un analogo, e parimenti programmatico, *pendant* tra inizio e fine di sezione si rinvia alle riflessioni espresse da R.L. Hunter, *Osservazioni sui 'Lithika' di Posidippo*, in *Il papiro di Posidippo*, 109-12.

pria esperienza entrambe le 'soluzioni' proposte, aderendo ai misteri²⁴ senza, però, trascurare una forma di soddisfazione laica di fronte alla vecchiaia e alla morte; i due distici conclusivi del suo *Altersgedicht* presentano, d'altronde, la medesima struttura: alla speranza di percorrere il sentiero mistico che conduce a Radamanto (γῆραι μυστικὸν οἶμον ἐπὶ Ῥαδάμανθυν ἰκοίμην, v. 25), segue la descrizione fisica della propria gagliarda vecchiaia (ἀσκήπων ἐν ποσσὶ καὶ ὀρθοεπὴς ἀν' ὄμιλον, v. 27). Se, con l'augurio formulato al v. 25, il poeta si augura di condividere la sorte delle donne commemorate nei tre epitafi iniziali, ben più stringente appare la corrispondenza tematica e semantica esistente tra questi versi e gli epigrammi finali: la facoltà di camminare senza l'ausilio del bastone e di parlare correttamente, vantata da Posidippo, può essere facilmente assimilata, e quasi sovrapposta, all'agilità di Mnesistrato, ancora saldo nel suo corpo esente da sgradevoli patologie senili; parimenti l'eredità di affetti che supportò moralmente la *senectus* di Aristippo, e che l'anziano lascia dietro di sé morendo, fa pensare ai τέκνα che sopravvivono a Posidippo, e a cui va l'ultimo pensiero del longevo padre. Se le cose stanno realmente così, la sezione si rivela particolarmente originale nell'economia del papiro perché punta a veicolare un messaggio singolarmente coincidente con il percorso biografico dell'epigrammista: il Posidippo poeta di corte, impegnato nella celebrazione diretta o indiretta dei regnanti, fa qui spazio ad un Posidippo 'privato', che ricorre a tale *escamotage* per far sentire la propria voce, aprendo una finestra di dialogo con i lettori, a cui regala una sorta di 'ricetta della felicità', valida come esorcismo contro la vecchiaia e la morte.

Il riconoscimento che queste siano realmente la struttura e la finalità degli Ἐπιτύμβια può contribuire a far luce su un'altra questione importante dal punto di vista dello studio complessivo del papiro, ma ancora *sub iudice*: l'identità del compilatore. Che il *P.Mil.Vogl.* VIII 309 non sia un'edizione completa dell'opera epigrammatica posidippea è fuori discussione²⁵; meno scontato appare, invece, stabilire se l'autore della selezione sia il poeta stesso oppure un compilatore colto, desideroso di realizzare e divulgare presso un pubblico di intenditori un'antologia artisticamente curata. La soluzione di questa *impasse*, da cui dipende la classificazione del papiro nei termini di 'silloge' o di *libellus*²⁶, può ampliare notevolmente le nostre attuali conoscenze circa le dinamiche evolutive delle raccolte epigrammatiche premeleagree e, più in generale, riguardo alla produzione libraria antica, di cui restituirebbe un tassello piuttosto antico. Gli editori non hanno assunto in proposito una posizione netta²⁷; nonostante manchino indizi capaci di supportare in maniera risolutiva l'una

²⁴ Cf. M. Dickie, *The Dionysiac Mysteries in Pella*, ZPE 109, 1995, 81-86; Id., *Poets as initiates in the Mysteries: Euphorion, Philicus and Posidippus*, A&A 44, 1998, 65-76; Rossi, *Il testamento* 60-65.

²⁵ Per il riconoscimento della parzialità della raccolta cf. G. Bastianini-C. Gallazzi, *Il poeta ritrovato*, Ca' de' sass 121, 1993, 37 e Id., *Epigr.* 27.

²⁶ Adotto in proposito la terminologia tecnica fissata da L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche antiche premeleagree*, ZPE 121, 1998, 1-20.

²⁷ Cf. Bastianini-Gallazzi, *Poet.* 37 e Id., *Epigr.* 27.

o l'altra possibilità, l'ipotesi di un Posidippo 'editore di se stesso' appare, quanto meno, probabile: le raffinate geometrie compositive esulano dalle consuetudini della 'silloge', prodotta dal semplice assemblaggio di materiale altrui; parimenti, dal punto di vista strutturale, l'ordinamento in sezioni assimila il papiro di Posidippo ad altri libelli già noti²⁸, di contro al probabile criterio alfabetico adottato dai curatori delle sillogi²⁹. D'altronde, anche tralasciando la spinosa, e ancora insoluta, questione relativa al cosiddetto *Soros*³⁰, sappiamo che già Asclepiade, maestro e amico di Posidippo, curò l'edizione di un suo *liber* poetico³¹ e, seppure «la cronologia alta» a cui lo si ascrive «potrebbe riportarlo ad una fase aurorale, e perciò non generalizzata, della pratica autoecdotica»³², questo dato rappresenta un precedente che sarebbe preferibile non trascurare. Alla luce di tali considerazioni, la *nuance* autobiografica di cui si fanno carico l'inizio e la chiusa della sezione, e la conseguente programmaticità di tale disposizione dei testi, sommate alla cronologia del papiro, quasi contemporaneo dell'epigrammista³³, non possono passare inosservate: non si tratta, ovviamente, di una prova definitiva, tuttavia può valere come un argomento a favore

²⁸ La diffusione di libri poetici di questo genere è comprovata da indizi sicuri, i cosiddetti 'criteri esterni' ed 'interni' individuati da Argentieri, 5-8. Degna di nota appare, inoltre, la constatazione che uno scolio omerico documenta l'esistenza di una raccolta posidippea, intitolata Ἐπιγράμματα: in *schol. Vet. ad Hom.* A 101a E. leggiamo μὴ ἐμφέρεσθαι δέ φησιν ὁ Ἀρίσταρχος οὐδ' ἐν τοῖς Ποσειδίππου ἐπιγράμμασι κτλ. Questo non autorizza certo a identificare la raccolta maneggiata da Aristarco con il rotolo milanese, tuttavia dimostra l'esistenza di antologie posidippee.

²⁹ Cf. Argentieri, 4.

³⁰ Cf. R. Reitzenstein, *Index Lectionum in Academia Rostochiensis. Inedita Poetarum Graecorum Fragmenta*, Rostock 1891-1892, 6; Id., *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893, 96-102; W. Wallace-M. Wallace, *Meleager and the 'Soros'*, *TAPhA* 70, 1939, 191-202; A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993, 369-76; K.J. Gutzwiller, *Poetic Garland. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, 121 e 155-56; A. Rengakos, *Aristarchus and the Hellenistic Poets*, *SemRom* 3, 2000, 329 e H. Lloyd-Jones, *All by Posidippus?*, in AA. VV., *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à F. Vian*, a c. di D. Accorinti-P. Chuvin, Alessandria 2003, 277-280.

³¹ Cf. Reitzenstein, *E.u.S.* 90 e H. Ouvré, *Quae fuerint dicendi genus ratioque metrica apud Asclepiaden, Posidippum, Hedylum*, Paris 1894, 70. Per quanto riguarda, invece, la generale tendenza dei poeti alessandrini a curare personalmente l'edizione delle proprie opere cf. P. Bing, *The Well-Read Muse*, Göttingen 1988.

³² Argentieri, 6.

³³ In base alla scrittura gli editori datano il papiro alla seconda metà del III sec. a.C. (cf. G. Bastianini, *Il rotolo degli epigrammi di Posidippo*, in AA. VV., *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia*, Firenze, 23-29 agosto 1998, a c. di I. Andorlini-G. Bastianini-M. Manfredi-G. Menci, Firenze 2001, 112 e Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 19) e, in questi anni, Posidippo era ancora vivo e attivo, come sembra confermare 79 A.-B., l'ultimo di datazione certa che commemora la vittoria equestre conseguita a Nemea nel 249 (o forse, addirittura, nel 247 a.C.) da una Berenice, identificata dagli editori con Berenice II (*contra* L. Criscuolo, *Agoni e politica alla corte di Alessandria. Riflessioni su alcuni epigrammi di Posidippo*, *Chiron* 33, 2003, 311-3, secondo la quale la protagonista di questo corpus di epinici andrebbe riconosciuta, piuttosto, nella figlia del Filadelfo); a questa data potrebbe essere ricondotto anche il frammentario 81 A.-B. (cf. Bastianini-Gallazzi, *Epigr.* 210 ad XIII 5-8).

dell'ipotesi che il compilatore della raccolta sia proprio Posidippo e che, di conseguenza, il *P.Mil.Vogl.* VIII 309 vada classificato come *libellus*.

Bologna

Margherita Maria Di Nino

APOLLON SIGNORE DELLA CETRA E DELLA LIRA

Gli specialisti di poesia greca ovviamente sanno che la κιθάρα e la λύρα sono strumenti a corda differenti — a vero dire non tutti sempre lo sanno, se spesso si legge lira per cetra, o lyra per kithara, e viceversa. In ogni modo rinvio alle pagine di Maas & Snyder sugli strumenti, di West sulla musica greca, del mio libro sulla lirica corale e ai testi e ai monumenti là citati.

Apollon è spesso descritto in poesia e in prosa ed è raffigurato in plastica e in pittura come sonatore di κίθαρις, o κιθάρα, come κιθαριστής o κιθαρωδός per eccellenza, e compare, sia pure meno spesso, come ornato di λύρα, o χέλυς. Che cosa ne pensavano gli antichi? Si deve forse supporre una confusione antica tra i due differenti strumenti a corda?

Le seguenti precisazioni sono anzitutto necessarie per meglio comprendere la successiva trattazione.

La κίθαρις, parola poetica con baritonesi probabilmente eolica (originaria quindi della famosa citarodia eolica), o κιθάρα, la cui cassa era grande e fatta di legno, e la λύρα, o χέλυς, la cui cassa era un guscio di testuggine, sono chiaramente due differenti strumenti, distinti come tali da Plat. *Resp.* 399d, Anaxilas 15, Aristox. *fr.* 102, etc. Secondo Arist. *Pol.* 1341a19-40 la κιθάρα è uno strumento professionistico, da non usare nell'educazione dei ragazzi. L'aristotelico Aristox. *ib.* κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα, καὶ οἱ χρώμενοι αὐτῇ κιθαρισταί, οὓς ἡμεῖς λυρωδοὺς φάμεν. κιθάρα δὲ ἥ χρῆται ὁ κιθαρωδός ritiene che la λύρα fosse una κίθαρις e non una κιθάρα, forse perché la κίθαρις aveva una cassa curva e ridotta, apparentemente più simile alla λύρα che alla κιθάρα, e, come la λύρα e invece di essa, anticamente aveva un uso non soltanto professionistico.

Un altro termine di strumento a corda è φόρμιγξ (forse con lat. *fremo*), formato con suffisso -ιγξ, come σῦριγξ e σάλπιγξ. Il termine φόρμιγξ, attestato soltanto in poesia da Esiodo e Omero in poi, è poetico e generico per ambedue i generi di strumento, significa cioè genericamente «strumento a corda» in poesia, sia κίθαρις, o κιθάρα (v. p. es. Hom. Σ 569 s. πάντες φόρμιγγι || λιγείη ἱμερόεν κιθάριζε, α 153-55 κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκεν || ... ἦτοι ὁ φορμιζὼν ἀνεβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν), sia λύρα, o χέλυς: nell' *Hy.Herm.* infatti, mentre 24, 42, 48 χέλυς è la testuggine ancora vivente, lo strumento creato da Hermes col di lei guscio è chiamato 153, 242 χέλυς, 423 λύρη, 64, 506 φόρμιγξ — peraltro 499, 509 e nella formula 515 κίθαριν καὶ καμπύλα τόξα (= *Hy.Ap. D.* 131) lo stesso strumento è chiamato κίθαρις, quando esso è associato ad Apollon, forse per influenza apollinea, essendo Apollon più noto come signore della κίθαρις che della λύρα, cf. p. es. *Hy. Ap. D.* 131, *Hy. Ap. P.* 182-206.

Il verbo κιθαρίζω e il nome di agente κιθαριστής sono attestati fin da Esiodo e Omero. Il composto κιθαρωδός si trova a cominciare da Her. 1.23, usato per Arion, da Eup. 293 ὦ κατάλαβρ', ὦ κιθαροιδότατε, Ar. *Vesp.* 1278 τὸν κιθαροιδότατον, detto scherzosamente, il denominativo κιθαρωδέω compare a cominciare da Plat. *Gorg.* 502a e l'astratto κιθαρωδία da Plat. *Ion* 533b, *Leg.* 700b.

Il verbo λυρίζω «sonare la lyra» è attestato soltanto a partire da Chrysipp. III 521, da *Anacreontea* 42.4, 44.12, da [Phalar.] *Epist.* 67.1 ἤκουσα τῶν Σησιχόρου θυγατέρων ποιήματα λυρίζουσῶν «accompagnare i poemi con la lyra» (perché, in quanto fanciulle, usavano la lyra piuttosto che la cetra del citarodo, quale Stesicoro era).

Quanto al nome di agente λυριστής, una simile forma trova ora una sorprendentemente precoce attestazione in una tabella in lineare B di Thebai TH Av 106.7 ru-ra-tae VIR 2, interpretato come *lura-stae*, duale di *λυραστάς (v. V.L. Aravantinos, L. Godart, A. Sacconi, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée*. I [Pisa - Roma 2001] I 178, III [2002] 83). Soltanto dopo lungo silenzio il nome di agente ricompare nella forma λυριστής in Plin. *Epist.* 9.17.3 e in Artem. 4.77, essendo a quanto pare evitato in età classica. Secondo Hellad. (IV sec. d.C.) ap. Phot. 529.37 «gli Hellenes dicevano κιθάραν, κιθαριστήν e

λύραν, ma non λυριστήν», cioè la parola in età classica non era punto usata. Il maestro di musica dei ragazzi ateniesi è infatti chiamato κιθαριστής, dal nome della κίθαρις, *ab instrumento potiori*, o ἀπὸ τοῦ ἀξιοτέρου ὀργάνου, cioè dallo strumento più nobile e tradizionale, anche se tale maestro insegnava per lo più a sonare la lyra (Ar. Eq. 992 il κιθαριστής insegnava la lyra a Kleon ragazzo, Nub. 964 i ragazzi un tempo camminavano ordinatamente per andare dal κιθαριστής).

I composti λυρῳδός e λυρῳδία sono rari e recenziori: il primo è attestato da Aristox. 102 κιθαρισταί, οὓς ἡμεῖς λυρῳδοὺς φάμεν (sopra cit.), poi in epigrammi e in prosa tarda.

Quanto ai termini λυρικός, λυρική, che sono popolari tra i moderni e si può dire quotidianamente da loro usurpati, in antico essi erano usati, sia come aggettivi sia come sostantivi, soltanto dal I sec. a.C. in poi. Didymos, come è noto, fu autore di un trattato Περὶ τῶν λυρικῶν ποιητῶν. I poeti sono detti λυρικοί da M. Tullius Laurea, liberto di Cicerone, AP 7.17.8, da Krinagoras AP 9.239.1, da Loukillios AP 11.78.4 (età giulio-claudia), in prosa da Plut. Num. 4.11, [Plut.] De mus. 1142b, in latino da Cic. Orat. 55.183, da Hor. Carm. 1.1.35, etc. I nove lirici canonici sono nominati in due epigrammi anonimi AP 9.184.9 s. e ap. Schol. Pind. De nov. lyr. (I 10 s.), in prosa da Schol. Dion. Thr. 21.17 γέγονασι δὲ λυρικοὶ οἱ καὶ πρᾶττόμενοι ἑννέα e da Quint. 10.1.61 novem lyricorum longe Pindarus princeps.

Apollon è chiamato κιθαρωδός e Μοισᾶγέτας (da Pind. fr. 94c.1 in poi) o Μουσηγέτης (da Plat. Leg. 653c in poi, v. p. es. SIG³ 699,1s. [elogio della σύνοδος τῶν ἐν Ἀθήναις ἐποποιῶν II sec.] ποτὶ τὸν μουσαγέταν καὶ ἀρχαίγεταν θεόν), in quanto egli guida il coro delle Muse tra gli dei con la κίθαρις: v. Hom. A 603 s. φόρμιγγος περικαλλέος, che in questo caso è propriamente una κίθαρις, Hes. Sc. 201-06, in part. 202 s. ἱμερόεν κιθάριζε ... || χρυσεῖη φόρμιγγι, Hy.Ap. P. 186-203, in part. 188 κίθαρις καὶ ἀοιδή, 201 ἐγκιθαρίζει ||, Pind. Pyth. 5.65 (Apollon) πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃ, Nem. 5.22-25, in part. 24 φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον χρυσεῷ πλέκτρῳ διώκων ||, anche qui propriamente una κίθαρις, Eur. Her. 350 s. κιθάραν ἐλαύνων πλέκτρῳ χρυσεῷ

Hy.Ap. D. 130-32 Apollon, appena nato a Delos, subito richiese la cetra e l'arco, nonché l'arte mantica, 131 εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα ||. Hy.Ap. P. 182-206 egli si reca a Pytho suonando la κίθαρις, in part. 182 s. εἴσι δὲ φορμίζων ... || φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθῶ πετρήεσαν || e 186 s. da Pytho va in Olympos tra gli dei, 188 αὐτίκα δ' ἀθανάτοισ μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή || egli intrattiene gli dei con la cetra e le Muse lo accompagnano col canto. Hy.Ap. P. 216-86 dall'Olympos egli giunse a Pytho (ciò sembra in contraddizione con 186, ma in 186-206 tutti i tempi sono al presente come attività abituale nel tema *Mansio b*, mentre in 216-86 tutti i tempi sono al passato come *gesta* narrate nel tema *Visitatio*), cioè egli giunse a Pytho, partendo dall'Olympos, non da Delos (l'Inno pitico cioè tace ogni riferimento al concorrente santuario delio). Secondo una diversa versione, per Pind. fr. 286 ap. Schol. Aesch. Eum. 11 il dio si recò da Delos a Tanagra in Beozia (cf. il sito chiamato Delion) e per Aesch. Eum. 9-11, Limen. Pae. Delph. 11-15 egli da Delos approdò ad Atene e da là fu accompagnato a Delphoi al suono di flauti e di kithara e al grido di Παῖάν ἢ Παῖάν.

Nella valle del Parnassos, presso la fonte Kastalia o Kassotis (?), con le frecce del suo arco Apollon trafisse la δράκαινα (Hy.Ap. P. 300-04, 356-74, in part. 363, 371-74 fa l'etimologia di Πυθῶ da πύθευ «imputridisci», Limen. Pae. Delph. 25-29, detta Δέλφυνα da Call. fr. 88, Γᾶς] ... κόρα e παῖδα Γᾶς] da Limen. ib. 25 e 27.) o il

δράκων (Eur. *IT* 1245, chiamato Πύθων da Ephoros 70 F 31, Δελφύνης da A.R. 2.706, cum Schol. A.R. 2.708, etc.), quando ancora era bambino (Eur. *IT* 1250-53, Klearchos 64, Douris 76 F 79, *LIMC* II s. v. Apollon 988, 993 rappresentazioni vascolari del fanciullo Pythoktonos V sec. med. e *LIMC* II s. v. Apollon 988, 993 frammento di terracotta etrusca VI ex.) o giovinetto (Call. *Hy. Ap.* 97-104 usa l'epithymnion rituale ἰήϊε παιάν nella forma aspirata ἰῆ ἰῆ παιῆον, etimologizzandola come ἴει, παῖ, ἰόν, un grido emesso dai Delphoi, quando egli tirava le frecce al drago, A.R. 2.705-13, 707 κοῦρος ἔων ἔτι γυμνός, ἔτι πλοκάμοισι γεγηθώς, 711 s. le ninfe Korykiai lo incitavano ἴη ἴε κεκληγυῖαι).

Il giovane dio trafisse Tityos, re di Panopeus, che aveva attentato a sua madre Leto (Hom. λ 576-81 non nomina l'uccisore, Pind. *Pyth.* 4.90-94 nomina Artemis, Pherec. 3 F 56 ap. Schol. Pind. *Pyth.* 4.160b Apollon e Artemis, A.R. 1.759-62, 760 βοῦπαις, οὐ πω πολλός, Apoll. 1.4.1 Apollon, Paus. 10.4.5 la tomba di Tityos a Panopeus). Tityos figlio di Zeus e di Elara figlia di Erchomenos f. di Minyas f. di Poseidon e di Chrysogeneia figlia di Almos f. di Aiolos, cioè 5 generazioni masch. + 2 femm. dopo Aiolos = 180 anni, visse c. 1280, Trophonios e Agamedes, che *Hy. Ap. P.* 295-97, etc., costruirono il tempio pitico di pietra, figli di Erginos f. di Klymenos f. di Presbon f. di Phrixos f. di Athamas f. Aiolos, cioè 6 generazioni masch. dopo Aiolos, vissero anch'essi circa la medesima età: questa è l'età in cui Apollon nacque, cioè c. 1280 nel TH, o Myc, IIIb, quando Herakles e i figli di Erginos, nati c. 1310, erano adulti.

Il giovane dio per ordine di Zeus fu purificato per l'uccisione di Πύθων, o qualunque fosse il suo nome, dai ragazzi tessalici nella valle di Tempe: si lavò le mani nell'acqua del Pencios e, tagliato l'alloro che là cresceva, se ne incoronò, un ramo ne recò in mano a Delphoi e prese possesso dell'oracolo pitico (Pind. *fr.* 52 l [*Pae.* 10] ?, Theop. 115 F 80.6 ap. Ael. *VH* 3.6, Call. *fr.* 86-89 [*Aitia* IV], *Dieg.* II 23-28, Aristonoo *Pae.* 17 s.), come ogni nono anno si rappresentava nel rito pitico dello Stepterion, nella theoria a Tempe e nella Daphnephoria delfica (Theop. *ib.* 7, Call. *fr.* 194.34-36 [*Iamb.* IV] alcuni nobili ragazzi detti Δωριῆς erano mandati dai Delphoi a Tempe, da dove, incoronatisi col medesimo alloro del dio e tenendo un ramo in mano, tornavano a Pytho per la via chiamata Pythias, Plut. *De def. or.* 418ab, 421c, *Quaest. Graec.* 293bc, [Plut.] *De mus.* 1136a, Ael. *VH* 3.7, Steph. Byz. s.v. Δειπνιάς, Censor. *De die nat.* 18). Secondo una diversa versione Apollon fu purificato da Karmanor a Creta (Paus. 2.7.7, 30.3, 10.7.2, Schol. Pind. *Hypoth. Pyth.* c [II 4.9-12]). Al suo ritorno a Pytho, i Delphoi o secondo altri Apollon stesso fondarono l'agone citarodico, in cui Chrysothemis f. di Karmanor fu il primo vincitore (Strab. 9.3.10, Paus. 10.7.2-4, Procl. *Chresth.* ap. Phot. *Bibl.* 320a). Fra le altre imprese il dio vinse il confronto con l'auleta Marsyas, suonando la kithara anche alla rovescia, e per conseguenza lo scuoiò (Diod. 3.59, Paus. 2.22.9, Ov. *Met.* 6.382-400, *Fasti* 6.703-08, Hygin. 165).

Indi, divenuto efebo, Apollon pascolava in Pieria le mandrie, appartenenti a lui stesso o agli dei, quando Hermes appena nato, dopo aver inventato la lyra a mezzogiorno (*Hy. Herm.* 17, 24-51), alla sera gliel rubò col noto trucco, ma, essendo stato scoperto, si conciliò con lui, dandogli la lyra in cambio dei buoi, (*Hy. Herm.* 397-510, *Soph. Ich.* 284-337 [LL.-J.], *Schol. Pind. Hypoth. Pyth.* a [II 1.12-2.3]). Secondo una diversa versione, attestata da Paus. 9.30.1, un bronzo eliconio rappresentava Apollon e Hermes *μαχόμενοι περὶ τὴν λύραν*. Secondo Diod. 5.75 «Hermes inventò la lyra fatta con la testuggine dopo il confronto di Apollon con Marsyas, per cui si dice che Apollon, dopo aver vinto e aver fatto del vinto vendetta eccessiva, si pentì e rotte le corde della kithara, per qualche tempo si astenne dalla musica di quella». Apollon perciò era già signore della kithara, quando da Hermes ottenne anche la lyra. La kithara e la lyra sono dunque strumenti differenti e comportano due avvenimenti successivi nella vita del giovane dio.

Secondo *Schol. Pind. Hypoth. Pyth.* a (II 1.14-2.9) Apollon ricevette la lyra da Hermes in cambio dei buoi e poi si recò a Pytho, dove uccise Python e fondò l'agone pitico: ciò confonde a quanto pare il fatto che il dio assunse la kithara subito dopo la nascita (*Ily. Ap. D.* 131, *Hy. Ap. P.* 182-88, etc.) col successivo fatto che egli ottenne la lyra da Hermes dopo il furto dei buoi (*Hy. Herm.* 436-512). Lo stesso *Schol. (ib.* 2.9-16) confonde il mitico agone citarodico, fondato da Apollon, con l'agone pitico auletico, costituito di cinque o sei parti e istituito dagli *Amphiktyones* Ol. 47.3 = 590 (cf. *Strab.* 9.3.10, *Poll.* 4.84).

Secondo i lirici di Lesbos, tuttavia, Apollon suona fin dall'inizio anche la lyra: *Sapph.* 208 «ornato di aurea chioma e di lyra col carro tirato da cigni andò sull'Helikon», *Alc.* 307c «quando Apollon nacque, Zeus, ornatolo di aurea mitra e di lyra, lo mandò a Delphoi a dare responsi, ma egli col carro tirato da cigni andò agli Hyperborei, dove dopo un anno ritornò a Pytho in estate». A *Pind. Pyth.* 1.1 s. χρυσέα φόρμιγξ, «possessione comune di Apollon e delle Muse», la φόρμιγξ (nominata 15 volte in Pindaro), che in sé può essere sia kithara sia lyra, significa qui probabilmente lyra, ché la λύρα è spesso nominata (7 volte), ma la κίθαρις non mai, come lo strumento accompagnante le odi. Per *Skythinos* 1 (giambografo filosofo V-IV sec.) «Apollon accorda (la lyra)... e per aureo plettro ha la luce del Sole». Ad *Aristonoos Pae.* 11-16 Apollon attende alla mantica con responsi εὐφρόγγου τε λύρας αὐδαίς. Il dio è detto ἐὺλύρας da *Sapph.* 44.33 nella festa descritta nell'*Epithalamion*, *Bacch. fr.* 20B.50 nel tema *Co(missatio)*, o komos, *Eur. Alc.* 570, *Ar. Thesm.* 696, *Limen. Pae. Delph.* 4, εὐλύρος da *Eur. fr.* 477. Secondo *Call. Hy. Del.* 249-53 «i cigni ... fecero il giro sette volte intorno a Delos, accompagnando il parto col canto ... perciò il fanciullo tante corde legò più tardi alla lyra, quante volte i cigni cantarono durante il travaglio». Lo strumento appartenente al dio è detto da *Call. Hy. Ap.* 19 κίθαρις, cioè kithara, e 33 aurea λύρη, e lo strumento sonato dai ragazzi del coro è parimenti chiamato, tanto per non sbagliare, una volta 12 κίθαρις e una volta 16 χέλυς, cioè lyra: a quanto pare dunque Callimaco chiama la lyra poeticamente κίθαρις, come fanno

Hy. Herm. 499, 509, 515 e *Aristox. fr.* 102 (sopra cit.) κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα, il quale ritiene che la λύρα fosse una κίθαρις e non una κιθάρα.

Apollon suona inoltre anche gli auloi (*Alcm.* 51 ap. [Plut.] 1136b), che imparò da Athene (*Cor.* 15 ap. [Plut.] *ib.*), che li aveva inventati, e oltre a sonare la kithara inventò l'auletica e la citaristica ([Plut.] 1135f da un inno di Alceo).

Nella sua stagione pastorale egli suona anche la syrinx (*Eur. Alc.* 572-77, *Theop.* 115 F 303 Δονάκταν), inventata da Hermes (*Hy. Herm.* 511 s.) e usata da Pan (*Schol. Pind. Hypoth. Pyth.* a [II 1.17 s.]). La statua di Apollon a Delos, opera di Angelion e Tektaios VI sec. ex. (*Paus.* 9.35.3), teneva nella sinistra l'arco e nella destra le tre Charites (*Call. fr.* 114.4-17, etc.), di cui una sonava la lyra, una gli auloi e una, quella mediana, la syrinx (*Antikleides* 334 F 52 [IV sec.], *Istros* 140 F 14 ap. [Plut.] *de mus.* 1136a).

Il dio infine è anche ὀρχηστής (*Pind. fr.* 148) e Philammon di Delphoi, figlio di lui e di Chione, figlia di Daidalion, e padre di Thamyris, che vinse l'agone pitico citarodico dopo il cretese Chrysothemis f. di Karmanor, fu il primo a istruire cori nel santuario pitico (*Heracl. Pont.* 157).

Venezia

Carlo Odo Pavese

«O io sono io, o costui è io»

G. Bruno, *Candelaio*, atto V, scena IX

Premessa¹

Sarà bene, innanzitutto, chiarire la differenza che intercorre tra l'*ille ego* di cui si discute qui e il modulo grammaticale *ille ego* (*sum*) seguito da proposizione relativa; quest'ultimo – formula di autopresentazione frequente nell'epigramma e nelle epigrafi – compare anche nel celebre preproemio² dell'*Eneide*: *Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / carmen et egressus silvis vicina coegi, / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / arma virumque cano*. Più dei versi pseudovirgiliani, ci interessa prendere in considerazione i commenti dei grammatici³, che, a partire da Prisciano, citano il preproemio a proposito dell'uso dei pronomi di terza persona⁴. Nelle *Institutiones* i versi sono più volte richiamati⁵ per esemplificare la possibilità di riferire un pronome di terza persona a un verbo di prima o di seconda persona; Prisciano chiarisce che pronome più adatto a questo tipo di concordanza è *ipse*, mentre per *ille* è necessaria l'aggiunta di *ego* o di *tu*, con cui il verbo concorda: se è corretto dire '*ipse facio*', non è invece accettabile '*ille facio*', ma bisogna dire '*ille ego facio*', forma documentata, appunto, dal preproemio⁶. Il discorso viene introdotto, tra l'altro, in *gramm.* 3.180.11-16 H., dove il grammatico, dopo aver segnalato *ille ego qui... eqs.* come esempio della funzione «appositiva» del pronome di terza persona, chiarisce: *et sciendum, quod tertiae omnes personae pronominum possunt per supram dictam figuram apponi primae et secundae personae excepto 'sui, sibi, se, se', prima autem vel secunda per-*

¹ Una versione parziale di questo lavoro è apparsa in *Griseldaonline* 3, 2003/2004.

² Su questi versi, riportati da Donato (*Vita Verg.* 42) e da Servio (*ad Aen.* 1.1) e quasi certamente non virgiliani, si veda Gamberale 1988, 259-61, successivamente ampliato in Gamberale 1991, 963-80, a cui rinvio per la ricca bibliografia sull'argomento.

³ Come osserva Gamberale 1991, 980, i versi pseudovirgiliani non hanno avuto tanta fortuna presso i poeti quanto in ambito grammaticale.

⁴ Oltre che in Prisciano, su cui cf. infra n. 6, l'argomento è trattato dall'*Ars Bernensis* (8.141.9-16 H.), da Remigio di Auxerres (*Commentum Einsidlense in Don. artem minorem*, 8.203.2-6 H.) e dall'*Ars Ambrosiana, De pron.*, SL 133c, 122-32.

⁵ Cf. *gramm.* 2.583.15-21 H.; 3.117.20-23 H.; 3.143.20 s. H.; 3.180.1-3 H.; 3.191.23 s. H.; 3.201.16-20 H.; 3.206.21-25 H.; 3.211.13 s. H.

⁶ Cf. ad es. *gramm.* 3.206.19-25 H. *Pronomen 'ipse' tribus aptissime, ut supra diximus, coniungitur personis [...]. Et quamvis inveniantur etiam alia pronomina figurate sic coniuncta per diversas personas, ut 'ego ille, tu ille, hic ille' – ut Virgilius: Ille ego eqs.; poco dopo (207. 1-13 H.) il grammatico chiarisce ulteriormente: non tamen, quomodo 'ipse' sine alio pronomine possunt primae et secundae personae verbis adiungi, ut 'ipse facio, ipse facis'. [...] alias autem voces tertiae pronominum personae per se sic verbis primae et secundae personae non possumus copulare. Nemo enim dicit 'ille facio' et 'ille facis', nisi addas et pronomina primam et secundam demonstrantia personam, ut Cicero in *Invectivarum* II: «hic ego vehemens ille consul, qui verbo cives in exilium eicio, quaesivi a Catilina».*

sona nec invicem sibi nec tertiae apponi possunt. Nemo enim dicit 'ego tu es' vel 'tu ego sum' nec 'ego ille facit'; 'ille, autem, ego facio' et 'tu ille facis' dicitur; proprio questi sintagmi, introdotti per illustrare l'uso a-grammaticale del pronome, mi sembrano meritevoli di una certa attenzione: alcuni dei testi qui esaminati (§§ 1 e 2) mostrano infatti che anche proposizioni come *'ego tu es'* o *'ego ille facit'*, apparentemente inammissibili in un discorso corretto, e contrarie alle leggi della testualità, diventano accettabili quando entrano in gioco i temi dello sdoppiamento e della metamorfosi, ovvero quando la realtà stessa a cui il parlante fa riferimento è in contrasto con il principio di identità. Ma anche se la violazione delle norme grammaticali non è così radicale (§§ 3, 4, 5 e l'appendice), il passaggio dalla prima alla terza persona (o viceversa) può essere letto come una spia della confusione che la crisi di identità suscita nella *persona loquens*.

1) *Ille ego*

Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam, / quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi), nimi' similest mei; / itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego; / sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra, / malae, mentum, barba, collus: totus. quid verbis opust? / si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius. / sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui. / novi erum, novi aedis nostras; sane sapio et sentio. / non ego illi obtempero quod loquitur; pultabo fores. Così, nell'*Anfitrione* di Plauto (441-49)⁷, lo schiavo Sosia ravvisa stupefatto la perfetta somiglianza fisica tra sé e il suo doppio, ossia Mercurio, che, come è noto, ha assunto le sembianze del *servus* per custodire la lunga notte d'amore tra Giove e Alcmena. Nell'incontro tra il vero e il falso Sosia⁸ viene rappresentata una vera e propria crisi di identità: destinata a grande fortuna nei secoli successivi⁹, la scena ha attirato l'attenzione di Jacques Lacan, che attri-

⁷ Per un commento al passo in questione si vedano Traina 2000, 50 s., e Oniga 1997, 207 *ad loc.*

⁸ È invece perduta – ne resta solo qualche frammento – la scena dell'incontro tra i due Anfitrioni, che doveva rappresentare «il culmine della confusione e della tensione drammatica» (cf. Oniga 1997, 228 *ad fr.* XV-XX).

⁹ È noto che l'*Anfitrione* plautino ha offerto lo spunto a numerose rielaborazioni nelle diverse letterature europee: da Rotrou, a Molière, a Dryden, a Kleist, fino ai più recenti Giraudoux e Peter Hacks; numerosi i contributi sulla fortuna dell'opera: per la raccolta e l'analisi sistematica dei materiali, fondamentali Reinhardstoettner 1886, 115-229 e Stoessl 1944, che si fermano tuttavia a Kleist; procedono oltre Lindberger 1956 e Shero 1956; utili alla ricostruzione del *Fortleben* anche le introduzioni agli *Anfitrioni* antologizzati in Passage-Mantinband 1974; in particolare, sugli *Anfitrioni* più recenti, si vedano Voisine 1961 (per Henzen e Giraudoux), Szondi 1964 (aggiunge Kaiser alla serie dei rifacimenti) e Bertini 1997, 67-94 (per Figueredo). Sul piano del metodo, oltre alle osservazioni di Szondi 1964, va menzionata l'analisi di Jauss 1981. Tra i contributi più recenti, dedicati ad aspetti particolari del *Fortleben*, mi limito a segnalare Riedel 1994 (per l'evoluzione della figura di Sosia da Plauto ad Hacks); Fusillo 1998, 81-103 (il tema dell'«identità rubata» in alcuni Anfitrioni); infine Bertini 2003 (sulla fortuna dell'*Amphitruo* nella letteratura spagnola del XVI secolo). Ulteriori riferimenti bibliografici più direttamente legati al tema qui trattato verranno forniti più avanti.

buisce a Plauto il merito di aver fatto dell'«io» il protagonista di un dramma¹⁰. Tornando al monologo di Sosia, è evidente che la percezione dell'identità passa attraverso il riconoscimento delle singole parti del corpo: è il motivo lacaniano del «corpo frammentato», assai frequentemente associato al tema del doppio¹¹. L'apparizione di un essere identico a lui precipita Sosia in una crisi d'identità: l'effetto prodotto dal doppio è quello descritto da Freud attraverso la categoria del perturbante¹². Inquieto e spaesato, lo schiavo cerca in tutti i modi di razionalizzare l'accaduto e di riconfermare la propria identità. Il travaglio di Sosia ha trovato un attento interprete in Bettini¹³, che ha mostrato come lo schiavo tenti di ricondurre l'assurda situazione nell'alveo della propria esperienza: la vista di una figura identica alla sua non può che ricordargli l'immagine riflessa nello specchio, «un paradigma antropologico di lunga durata» e come tale pressoché onnipresente nella letteratura sul doppio¹⁴. Ma, nel tentativo di spiegare l'altro, Sosia ricorre anche a modelli di riferimento tipici della sua cultura, ad esempio, ponendosi la domanda *ubi immutatus sum?* «Dove mi sono trasformato?» (456), esprime il sospetto di essere stato vittima di uno stregone che si è impossessato del suo aspetto (cf. 458 *nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet*). Chiarisce Bettini (2000, 170): «per l'*immutatus Sosia* esiste infatti un reciproco, o meglio un complementare: si tratta di quell'essere pauroso che, anche lui, è specificamente evocato nell'*Anfitrione*, il *versipellis*». Il termine *versipellis*¹⁵ ricorre infatti nel prologo della commedia, là dove si dice di Giove *ita vorsipellem se facit quando lubet* (123). *Immutatus* e *versipellis* identifica-

¹⁰ Cf. Lacan 1991, 329-46, e in part. 335: «è un fatto che è stato Plauto ad introdurre Sosia – i miti greci non sono egoici –. Ma gli io esistono, e se c'è un posto dove gli io hanno del tutto naturalmente la parola, questa è la commedia [...]. Sosia è l'io».

¹¹ Si veda in proposito Fusillo 1998 (in particolare, 63 e 233). Nel saggio – a cui si farà più volte riferimento – l'*Anfitrione* plautino (59-80) e i suoi epigoni (81-103) sono trattati come esempi di «identità rubata» (cf. supra, n. 9).

¹² Come è noto, Freud definisce «perturbante» (*unheimlich*), «quella sorta di spaventoso che deriva da ciò che da lungo tempo ci è noto e familiare [*heimlich*]». Il saggio freudiano sull'argomento (cf. Freud 1969), assieme a Rank 1979, rappresenta il punto di partenza della ricchissima letteratura di impostazione psicoanalitica sul doppio.

¹³ Cf. Bettini 2000, 148-76.

¹⁴ Così Fusillo 1998, 63; l'argomento è approfondito attraverso l'analisi del film espressionista *Lo studente di Praga* (1913), in cui il diavolo si impadronisce dell'immagine riflessa del protagonista (cf. 152-71). Per quanto riguarda il mondo antico, cf. Guidorizzi 1991, 31-45: viene sottolineato il potere magico e perturbante dello specchio, «autonomo creatore di forme» capace di richiamare in superficie fantasmi o aspetti nascosti della personalità.

¹⁵ *Versipellis* appartiene al lessico della magia e indica la capacità di mutare il proprio aspetto sia in Plauto che in Apuleio (*met.* 2.22), che lo riferisce alle streghe, abili nell'assumere qualunque forma: *deterrimae versipelles in quodvis animal ore converso latenter adrepant... nam et aves et rursum canes et mures, immo vero etiam muscas induunt*. In Petronio (62.13) e in Plinio (*nat.* 8.80) si riferisce in particolare al «lupo mannaro». Sul vocabolo, si veda anche Oniga 1997, 188 *ad loc.*

no dunque due diversi modi di vivere lo sdoppiamento, che converrà tenere presenti¹⁶.

Ma quali conseguenze comporta il turbamento di Sosia sul piano della lingua? Pensato come immagine riflessa o come furto di identità¹⁷, «lo sdoppiamento» – osserva Fusillo (1998, 64) – «è un fenomeno che attacca sempre le categorie della logica e del linguaggio»; ne risente in primo luogo l'uso dei pronomi personali¹⁸, di cui offre un esempio efficace l'ingarbugliato resoconto che Sosia fa ad Anfitrione sulla propria incredibile esperienza (597-601): *neque, ita me di ament, credebam primo mihimet Sosiae, / donec Sosia illic egomet fecit sibi uti crederem. / ordine omne, uti quidque actum est, dum apud hostis sedimus, / edissertavit. tum formam una apstulit cum nomine. / neque lact' lactis magis est simile quam ille ego similest mei*. La confusione è generata dal fatto che il pronome di prima persona, *ego*, si applica a due referenti: situazione assurda, in contrasto con le leggi della logica e della grammatica. Per risolvere l'ambiguità, Sosia sostiene una difficile lotta con il linguaggio, destinata a concludersi con una sconfitta. La *persona loquens* fa di tutto per distinguere i due termini in questione, se stesso e il suo doppio; ricorre quindi al dimostrativo *ille*, per «marcare» il doppio distanziandolo da sé, d'altra parte cerca affannosamente di riaffermare la propria identità con la ripetizione del pronome di prima persona (*mihimet... egomet*), rafforzato da *-met*. Il nome proprio (*Sosia*), comune all'uno e all'altro referente, accresce l'ambiguità: alla fine, sopraffatto dalla confusione, il parlante giunge a designare il suo doppio con i due pronomi insieme (*ille ego*), realizzando quella concordanza «paradossale»¹⁹ che costituisce la *pointe* conclusiva.

Alla luce di queste considerazioni, vale la pena di esaminare una difficoltà che i versi qui citati secondo l'edizione di Lindsay hanno posto agli editori. Al v. 598, i codd. recano *donec Sosia ille egomet fecit eqs.*, con uno iato tra *ille* e *ego*²⁰, per eliminare il quale sono state elaborate numerose proposte²¹. Tra le tante, la più econo-

¹⁶ Il *versipellis* è un doppio aggressivo o «d'assaut», secondo la definizione proposta dallo stesso Bettini 2004, 218 s.

¹⁷ Fusillo definisce «identità rubata» la situazione in cui il doppio si pone come antagonista del personaggio, sostituendosi a lui: tra le opere che esemplificano il tema vengono esaminati l'*Amphitruo*, l'*Elena* di Euripide, *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann, *Le confessioni di un peccatore eletto* di Hogg, fino a *Petrolio* di Pasolini.

¹⁸ Cf. Bettini 2000, 159: «Quando il linguaggio pretende di descrivere la perdita dell'identità c'è da aspettarsi che le linee normali del discorso si deformino: e questa sorte capita prima di tutto ai pronomi personali».

¹⁹ La definizione è di Fusillo 1998, 67.

²⁰ Cf. Ussing, 68 *ad loc.*

²¹ Tre le tipologie di intervento; c'è chi propone uno scambio dell'*ordo verborum*: Ussing legge *Sosia ille fecit egomet*; Fleckeisen, *Sosia egomet ille fecit*, seguito da Kaempff 1886, 24 s. per cui la correzione ripristinerebbe l'*ordo verborum* preferito da Plauto (cf. 22 «pronomina perss. si cum demonstrativis pronomibus componuntur [...] nominativus [...] pronominis personalis antecedit demonstrativum, casus obliqui sequuntur»); altri preferiscono integrare *me*, come Goetz-Schoell², che facendo sue le argomentazioni di Kaempff (*duce Kaempffio*), inserisce un pron. pers. prima del dimostrativo: *Sosia <me> ille egomet*; Müller suggerisce invece *Sosia ille*

mica è forse quella accettata da Leo e da Lindsay, che sostituiscono a *ille* la forma arcaica *illic*: una tipologia di intervento più che legittimata dalla tradizione del testo plautino²². Non escluderei, tuttavia – e devo il suggerimento ad A. Traina – la possibilità di uno iato che marchi la diversa funzione logico-sintattica di *ille* e di *ego-met*²³. In ogni caso (sia accettando *ille*, che *illic*) tradurrei (597 s.) «non potevo credere a me stesso, Sosia, finché quel S o s i a l i ha fatto sì che io stesso gli credessi», e non «finché quell'io là, Sosia, ha fatto sì che gli credessi»: questa seconda interpretazione, che è normalmente preferita dai traduttori²⁴, presuppone infatti che *ille* (o *illic*) determini *egomet*. Mi sembra invece che a questo punto Sosia non abbia ancora ceduto del tutto alla confusione linguistica a cui approderà al v. 601, con la concordanza «paradossale» dei pronomi (*neque lact' lactis magis est simile quam ille ego similest mei*). D'altra parte, il distacco dei pronomi appare pienamente funzionale sul piano sintagmatico – *illic* rientra nell'antitesi chiasmica posta in *enjambement* ai vv. 597 s. (*mihimet Sosiae/... Sosia illic*) – come sul piano logico: *egomet* sottolinea l'efficacia dell'azione perturbante del doppio («ha fatto sì che persino io gli credessi»; ossia: «non ha ingannato solo gli altri, ma anche me»)²⁵.

L'abbinamento dei pronomi al v. 601 (*ille ego* = «quell'io là»), costituisce il culmine di un processo di confusione linguistica rappresentato da Plauto e segna inoltre un punto di svolta nel dialogo tra Sosia e Anfitrione. Una volta perduta la corrispondenza tra il pronome e il suo referente, la possibilità di comunicare viene definitivamente compromessa: alla domanda di Anfitrione (607), *quis te verberavit?*, Sosia risponderà *egomet memet, qui nunc sum domi*; qui il pronome di prima persona è soggetto e oggetto della stessa azione e il rafforzativo si applica indistintamente a entrambi. Sopraffatto dal turbamento, Sosia ha ormai ceduto a un uso indifferenziato

egomet <me>, e così pure Ernout e Oniga; altri ancora sostituiscono *ille* con *illic*: la proposta risale a Lindemann («*illic egomet scripsi pro eo quod libri omnes exhibent: ille egomet, quum ultima in ego producta sine exemplo sit*»), seguito da Leo, Palmer, Lindsay, Sedgwick e ultimamente Christenson. Per un riepilogo delle correzioni, cf. Müller 1899, 382 *ad loc.*

²² Cf. Questa 1967, 88: rilevando che molti iati presenti nei mss. sono dovuti alla normalizzazione di forme arcaiche, Questa ritiene «legittimo, anzi doveroso, eliminare quegli iati che spariscono correggendo *me te* in *med ted*, *ille iste* in *illic istic*, ecc.»; altrettanto opportuna è la trasposizione «di parole che per la loro brevità subiscono nella tradizione facili spostamenti dall'ordine legittimo».

²³ Anche Ussing, 68 *ad loc.*, a cui pure si deve un tentativo di *emendatio* (cf. supra n. 21), si esprime a favore del testo trådito («sed cautius codicum scripturam reliquissem»).

²⁴ Cf. ad es. Nixon 1961, 63 che, a fronte di *illic egomet*, traduce «not till that other Sosia, myself, made me believe it»; tale interpretazione è peraltro inevitabile per chi accetta la correzione di Müller (*Sosia ille egomet* <me>): cf. Ernout, 41: «jusqu'à ce que mon autre moi, Sosie, m'ait forcé à l'en croire»; Paratore 1976, 99: «finché quell'altro Sosia, io stesso, non m'ha costretto a credergli»; Augello 1972, 121: «finché quell'altro Sosia, che poi son sempre io stesso, tanto fece che mi ha ridotto a credergli»; Oniga 1997, 121: «finché quell'io là, Sosia, mi ha costretto a credergli».

²⁵ L'interpretazione affiora nel volgarizzamento di Pandolfo Collenuccio (portato sulla scena nel 1487), dove si legge (cf. Collenuccio, 77): «E io prima a me stesso nol credea / infin che l'altro Sosia fece ch'io / ge lo credesse ed io pur non volea».

del pronome e attribuisce a sé le azioni dell'altro (*qui nunc sum domi*). Quindi, agli interrogativi posti dal sempre più spazientito interlocutore (617, *Quis te prohibuit?*; 619, *Quis istic Sosia est?*), egli risponde alternativamente con *ille* e con *ego*, fino ad approdare di nuovo all'accostamento paradossale dei due pronomi: quando Anfitrione gli chiede ancora una volta (624) *Quis homo* [sc. *te contudit*]?, la risposta di Sosia è: *Sosia, inquam, ego ille. Quaeso, nonne intellegis?*

2) *Est ego qui loquitur*

Il gioco con i pronomi, felicemente inaugurato da Plauto²⁶, prosegue con uno dei suoi numerosi epigoni²⁷: Vitale di Blois, autore del *Geta*, commedia elegiaca del XII secolo che ripropone il soggetto plautino, con alcune importanti variazioni, attribuibili alla differenza di genere e alla fruizione indiretta del modello²⁸. Innanzitutto Anfitrione non è più un valoroso comandante reduce dalla guerra, ma uno studente di filosofia che rientra in patria dopo un lungo soggiorno di studi ad Atene. Altri significativi cambiamenti intervengono nel sistema dei personaggi, in cui Sosia è sostituito da Geta, un servo vizioso dai tratti spiccatamente plautini. Nel complesso, tuttavia, la vicenda segue lo schema consueto: Giove approfitta dell'assenza del marito per sostituirsi a lui e infilarsi nel letto di Alcmena, mentre il suo aiutante Arcade (l'equivalente del Mercurio plautino) assume le sembianze di Geta. L'incontro tra il vero e il falso Geta, che occupa tutta la parte centrale del testo (255-394), avviene senza che i due si vedano: Arcade parla a Geta da dietro la porta di casa, ostinandosi a non aprire. L'effetto perturbante è dato dal fatto che Geta riconosce la sua stessa voce e, in seguito, riceve da Arcade una dettagliata descrizione del suo aspetto fisico e delle sue (riprovevoli) abitudini. Per affrontare l'inevitabile crisi di identità, Geta ricorre agli strumenti della dialettica, da lui appresa durante il soggiorno ad Atene: fin dal primo momento, riconoscendo la propria voce al di là della porta, cgli fa ricorso alle sue nozioni di logica per spiegare il fenomeno (257-60): *qui loquitur me-*

²⁶ L'impiego paradossale dei pronomi è in effetti una caratteristica della comicità plautina, che si affida in gran parte ai giochi di parole. Plauto vi fa ricorso anche quando il motivo dello sdoppiamento non è funzionale alla struttura drammatica (come accade nell'*Anfitrione* e nei *Menecmi*), ma solo allo scherzo estemporaneo, interamente giocato sul piano della lingua: si veda in proposito Bernal Lavesa 2000, 62-65; tra gli esempi riportati dall'autrice, richiamerò solo *Stich*. 729-34, in cui lo schiavo Stico si rallegra di condividere la stessa donna con Sagarino: *haec facetiast, amare inter se rivalis duos, / uno cantharo potare, unum scortum ducere. / hoc memorabilest: ego tu sum, tu es ego, unanimes sumus, / unam amicam amamus ambo, mecum ubi est, tecum est tamen; / tecum ubi autem est, mecum ibi autemst: neuter utrius invidet*. In questo caso il pronome è coinvolto in un'antimetabole: *ego tu sum, tu ego es*.

²⁷ In generale sulla fortuna dell'*Amphitruo*, cf. supra, n. 9; in particolare sul *Fortleben* plautino in età medioevale, cf. Bertini 1997, 125-40.

²⁸ Quanto al genere, la commedia elegiaca è un testo narrativo in distici elegiaci, con cospicui inserti dialogici: si tratta di un'evidente contaminazione dell'elegia ovidiana con la commedia, in genere terenziana. Non sappiamo se tali testi fossero destinati alla recitazione o alla lettura individuale. Riguardo poi al modello, sembra probabile che Vitale conoscesse Plauto tramite un rifacimento in prosa di età tardoantica. Sulla questione, cf. Bertini 1980, 145-51 (l'introduzione di Bertini al *Geta* di Vitale di Blois), inoltre Bertini 1997, 125 s.

cum voce est et corpore Geta: / voce loqui Gete quis nisi Geta potest? / Sed logici memorant quod vox erit una duorum / atque duos nomen significabit idem; «Colui che parla con me ha la voce e il nome di Geta. Chi, se non Geta, può parlare con la voce di Geta? Ma i logici affermano che una sola 'voce' può riferirsi a due cose e che un solo 'nome' potrà indicare due persone»²⁹; il maldestro tentativo, che sfrutta l'ambiguità di *vox* (sia 'voce' che 'nome'), è solo il primo di una serie di razionalizzazioni destinate a concludersi con la disfatta di Geta³⁰ e il conseguente ripudio dello strumento dialettico (409 s.): *Sic sum, sic non sum. Pereat dialectica per quam / sic perii penitus! Nunc scio: scire nocet*. Uno dei principî che orientano le riflessioni di Geta è, come ha mostrato Bertini³¹, la formula boeziana *quidquid est, ideo est quia unum est*, «qualsiasi cosa esista esiste proprio in quanto è unica»³², contraddetta dalla presenza del doppio: (277 s.) *est ego qui mecum loquitur; sed nescio fiat / qua ratione duo qui prius unus erat*, «Sono io stesso che parlo con me stesso, ma non riesco a capire come possa sdoppiarsi chi prima era uno solo». Oltre al principio boeziano, va in crisi anche la grammatica: *est ego qui mecum loquitur* ripropone la concordanza paradossale di prima (*ego*) e terza persona (*est*), riflettendo sul piano linguistico il corto circuito logico scatenato dallo sdoppiamento. A ben guardare, la forzatura grammaticale è ancora maggiore che nel plautino *ille ego*, tanto da far presumere l'influenza di un diverso codice linguistico: dietro *est ego* si intravede il francese *c'est moi*. La commedia offre altri esempi di concordanza anomala di *ego* con il verbo: ai vv. 355 s. Geta si scaglia contro Arcade *Dic, age, quo pacto, quibus artibus Amphitrionem / fallis ut et factis sis ego simque nichil!* «Avanti, dimmi in che modo, con quali trucchi, inganni Anfitrione perché anche dalle sue azioni risulti che tu sei me e che io non esisto!»; lo scontro verbale con il doppio si conclude così (393) «*sis ego*», *respondit*, «*ego sum nichil!*» «'E allora sii pure me', risponde, 'io non esisto!'».

3) *qui fuerim liber, eum nunc potivit pater servitutis*

Ma torniamo a Plauto. L'*Anfitrione* non restituisce solo il punto di vista degli umani *immutati*, ma anche, se pure in misura più limitata, degli dèi artefici dello sdoppiamento. Mercurio è il responsabile delle disgrazie di Sosia, a cui ha sottratto l'identità: è dunque un *versipellis*, un essere capace di trasformarsi a suo piacimento; d'altra parte è a sua volta vittima di Giove, che gli ha imposto di abbandonare le vesti del dio per indossare quelle sgradevolissime dello schiavo³³. Quando, al suo pri-

²⁹ Questa e le successive traduzioni sono di Bertini 1980, 182-241.

³⁰ Sulla cultura filosofica di Vitale, cf. Bertini 1979.

³¹ Bertini 1979, 258 s.

³² Si tratta dell'*incipit* del *De unitate et uno* (PL 63.1075 A).

³³ Un ruolo socialmente svantaggioso e pertanto detestato. Ad un certo punto lo stesso Sosia vorrebbe approfittare della situazione per liberarsi dalla condizione servile (460-63): *Ibo ad portum*

mo apparire in scena, Sosia, ancora ignaro di tutto, si lamenta della sua condizione di servo, Mercurio, non visto, commenta in un 'a parte' (177-79): *Satiust me queri illo modo servitutem: / hodie qui fuerim liber, / eum nunc potivit pater servitutis*³⁴ «Sarebbe più giusto che fossi io a lamentarmi in quel modo della schiavitù: io che fino ad oggi ero libero, sono stato ridotto in schiavitù da mio padre». La traduzione perde un aspetto importante del testo plautino, in cui è presente un forte anacoluto³⁵, non facile da restituire in italiano. Una resa più vicina all'originale potrebbe essere: «io che sono stato libero fino ad oggi, quella persona (*eum*), mio padre l'ha ora ridotta in schiavitù». La prima persona, spia della partecipazione emotiva, è grammaticalizzata nel verbo (*qui fuerim*) ed è riservata alla rievocazione del passato, la terza (*eum*) serve a distanziare l'identità servile, che Mercurio subisce nel presente. Il brusco passaggio dall'una all'altra genera l'anacoluto, il segno linguistico del disagio che la metamorfosi ha prodotto nel dio³⁶.

4) *si anumque hanc... audire voles, quae te... amo*

Insieme allo sdoppiamento, la metamorfosi è una delle fondamentali varianti del tema del doppio realizzate dalla letteratura antica. In entrambi i casi entrano in gioco due corpi associati a un'unica identità, ma, mentre nello sdoppiamento i corpi sussistono contemporaneamente (i doppi possono incontrarsi), nella metamorfosi non sono compresenti: l'io migra da un corpo all'altro, conservando talora intatti pensieri e sentimenti. La trasformazione fisica, quando è imposta da una forza superiore, non può che risultare traumatica e perturbante³⁷; ma anche se avviene sotto il pieno controllo del soggetto, anche se equivale a un semplice travestimento³⁸, può dare luogo a conflitti tra l'io e la sua maschera, conflitti di cui la lingua conserva le tracce. Un esempio interessante si incontra nelle *Metamorfosi* ovidiane: si tratta dell'episodio del dio Vertumno (14.622-771), che, come rivela il nome (da *vector*, mi trasfor-

atque haec ut<i> sunt facta, ero dicam meo: / nisi etiam is quoque me ignorabit. Quod ille faxit Iuppiter, / ut ego hodie raso capite calvos capiam pilleum.

³⁴ Il testo è quello stabilito da Questa 1995.

³⁵ L'irregolarità è prodotta dalla contaminazione di due costrutti: *qui fuerim liber, me potivit pater servitutis* («il padre ha reso schiavo me, che sono stato libero») e *qui fuerit liber, eum potivit pater servitutis* («il padre ha reso schiavo colui che è stato libero»). Un caso simile può essere individuato in Virgilio (*ecl.* 4.62 s.) *qui non risere parentes, / nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubilist*, così interpretato da Traina 1997, 27 *ad loc.*: «chi non sorrise ai genitori, né un dio lo degnò della sua mensa, né una dea del suo letto»; in questo caso vengono combinati un plurale (*qui non risere parentes*, propriamente «coloro che non sorrisero ai genitori») e un singolare, *hunc*, «né un dio lo degnò... »): si tratta di una concordanza a senso, o 'sillessi'.

³⁶ Sull'origine psicologica dell'anacoluto, cf. Szantyr 2002, 74-78.

³⁷ Su un aspetto particolarmente perturbante dell'imbestiamento nelle *Metamorfosi* ovidiane, la perdita della parola o logomorfosi, si veda Landolfi 2003, 29-58.

³⁸ Una casistica della metamorfosi in Ovidio (attiva, imposta, subita passivamente) è reperibile in Rossi 1997, 454 s.: i casi presi in esame riguardano la trasformazione dell'identità sessuale. Particolare attenzione è rivolta alla metamorfosi come mezzo di seduzione, funzionale a un «progetto di inganno» (459 s.), categoria in cui rientra l'episodio di Vertumno.

mo)³⁹, è un *versipellis*, capace di assumere qualsiasi figura. Innamorato di Pomona, che lo respinge, Vertumno si trasforma in una *anus* – la vecchia ruffiana ben nota alla commedia⁴⁰ – proponendo se stesso alla ragazza come il migliore tra tutti i pretendenti (675-77): *sed tu, si sapiēs, si te bene iungere anumque / hanc audire voles, quae te plus omnibus illis, / plus quam credis, amo, vulgares reice taedas*. Anche in questo caso la *persona loquens* si riferisce a se stessa, o meglio alla sua *facies* fittizia – la vecchia – impiegando la terza persona (*hanc anum*)⁴¹, ma torna repentinamente a dire «io» quando, pur nella finzione del travestimento, si trova ad esprimere i suoi sentimenti (*quae te... amo*). Emerge qui una sorta di 'ironia comica', evidente nella precisazione *plus quam credis*: il lettore sa che nei panni della vecchia si cela in realtà Vertumno ed è pertanto in grado di cogliere – a differenza di Pomona – l'ambiguità delle sue parole⁴². Anche l'anacoluto fa parte del gioco ironico: l'improvviso ritorno alla prima persona (*amo*), che contravviene alle regole della concordanza (l'antecedente del relativo è *hanc anum*), appare al lettore come una sorta di *lapsus*, non privo di effetti comici. Con il brusco cambio di soggetto, l'io dell'innamorato fa capolino dal travestimento. Il discorso persuasivo dell'*anus*, sostenuto da una robusta struttura logica (la doppia ipotetica) e tutto proiettato sull'interlocutrice (*tu... te*), lascia improvvisamente spazio all'espressione diretta dei sentimenti di Vertumno⁴³. L'interruzione viene ricomposta nel segmento finale

³⁹ L'etimologia è esplicita in Properzio 4.2.47 s.: *at mihi, quod formas unus vertebar in omnis, / nomen ab eventu patria lingua dedit*; sul passo si veda Boldrer 1999, 129 *ad loc.* Altre possibili etimologie (o paretimologie) sono richiamate in Boldrer 2001, 87 s. e n. 6.

⁴⁰ Anche se ingentilita e resa più simile alla figura, di origine epica e tragica, della nutrice: sulla ruffiana, cf. Fedeli 1995, 307-17 e Fedeli 1999, 25-48. La presenza di elementi comici nell'episodio di Vertumno è stata più volte rilevata: Rosati 1983, 106-110, individua evidenti punti di contatto con la commedia nell'intrigo basato sul travestimento e nella complicità tra autore e lettore alle spalle di chi subisce l'inganno; per la contaminazione di lirica, epica e commedia nell'episodio, e in particolare per la presenza della ruffiana, si veda inoltre Fantham 1993, 21-36.

⁴¹ Il legame tra *anus* e la *persona loquens* è *haec*, il dimostrativo della prima persona: Vertumno punta idealmente il dito sul suo travestimento: «questa vecchia qui». L'uso della terza persona al posto della prima è, secondo Bömer 1986, 210, *ad met.* 675, un tratto peculiare della lingua d'uso trasferito alla poesia; se ne incontrano vari esempi in Plauto: tra i tanti citati basterà ricordare *Bacch.* 640 *hunc hominem (= me) decet auro expendi*, come anche nei poeti augustei. In questi casi si registra tipicamente l'impiego di *hic*.

⁴² Cf. von Albrecht 1981, 234: il gioco è attuato anche più avanti, quando la vecchia dice di Vertumno: *neque enim sibi ille notior est / quam mihi* (14.679 s.) e *miserere ardentis, et ipsum, / quod petit, ore meo praesentem crede precari* (14.691 s.). Per «l'atteggiamento di complicità fra autore-spettatore di fronte all'ignoranza del personaggio beffato», cf. Rosati 1983, 110.

⁴³ L'urgenza della passione di Vertumno si manifesta nella conclusione dell'episodio: poiché il discorso si è rivelato inefficace, il dio, dismessi i panni della vecchia, si appresta a violentare Pomona (*vimque parat*, 14.770); la ninfa, tuttavia, impressionata dalla sua bellezza, gli cede spontaneamente. Il ricorso finale alla violenza è diversamente interpretato da Johnson 1997, 367-71, per cui Vertumno, a differenza di altri *raptores* rappresentati nel poema, agisce sotto l'impulso di un amore sincero (cf. 368, «Juppiter, and Sol and Apollo are in lust, Vertumnus is in love»), e da Gentilcore 1995, 110-20, che insiste piuttosto sull'aspetto violento e distruttivo della passione

(*vulgares reice taedas*), che chiude la struttura logica e sintattica del periodo riportando in primo piano l'esortazione; ma intanto, anche se solo per un momento, il dominio della funzione conativa si è interrotto e l'urgenza emotiva dell'io ha conquistato l'evidenza.

5) *Meus Lucius, meus asinus*

Trattando di metamorfosi, è ormai inevitabile il confronto con Apuleio. La narrazione apuleiana elabora il tema della trasformazione indesiderata e pertanto traumatica: il protagonista, infatti, spinto da un eccesso di *curiositas* a sperimentare le arti magiche, si ritrova per errore mutato in asino, animale da più punti di vista sgradevole, e, per la religione isiaca, il simbolo stesso della bestialità⁴⁴. La metamorfosi non manca di produrre conseguenze sul linguaggio del protagonista, che è anche la voce narrante. Per misurarle basterà richiamare l'accorata preghiera che l'*immutatus* rivolge a Iside per recuperare la forma umana. Dopo aver invocato la dea secondo le formule di rito, il supplice esprime finalmente la sua richiesta (*met.* 11.2): *depelle quadripedis diram faciem, redde me conspectui meorum, redde me meo Lucio* «scaccia le orribili sembianze del quadrupede, restituiscimi alla vista dei miei, restituiscimi al mio Lucio». La *persona loquens*, l'uomo trasformato in asino, presenta la forma animale come un elemento estraneo a sé, designandola sprezzantemente come *quadripedis diram faciem*: si tratta infatti di un'identità mostruosa, percepita come innaturale⁴⁵ e in quanto tale contrapposta alla forma umana, che Lucio rivendica invece come propria. Ci si aspetterebbe quindi che egli, chiedendo ad Iside di poter ritornare uomo, dicesse *redde me mihi* «restituiscimi a me stesso»⁴⁶; invece l'atteso pronome è sostituito dal nome proprio⁴⁷ (*meo Lucio*). Simili casi di 'rimozione' del

di Vertumno; delle due interpretazioni, la prima è forse più compatibile con la dimensione ironica dell'episodio.

⁴⁴ L'asino, generalmente associato al dio Seth, era particolarmente inviso ad Iside: si vedano le istruzioni che la dea impartisce a Lucio in *met.* 11.6 *pessimae mihi que detestabilis iam dudum beluae istius corio te protinus exue*, su cui cf. Harrauer 1973, 38 e Griffiths 1975, 162 *ad loc.*

⁴⁵ Particolarmente appropriato l'impiego dell'aggettivo *dirus*, che, riferito alla *facies* asinina, sottolinea il tratto dell'innaturalità: sulla semantica del lessema, si veda Traina 1991, 12-21.

⁴⁶ Con una formula già ampiamente sperimentata: ad esempio da Cicerone (*post. red.* 8.25) *Princeps P. Lentulus, parens ac deus nostrae vitae, fortunae, memoriae, nominis, hoc specimen virtutis, hoc indicium animi, hoc lumen consulatus sui fore putavit, si me mihi, si meis, si vobis, si rei publicae reddidisset*; richiamato dall'esilio, l'oratore ringrazia per la restituzione della sua identità civile e sociale. La stessa locuzione fa riferimento al recupero di uno stile di vita autentico in Orazio (*epist.* 1.14.1 s.) *Vilice silvarum et mihi me reddentis agelli / quem tu fastidis*; si veda Fedeli 1997, 1193 s. *ad loc.*: «*mihi me reddentis* fa capire che il ritorno in campagna restituisce a Orazio quel pieno dominio di se stesso che egli non riesce ad esercitare in città, insieme alla capacità di vivere come meglio desidera». Ma è con Seneca che la formula entra a pieno titolo nel linguaggio filosofico dell'interiorità: *dial.* 10.8.5 *nemo restituet annos, nemo iterum te tibi reddet*; sulla presenza di formule simili in Seneca e in Agostino, si veda Traina 1996, 20 *ad loc.*

⁴⁷ Sull'impiego del nome proprio in alternativa e in opposizione al pronome personale, rinvio alle osservazioni di Évrard-Gillis 1977, 116-18 e 120-22 a proposito di alcuni *carmina* catulliani: la studiosa analizza il passaggio dalla prima alla terza persona e viceversa, mostrando come

riflessivo sono disseminati, del resto, in tutto il romanzo, a partire dal momento in cui il protagonista, prima ancora di essere mutato in asino, chiede preoccupato a Fotide (3.23): *sed, quod sciscitari paene praeterivi, quo dicto factove rursum exutis pinnulis illis ad meum redibo Lucium?* «Ma, mi sono quasi scordato di chiedertelo: con quali parole o azioni mi spoglierò di quelle penne e tornerò ad essere il Lucio di prima?». Anche qui è chiaro che *ad meum Lucium redibo*, propriamente «tornerò al mio Lucio», sostituisce *ad me redibo* «tornerò a me»⁴⁸. Solo l'aggettivo possessivo attenua parzialmente l'assenza del pronome, sottolineando un legame con l'io⁴⁹. L'opposizione tra «io» «Lucio» e «asino» è poi evidente nella rievocazione nostalgica del passato umano a cui il narratore si abbandona in *met.* 7.2: *veteris fortunae et illius beati Lucii praesentisque aerumnae et infelicis asini facta comparatione, medullitus ingemebam* «io, paragonando la felicità passata e quel beato Lucio di allora con la presente miseria e l'infelice asino di adesso, mi affliggevo nel più profondo dell'anima»; qui *Lucius* e *asinus* sono termini autonomi e reciprocamente distanziati nel tempo⁵⁰. Ne deriva una scissione linguistica dell'individuo (*ego* / *Lucius* / *asinus*) che non ha mancato di scatenare letture di tipo psicoanalitico: basterà ricordare quella junghiana della von Franz (1985, 58), che individua nella metamorfosi di Lucio «una scissione nevrotica della personalità». Più vicini alla cultura di Apuleio sono altri modelli ermeneutici: ad esempio, sul piano della *fabula*, risulta interessante la proposta della Zimmerman (2000, 357 ad 10.29), che ha paragonato la scissione del protagonista in *ego* e *Lucius* alla topica separazione degli innamorati nel romanzo greco: in entrambi i casi le due parti (dell'io e della coppia) vengono divise per poi ricongiungersi alla fine, dopo innumerevoli peripezie: a livello linguistico

all'opposizione *ego* / *Catullus*; *Catullus* / *ego* corrisponda una sottrazione o, al contrario, un'irruzione improvvisa della soggettività; la distribuzione della prima e della terza persona (rappresentata dal nome proprio) svolge quindi un'importante funzione strutturale.

⁴⁸ Cf. in proposito Rosati 2003, 285: il nome proprio costituisce «l'emblema» dell'identità umana, «ciò che egli non è più e vuole tornare ad essere [...] qualcosa di esterno, e di perduto».

⁴⁹ La distribuzione di *meus Lucius* / *meus asinus* nel romanzo è stata analizzata da Winkler 1985, 149-53, che ne ha illustrato la funzionalità narratologica: sembra infatti che ciascuno dei due sintagmi corrisponda a una diversa modalità di focalizzazione; in particolare, *meus asinus* (= «the ass I was») rivela il punto di vista di Lucio-*auctor*, che, ormai tornato uomo, racconta la sua vicenda (quello che Winkler definisce il narratore 'agostiniano', collocato in un tempo ormai distante dall'epoca della metamorfosi e disposto a riflettere sul passato). Invece *meus Lucius* («the Lucius I was») segnalerebbe la focalizzazione interna: lo sguardo è quello di Lucio-*actor* (o *a-gens*), il personaggio direttamente coinvolto nell'azione, che pensa con nostalgia alla sua figura umana. Apuleio dimostra così di saper attuare un abile gioco prospettico che non trova precedenti nelle letterature antiche.

⁵⁰ Spesso l'evocazione di Lucio si accompagna al rilievo della lontananza temporale: ad es. in 9.13 *veterisque Lucii fortunam recordatus* o in 10.29 *plane tenui specula solabar clades ultimas, quod... spirantes cinnameos odores promicarent rosae, quae me priori meo Lucio redderent*. Questo aspetto è stato rilevato da Gianotti 1986, 43 e n. 29, che individua una contrapposizione tra il *prior Lucius*, precedente alla metamorfosi, e il nuovo Lucio, tornato uomo per beneficio di Iside: dopo la ri-trasformazione l'identità umana del protagonista sarebbe totalmente rinnovata e sostanzialmente diversa da quella del passato.

l'ipotesi trova una conferma nel frequente impiego del possessivo affettivo (*meus Lucius*)⁵¹. Un modello interpretativo forse scontato, ma pur sempre efficace⁵², è poi quello del viaggio: dopo la metamorfosi, l'io compie un percorso che lo riconduce dall'asino a Lucio. La metafora odissiaca è esplicita in 9.13: *nec inmerito priscae poeticae divinus auctor apud Graios summae prudentiae virum monstrare cupiens multarum civitatum obitu et variorum populorum cognitu summas adeptum virtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine variisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit*; l'io narrante istituisce un paragone tra se stesso e Odisseo, arrivando a rivalutare l'esperienza della metamorfosi, che gli ha consentito di ampliare la conoscenza del mondo⁵³. Anche tale lettura trova giustificazioni sul piano lessicale: nella già menzionata opposizione tra presente respinto e passato rievocato con nostalgia (il *prior Lucius* di cui parla Gianotti)⁵⁴ si può facilmente riconoscere una «retorica del ritorno» tipica del modello odissiaco.

Il discorso interpretativo rimane comunque aperto. Certo, la tripartizione dell'individuo suscita un fascino che sopravvive, intatto, nel linguaggio moderno della metamorfosi: basterà ricordare le pagine finali del romanzo di Stevenson, la lettera a cui uno sconvolto Dr. Jekyll, ormai alla vigilia del suicidio, affida la confessione della sua tragica esperienza di sdoppiamento: «Ero ancora immerso in queste congetture, allorché, in un attimo di maggiore lucidità, mi cadde lo sguardo sulla mano. Come tu stesso hai avuto modo di osservare, la mano di Henry Jekyll aveva un che di professionale per forma e dimensioni: grande, ferma, bianca e ben modellata. Ma quella che ora mi appariva nella luce giallognola del mattino londinese, abbandonata e dischiusa sulle coltri, era striminzita, tutta tendini e nocche, di un pallore da clorosi, ombreggiata da una densa villosità. Era la mano di Edward Hyde»⁵⁵.

⁵¹ A riprova, si può ricordare che l'espressione *meus Lucius* compare sulla bocca di Fotide, amante di Lucio nella prima parte del romanzo: 3.25 *exibis asinum statimque in meum Lucium postliminio redibis*, afferma la ragazza, cercando di rassicurare il protagonista dopo averlo trasformato per sbaglio in asino. Inoltre, nella preghiera a Iside di 11.2: *redde me meo Lucio, redde me conspectui meorum*, il parallelismo tra *meo Lucio* e *conspectui meorum* pone la forma umana del protagonista perlomeno sullo stesso piano di una persona cara.

⁵² Modello carico di risonanze filosofiche nella cultura medioplatonica dell'autore: cf. Gianotti 1986, 98 s., con bibliografia.

⁵³ Cf. Mattiacci 1996, 140 *ad loc.*, con i rimandi a Gianotti 1986, 100 e a van Thiel 1971, 136-38. In particolare, sulla natura della conoscenza acquisita da Lucio (non saggezza filosofica, ma «polimazia» sofistica), si veda Kenney 2003, 159-63; una lettura positiva della metamorfosi come fattore di arricchimento dell'identità è proposta anche da Rosati 2003, 292 s.

⁵⁴ Cf. supra, n. 50.

⁵⁵ Cito secondo la traduzione di Brilli, Milano 1982, 635. Per una lettura freudiana dell'opera, cf. Rutelli 1984, 44-64; l'autrice ha individuato tre attanti interni alla narrazione: Hyde (il male, ovvero le pulsioni del Es), Jekyll, (l'io o la coscienza) e la tendenza di Jekyll a reprimere violentemente le proprie pulsioni (il Super-io, designato nel racconto come l'«*upright twin*» di Hyde).

Appendice

Sen. contr. 1.4.1

Un caso interessante di tensione tra la prima e la terza persona, per quanto estraneo al tema del doppio, è dato da una delle *Controversiae* riportate da Seneca retore. Come è noto, i temi declamatori presentano in genere situazioni paradossali, al limite dell'assurdo. In *contr.* 1.4.1 viene esposto il caso di un marito, che, al ritorno dalla guerra in cui ha perso gli arti superiori combattendo eroicamente, scopre la moglie in flagrante adulterio. Lo sventurato vorrebbe vendicarsi uccidendo gli amanti, come la legge gli consentirebbe⁵⁶, ma è ostacolato dalla sua menomazione; decide allora di chiedere aiuto al figlio, che da parte sua rifiuta di uccidere la propria madre. Ecco dunque le parole del *vir fortis*⁵⁷ nella versione di Porcio Latrone: *O acerbam mihi virtutis meae recordationem, o tristem victoriae memoriam! Ille onustus modo hostilibus spoliis vir militaris adulteris meis tantum maledixi: solus ego ex omnibus maritis nec dimisi adulteros nec occidi*. Il passaggio dalla terza alla prima persona è assai brusco: la proposizione, iniziata con un pronome di terza persona (*ille... vir militaris...* «quel valoroso soldato»), si conclude con un verbo di prima persona (*tantum maledixi* «mi sono limitato a maledire»); sul piano grammaticale, stando alle indicazioni di Prisciano (cf. *Premessa*), occorrerebbe esplicitare *ego* accanto a *ille*⁵⁸: l'omissione del pronome di prima persona – che rimane sottinteso e viene dedotto dal verbo – produce un notevole effetto straniante. Il cambio di persona corrisponde ancora una volta a un conflitto tra le funzioni del discorso; inizialmente, infatti, dalle parole del *vir fortis* emerge il dominio della funzione emotiva (come dimostrano la presenza della prima persona, *possem*, e l'insistenza sulle interiezioni), che si risolve in un lamento e nella dolorosa rievocazione del passato glorioso. A questo punto l'espressione diretta dei sentimenti lascia spazio alla funzione referenziale: la rievo-

⁵⁶ Sui riferimenti giuridici nelle declamazioni, cf. Bonner 1949, 119. Quanto alle norme richiamate nella *contr.* 1.4, cf. Pianezzola 2003, 94 (in un contributo dedicato agli elementi teatrali delle *controversiae*).

⁵⁷ Come tale, infatti, è presentato il padre, in contrasto con il comportamento «vile» del figlio (*Tu viri fortis filius, qui stringere ferrum non potes?*), una contrapposizione frequente in ambito declamatorio: cf. Lentano 1998, in particolare 9-32.

⁵⁸ La regola fissata da Prisciano è trasgredita anche in due passi dell'*Hercules Oeteus*: ai vv. 1443-45 Ercole, ormai certo di essere vicino alla morte, si rivolge al padre Giove lamentandosi del suo destino. Lui che era nato per fare le veci del padre sulla terra, deve ora tornarsene agli inferi, da cui già una volta era gloriosamente uscito, *Ille qui pro fulmine / tuisque facibus natus in terris eram, / ad Styga revertor*. Lo schema è ripetuto ai vv. 1512-14 *perage nunc, Titan, vices / solus relictus: ille qui vester comes / ubique fueram, Tartara et manes peto*, dove Ercole torna a contrapporre il tragico presente al passato glorioso, rivolgendosi questa volta al Sole. In entrambi i casi, l'*ethos* è molto simile a quello della controversia: non c'è bisogno di insistere troppo sulle somiglianze tra Ercole e il tipo del *vir fortis*; sul piano strutturale, poi, lo schema evidenzia la contrapposizione tra passato e presente (*natus eram / revertor; fueram / peto*), proprio come nella *sententia* declamatoria; va osservato, tuttavia, che la presenza della relativa (a cui corrisponde nella controversia l'aggettivo *onustus*) attenua notevolmente l'effetto straniante.

cazione del soldato carico di gloria, in terza persona, farebbe pensare all'*incipit* di una narrazione, ma il racconto è bruscamente interrotto dall'urgenza di dar voce al frustrato desiderio di vendetta; ritorna così in primo piano la funzione emotiva, e con essa la prima persona (*maledixi... ego solus... meis adulteris*). Che il cambio di persona segnali un cambiamento della funzione dominante, è già emerso dall'analisi dell'episodio di Vertumno, con cui può essere utile impostare uno schematico confronto:

Ovidio:

- 1) funzione conativa (*tu... te... voles*)
- 2) funzione emotiva (*amo*)
- 3) funzione conativa (*reice*)

Seneca:

- 1) funzione emotiva (*O... mihi... meae...*)
- 2) funzione referenziale (*Ille onustus... vir*)
- 3) funzione emotiva (*maledixi... ego... dimisi... occidi*)

In Seneca il cambio di soggetto corrisponde anche a un cambiamento del piano temporale: colui che fino a poco prima (*modo*), era un soldato carico delle spoglie nemiche è ora diventato un marito tradito, che la menomazione – la gloriosa ferita di guerra – rende impotente a vendicarsi. A livello tematico non si può parlare di metamorfosi, ma una trasformazione traumatica e improvvisa è pur sempre intervenuta a sconvolgere la vita del protagonista: la realtà del tradimento l'ha obbligato a ridefinire la sua identità, da positiva (il *vir militaris*), a negativa (il marito tradito).

Bologna

Lucia Pasetti

Bibliografia

- | | |
|--------------------|---|
| von Albrecht 1981 | M. von Albrecht, <i>Dichter und Leser; am Beispiel Ovids</i> , Gymnasium 88, 1981, 222-34. |
| Augello 1972 | <i>Plauto. Le commedie</i> , I, a c. di G. A., Torino 1972. |
| Bernal Lavesa 2000 | C. Bernal Lavesa, <i>El motivo de la suplantación de personalidad en la técnica compositiva de Plauto</i> , in <i>La dualitat en el teatre</i> , a c. di K. Andresen – J. Vicente Bañuls – F. de Martino, Bari 2000, 45-66. |
| Bertini 1979 | F. Bertini, <i>Il Geta di Vitale di Blois e la scuola di Abelardo</i> , Sandalion 2, 1979, 257-65. |
| Bertini 1980 | F. Bertini, <i>Vitale di Blois, Geta</i> , a cura di F. B., in <i>Commedie latine del XII e XIII secolo</i> , III, Genova 1980, 141-241. |
| Bertini 1997 | F. Bertini, <i>Plauto e dintorni</i> , Roma-Bari 1997. |
| Bertini 2003 | F. Bertini, <i>I rifacimenti spagnoli dell' 'Amphitruo' plautino nel XVI secolo</i> , Studi Umanistici Piceni 23, 2003, 221-39. |
| Bettini 2000 | M. Bettini, <i>Sosia e il suo sosia: pensare il doppio a Roma</i> , in <i>Le orecchie di Hermes</i> , Torino 2000, 148-76.
M. Bettini, <i>Anfitrione prima e dopo Plauto</i> in <i>Le orecchie di Hermes</i> , Torino 2000, 184-204. |
| Bettini 2004 | M. Bettini, <i>Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique</i> , Métis 2, 2004, 217-30. |
| Bömer 1986 | P. Ovidius Naso, <i>Metamorphosen</i> , Kommentar von F. B., Buch XIV-XV, Heidelberg 1986. |
| Boldrer 1999 | <i>L'elegia di Vertumno [Properzio 4.2]</i> , a c. di F. B., Amsterdam 1999. |

- Boldrer 2001 F. Boldrer, *Il mito di Vertumno tra Properzio e Ovidio*, ARF 3, 2001, 87-111.
- Bonner 1949 S.F. Bonner, *Roman Declamation in the Late republic and Early Empire*, Liverpool 1949.
- Brilli 1982 R.L. Stevenson, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del signor Hyde*, in R.L. S., *Romanzi, racconti e saggi*, a c. di A. B., Milano 1982 (ed. or. 1886).
- Christenson 2000 *Plautus. Amphitruo*, edited by D.M. C., Cambridge 2000.
- Collenuccio *Anfitrione: commedia di Plauto; voltata in terza rima da Pandolfo Col-
lenuccio; aggiuntovi il dialogo dello stesso tra la Berretta e la Testa;
premessò il discorso di Giulio Perticari intorno alla vita ed alle opere
dell'autore*, Milano 1864.
- Ernout *Plaute. Comédies, texte établi et traduit par A. E.*, II (*Amphitryon, Asina-
ria, Aulularia*), Paris 1957³.
- Évrard-Gillis 1977 J. Évrard-Gillis, *Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle*, La-
tomus 36, 1977, 114-22.
- Fantham 1993 E. Fantham, *Sunt quibus in plures ius est transire figuras: Ovid's self-
transformers in the Metamorphoses*, CW 87/2, 1993, 21-36.
- Fedeli 1995 P. Fedeli, *La ruffiana letteraria*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e
a Roma*, a c. di R. Raffaelli, Ancona 1995, 307-17.
- Fedeli 1997 *Q. Orazio Flacco, Le opere*, II/4, *Le epistole, L'Arte poetica*, Comm. di
P. F., Roma 1997.
- Fedeli 1999 P. Fedeli, *Elegia e commedia. Innamorato, meretrice e ruffiana*, in *Lec-
turae Plautinae Sarsinates II. Asinaria*, a c. di R. Raffaelli - A. Tontini,
Urbino 1999, 25-48.
- Fleckeisen *T. Macci Plauti Comoediae*, ex. recogn. A. F., I, Lipsiae 1850.
- von Franz 1985 M.L. von Franz, *L'asino d'oro*, Torino 1985 (ed. or. Frankfurt 1980).
- Freud 1969 S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*,
trad. it. I, Torino 1969 (ed. or. 1919).
- Fusillo 1988 M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e Storia del doppio*, Firenze 1988,
81-103.
- Gamberale 1988 L. Gamberale, *Preproemio dell'Eneide* in EVIV, Roma 1988, 259-61.
- Gamberale 1991 L. Gamberale, *Il cosiddetto 'preproemio' dell'Eneide* in AA.VV., *Studi
in onore di Giusto Monaco. Letteratura latina dall'età arcaica all'età
augustea*, II, Palermo 1991, 963-80.
- Gentilcore 1995 R. Gentilcore, *The landscape of desire: the tale of Pomona and Vertum-
nus in Ovid's Metamorphosis*, Phoenix 49, 1995, 110-20.
- Gianotti 1986 G.F. Gianotti, *Romanzo e ideologia*, Napoli 1986.
- Goetz-Schoell *T. Macci Plauti Comoediae*, ex recensione G. G. et F. S., fasc. I (*Amphi-
truo, Asinaria, Aulularia*), Lipsiae 1893¹, 1909².
- Griffiths 1975 *Apuleius of Madauros. The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, edited
with and Introd., Transl. and Comm. by J.G. G., Leiden 1975.
- Guidorizzi 1991 G. Guidorizzi, *Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezioni*, in *La
maschera, il doppio e il ritratto*, a c. di M. Bettini, Bari 1991, 31-45.
- Harrauer 1973 Ch. Harrauer, *Kommentar zum Isisbuch des Apuleius*, Diss., Wien 1973.
- Jacobi 1952 H. Jacobi, *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur
vergleichenden Literaturgeschichte*, Diss., Zürich 1952.
- Jauss 1981 H.R. Jauss, *Von Plautus bis Kleist: «Amphitryon» im dialogischen Pro-
zess der Arbeit am Mythos*, in *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*,
hg. von W. Hinderer, Stuttgart 1981, 114-43.
- Johnson 1997 W.R. Johnson, *Vertumnus in Love*, CPh 92, 1997, 367-75.
- Kaempff 1886 G. Kaempff, *De pronominum personalium usu et collocatione apud
poetas scaenicos romanorum*, Berlin 1886.
- Kenney 2003 E.J. Kenney, *In the Mill with Slaves: Lucius Looks Back in Gratitude*,
TAPhA 133, 2003, 159-92.

- Lacan 1991 J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Torino 1991 (ed. or. 1978).
- Landolfi 2003 L. Landolfi, *Posse loqui eripitur (Ov. Met. 2,483). Perdita di parola, perdita d'identità nelle 'Metamorfosi'*, in *Ars audeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, a c. di L. Landolfi - P. Monella, Palermo 2003, 29-58.
- Lentano 1998 M. Lentano, *L'eroe va a scuola. La figura del vir fortis nella declamazione latina*, Napoli 1998.
- Leo Plauti Comoediae recensuit et emendavit F. L., I, Berlin 1895.
- Lindberger 1956 Ö. Lindberger, *The Transformations of Amphitryon*, Stockholm 1956.
- Lindemann M. Acci Plauti Amphitruo, em. Fr. L., Lipsiae 1834.
- Lindsay T. Macci Plauti Comoediae, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. M. L., I, Oxford 1904.
- Mattiaci 1996 Apuleio, *Le novelle dell'adulterio, Metamorfosi IX*, a c. di S. M., Firenze 1996.
- Müller 1899 C.F.W. Müller, *Zu Plautus*, RhM 54, 1899, 381-403.
- Nixon 1961 Plautus, I, with an english transl. by P. N., London-Cambridge 1961.
- Oniga 1997 Tito Maccio Plauto, *Anfitrione*, a c. di R. O., introd. di M. Bettini, Venezia 1997³.
- Palmer 1890 T. Macci Plauti Amphitruo, edited with Introd. and Notes by A. P., London-New York 1890.
- Paratore 1976 Tito Maccio Plauto, *Tutte le commedie*, I, a c. di E. P., Roma 1976.
- Passage-Mantinband 1974 Amphitryon, *The Legend and Three Plays. Plautus, Molière, Kleist in new verse translations* by C.E. P.-J.H. M., Chapel Hill 1974.
- Pianezzola 2003 E. Pianezzola, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale. Atti del convegno internazionale di Milano-Pavia 2-6 maggio 2000*, a c. di I. Gualandri-G. Mazzoli, Como 2003, 91-98.
- Questa 1967 C. Questa, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna 1967.
- Questa 1995 T. Macci Plauti cantica, ed. apparatu metrico instruxit C. Q., Urbino 1995.
- Rank 1979 O. Rank, *Il Doppio*, Milano 1979 (ed. or. 1914).
- Reinhardtstoettner 1886 K. von Reinhardtstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur-geschichte*, Leipzig 1886.
- Riedel 1994 V. Riedel, 'Sosia philosophus'. Ein Amphitryon-Motiv in Antike, Mittelalter und Neuzeit, MlatJb 29/2, 1994, 30-42.
- Rosati 1983 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi d'Ovidio*, Firenze 1983.
- Rosati 2003 G. Rosati, *Quis ille? Identità e metamorfosi nel romanzo di Apuleio, in Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, a c. di M. Citroni, Firenze 2003, 267-96.
- Rossi 1997 E. Rossi, *Ruoli e scambi di ruoli nelle Metamorfosi ovidiane*, ASNP 3, 2, 1997, 453-80.
- Rutelli 1984 R. Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli 1984.
- Sedgwick 1960 Plautus Amphitruo, edited with introd. and notes by W.B. S., Manchester 1960.
- Shero 1956 L.R. Shero, *Alcmene and Amphitryon in Ancient and Modern Drama*, TAPhA 87, 1956, 192-238.
- Stoessl 1944 F. Stoessl, *Amphitryon, Wachstum und Wandlung eines poetisches Stoffes*, Trivium 2, 1944, 93-117.
- Szantyr 2002 J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Stilistica latina*, a c. di A. Traina, Bologna 2002 (ed. or. 1965).
- Szondi 1964 Vorwort in *Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux*,

- Kaiser, *Vollständige Dramentexte*, hg. von J. Schondorff, München-Wien 1964, 7-31.
- van Thiel 1971 H. van Thiel, *Der Eselroman. I. Untersuchungen*, München 1971.
- Traina 1991 A. Traina, *Dira libido. Sul linguaggio lucreziano dell'eros*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici II*, Bologna 1991², 11-34.
- Traina 1996 Seneca, *La brevità della vita*, a c. di A. T., Torino 1996⁷.
- Traina 1997 Virgilio. *L'Utopia e la Storia. Il libro XII dell'Eneide e Antologia delle opere*, a c. di A. T., Torino 1997.
- Traina 2000 A. Traina, *Comoedia. Antologia della Palliata*, Padova 2000⁵ (1960¹).
- Ussing J.L. Ussing, *Commentarius in Plauti Comoedias*, denuo edendum curavit indicibus auxit A. Thierfelder, I, Hildesheim-New York 1972 (ed. or. 1875).
- Voisine 1961 J. Voisine, *Trois Amphitryons modernes: Kleist, Henzen, Giraudoux*, Archives des Lettres Modernes 35, 1961, 2-51.
- Winkler 1985 J.J. Winkler, *Auctor & Actor, a Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley-Los Angeles-London 1985.
- Zimmerman 2000 *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses, Book X*, Text, Introd. and Comm. by M. Z., Groningen 2000.

PRESENZA DELLE *BUCOLICHE* NEL XII LIBRO DELL'*ENEIDE*

Che l'itinerario poetico di Virgilio cominci con le *Bucoliche* per concludersi con l'*Eneide*¹ è affermare qualcosa di risaputo, ma, pur nell'incertezza che ancora si ha sull'ordine di composizione interno alla sua ultima opera², sicuramente il libro dodicesimo era quello deputato a concludere il poema epico. Il nostro fine è quello di confrontare gli esordi poetici di Virgilio con gli esiti ultimi del suo percorso letterario, cercando di individuare i tratti della prima opera più chiaramente rintracciabili nel libro finale dell'*Eneide*³. La diversità tra i due generi stimola a porsi di fronte al testo epico in maniera nuova: il lettore attento non può non essere colpito da quanto due momenti poetici così distanti tra loro, e non solo cronologicamente, si richiamino continuamente. Il rinvio dai versi più tardi ai primi che Virgilio aveva composto⁴ pare aprire nuovamente quel cerchio che il nostro poeta sembrava aver chiuso con *georg.* 4.566:

Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi⁵.

In questa direzione non sono stati condotti finora altri studi specifici ed i numerosi contributi alla critica del libro non sono stati indirizzati ad un confronto sistematico con il poema più antico, come, d'altro canto, nei commenti a questo, solo sporadicamente sono stati rilevati rinvii all'ultimo libro dell'*Eneide*⁶.

¹ Sulle *Bucoliche* e sul loro rapporto con la produzione letteraria precedente, cf. quanto afferma F. Della Corte in *EV I*, 540, s.v. *Bucoliche*.

² Secondo W.F.J. Knight, *Virgilio*, Milano 1945 (London 1944), 111, i libri II, VI e XII, almeno nella forma attuale, furono scritti per ultimi; K. Büchner, *Virgilio, il poeta dei Romani*, Brescia 1986 (Stuttgart 1955), 545, arriva alle medesime conclusioni, rimarcando però che per chiudere la questione della composizione del poema epico bisogna ricordare «che l'*Eneide* è l'epos dell'azione di Enea, comunque venga intesa la sua figura». G. D'Anna, *Il problema della composizione dell'Eneide*, Roma 1957, 117, conclude il suo studio sottolineando che «non vi è alcun serio indizio il quale spinga a supporre che i libri di guerra furono composti in un ordine diverso da quello in cui ora li leggiamo».

³ Già nel 1930 F. Klingner in *Die Einheit des Virgilischen Lebenswerkes*, MDAI(R) 45, 1930, poi in *Römischen Geisteswelt*, München 1965, 291-92, aveva formulato la sua teoria di un'ità del complesso delle opere virgiliane. La sua ricerca mirava a dimostrare come la poesia epica in Virgilio si potesse ritrovare già nelle *Bucoliche*.

⁴ Sempre Della Corte in *EV I*, 540, s.v. *Bucoliche* ricorda «opera giovanile, ma non certo 'opus primum'!».

⁵ Come notava E. Fraenkel in *Orazio*, Roma 1993 (Oxford 1957), 494, «la più solenne σφραγίς della poesia augustea», tramite la quale, commenta L. Cadili in *Viamque adfectat Olimpo. Memoria ellenistica nelle 'Georgiche' di Virgilio*, Milano 2001, 17, il poeta imprimeva un 'sigillo' sia alle appena concluse *Georgiche* che alle giovanili *Bucoliche*: «la produzione virgiliana si presenta così come un complesso unitario, per il quale il poeta suggerisce, tramite un significativo slittamento temporale del verbo, una precisa 'sequenza di lettura'».

⁶ La critica si è comunque occupata dell'abitudine virgiliana di «riprendere locuzioni, versi, interi brani narrativi e similitudini da una delle sue opere per usarli in un'altra», come illustra bene W. W. Briggs in *EV IV*, 505-06, s.v. *ripetizioni*.

Questo lavoro vuole porre quindi l'attenzione su quei passi del dodicesimo libro dell'*Eneide* che, a livello sia lessicale sia stilistico, conservano specifica una 'memoria' delle *Bucoliche*, anche se il rinvio è costruito dall'autore non in maniera pedissequa, ma con rielaborazioni che vanno dal riuso di formule e stilemi, all'articolazione di frasi e versi, fino all'impiego di sostantivi ed aggettivi che, pur caricandosi nel differente contesto di significati nuovi, mantengono la valenza che Virgilio aveva loro assegnato nella sua prima opera e consentono al lettore di ricordare eventi e situazioni di quella⁷.

Spesso, all'interno di un passo costruito dal poeta sulla matrice della poesia greca o latina precedente⁸ è possibile rintracciare un elemento particolare che trascende il richiamo ad un modello 'esterno' e rinvia direttamente alle *Bucoliche*⁹. Come notava anche Büchner, «le *Bucoliche* non sono qualcosa che Virgilio si sia lasciato dietro di sé: esse sono piuttosto la componente del suo essere che opera più profondamente nelle sue opere successive, le anima e le illumina»¹⁰. Il distacco dai modelli greci attuato da Virgilio era evidente già nelle *Bucoliche*, quando, a partire dall'imitazione di Teocrito¹¹, il poeta si muoveva verso una maggiore attenzione alla costruzione dei personaggi e, soprattutto, manifestava un legame profondo e durevole con la campagna, che sarebbe servito a plasmare non solo le *Bucoliche*, ma anche le *Georgiche* e, quel che più a noi qui interessa, l'*Eneide*¹².

Alla luce di questa componente fondamentale della creazione virgiliana, i richiami testuali che da questo libro rimandano alla prima opera del poeta, sono elementi

⁷ Cf. quanto afferma G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985², 43, a proposito della memoria poetica, che definisce sostanzialmente di due forme: o «le voci che si incontrano nella parola tendono alla fusione armonica, a creare un'unica parola, arricchita da una risonanza interna: una designazione, cioè, che comporta una connotazione orientata», oppure «lo scontro dialogico delle due voci entro la stessa parola impedisce che la sovrapposibilità diventi fusione e compenetrazione reciproca».

⁸ Significativo ciò che scrive W.W. Fowler in *The death of Turnus. Observation on the twelfth book of the Aeneid*, Oxford 1919, 153, sulla conclusione del poema: «Homer is here, Lucretius is here, others, perhaps, that we do not know of: Virgil calls in their aid to inspire him, to raise him to the highest level of which ancient poetry was capable. But the result is no amalgam, it is Virgil and Virgil only, perfect in its nobility of diction, rhythm and imagination».

⁹ Ci concentreremo quindi, in questo contributo, solo sui rimandi alle *Bucoliche*, tralasciando quanto di altri autori e della restante opera virgiliana è possibile rintracciare nel libro conclusivo del poema epico, per meglio mettere in luce il forte legame tra queste due parti della poesia del poeta. A questo proposito, per meglio isolare quello che di 'bucolico' si può trovare nell'ultimo libro dell'*Eneide* da quello che appartiene ad una tradizione letteraria più ampia, si è utilizzato il programma *Poesis2* (CD-Rom dei testi della poesia latina), Bologna 1999, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo.

¹⁰ Büchner, 321.

¹¹ Ma, come rileva anche A. Grilli, *Virgilio e Teocrito*, in *Teocrito nella storia della poesia bucolica*. Atti del convegno nazionale, Milazzo 7-8 Novembre 1998, Milano 1999, 85, «Virgilio è troppo grande poeta per legarsi ad un unico ceppo».

¹² Cf. Virgil, *Eclogues*, edited with an Introduction and Commentary by W. Clausen, Oxford 1994, XIX: «a deep and abiding affection for the country informs his poetry, not only the *Eclogues* and *Georgics* but even, in places, the *Aeneid*».

'visibili' di un atteggiamento mentale e di un procedimento poetico che mirava ad accomunare il sentimento ed il destino degli uomini in tutte e due.

Nulla **mora** in Turno; **nihil est quod** dicta retractent
ignavi Aeneadae, nec quae pepigere **recusent**¹³.

queste parole pronunzia Turno, dopo essere stato paragonato dal poeta ad un leone ferito, all'inizio del dodicesimo libro dell'*Eneide*, quando ormai è consapevole di dover affrontare il duello con Enea. In lui non vi sarà più alcuna esitazione¹⁴, ed il Teucro non dovrà adesso ritrattare quanto affermato durante l'ambasciata dei Latini, nel corso dell'undicesimo libro (*Aen.* 11.112-15).

Il lettore pensa immediatamente alla vicenda epica omerica, ricordando le parole di Alessandro ad Ettore, quando chiedeva il duello con Menelao¹⁵. Bisogna però rilevare anche l'impiego del termine *mora*, sostantivo che, pur appartenendo alla lingua di uso comune, nell'opera virgiliana ricorre frequentemente (conta 47 attestazioni, di cui 8 nel dodicesimo libro dell'*Eneide* e 2 nelle *Bucoliche*), con significati diversi a seconda dei luoghi in cui viene a trovarsi¹⁶. In *Aen.* 12.11, questo termine, inserito in una frase negativa, serve ad indicare la prontezza del personaggio e la litote conferisce all'espressione una nota particolare di sollecitudine. Delle due occorrenze del sostantivo all'interno della prima opera del nostro poeta, è qui di particolare interesse *ecl.* 3.52, quando i pastori Menalca e Dameta, dopo essersi vicendevolmente offesi, decidevano di misurarsi in un *certamen* canoro. Presi gli accordi sui premi per il vincitore, Dameta spingeva Menalca a cominciare:

Quin age, si quid habes, in me **mora** non erit ulla¹⁷.

Pur nell'ovvia differenza tra una gara canora ed un duello che deve decidere le sorti di una guerra, il contesto grammaticale e quello semantico sono vicini al v. 11 del libro conclusivo del poema: sia Dameta che Turno devono affrontare una prova ed entrambi affermano di non avere alcuna esitazione al riguardo¹⁸.

¹³ *Aen.* 12.11 s. (in tutti i versi che verranno citati si evidenziano i termini che saranno poi analizzati).

¹⁴ La veemenza del personaggio è ulteriormente sottolineata dal fatto che, come evidenzia Serv. *ad loc.* II, 576.24-25 Th., *plus est 'in Turno' quam si 'in me' dixisset*.

¹⁵ 67-70 e cf. G.N. Knauer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen 1964, 425.

¹⁶ Cf. C. A. Rapisarda in *EV* III 584, s.v. *mora*.

¹⁷ Per l'influenza del linguaggio comico su questo verso cf. Clausen, 105, che rinvia a Plaut. *Curc.* 461: (...) *Leno, caue in te sit mora mihi*; a Plaut. *Stich.* 710 (...) *non mora erit apud me*; ed a Ter. *Andr.* 420: *neque istic neque alibi tibi erit usquam in me mora*; ma soprattutto cita *Aen.* 12.11. A questa rassegna si può aggiungere Ter. *Ad.* 719: (...) *dicam nullam esse in nobis moram*.

¹⁸ Già J. Conington istituiva il collegamento tra i due passi a partire da *Aen.* 12. 11, nel commento a *P. Vergili Maronis Opera*, III, London 1883, 406, mentre A. Traina, in *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 1997, 102, sottolinea come «l'antroponimo al posto del pronome fa della decisione un'oggettiva constatazione».

L'ipotesi che Virgilio, al momento della composizione di *Aen.* 12.11-12, avesse ben presente, pur senza volere costruire un parallelismo esplicito, la terza ecloga e quindi un contesto di sfida, è supportata anche da altri elementi. Prima di tutto possiamo considerare che il verbo *recuso*, di impiego raro nell'opera virgiliana (13 occorrenze, di cui 2 in questo libro dell'*Eneide*, al v. 12 e al v. 747), si trovava nella prima opera del poeta solo laddove Dameta enumerava le qualità della vitella che aveva messo in palio (*ecl.* 3.29-30):

... ne forte **recuses**,
bis venit ad mulctram, binos alit ubere fetus¹⁹.

In secondo luogo, l'eroe epico ed il pastore temono che i rispettivi avversari possano tirarsi indietro, ma in entrambi i casi non vi è alcun motivo per farlo. Il sintagma che Turno usa per dire ciò è *nihil est, quod*. E lo stesso si trova, nell'opera di Virgilio, solo in *ecl.* 3.48, quando Dameta, nella continuazione del suo dialogo con Menalca, afferma:

Si ad vitulam spectas, **nihil est quod** pocula laudes.

Per Dameta non vi erano ragioni per lodare la posta scommessa da Menalca più della vitella da lui messa in palio, quindi il pastore non avrà alcuna esitazione a cimentarsi nella gara; ugualmente Turno esprime la sua convinzione ad iniziare il duello²⁰.

Riepilogando:

<i>ecl.</i> 3.28-31; 44-48; 52-54	<i>Aen.</i> 12.10-13
<p>Dam: Vis ergo inter nos quid possit uterque, vicissim experiamur? Ego hanc vitulam (ne forte recuses: bis venit ad mulctram, binos alit ubere fetus) depono; tu dic, mecum quo pignore certos.</p> <p>...</p> <p>Dam: Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit et molli circum est ansas amplexus acantho Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis Necdum illis labra admovi, set condita servo. Si ad vitulam spectas, nihil est quod pocula laudes</p> <p>...</p> <p>Dam: Quin age, si quid habes; in me mora non erit ulla nec quemquam fugio; tantum, vicine Palaemon, sensibus haec imis (res est non parva) reponas.</p>	<p>Tum sic adfatur regem atque ita turbidus infit: «Nulla mora in Turno; nihil est quod dicta retractent ignavi Aeneadae, nec quae pepigere recusent: congregior...</p>

¹⁹ Questo verbo nella poesia latina era in precedenza attestato solo in Plaut. *Curc.* 164; *Poen.* 1355; Ter. *Hec.* 295.

²⁰ Anche questo sintagma è di derivazione comica, contando infatti numerosissime attestazioni in Plauto. Tra le altre, cf. Plaut. *Amph.* 1132: *nihil est quod timeas*; *Bacch.* 875: *nihil est quod malim*; *Capt.* 741: (...) *nihil est quod metuum mali*; *Curc.* 634: *nihil est quod ille dicit*; *Men.* 665: (...) *nihil est quod perdam domi*; *Psed.* 1066: (...) *nihil est quod metuas*.

Nella terza ecloga i due versi, 48 e 52, non sono contigui, ma costituiscono rispettivamente l'ultimo verso ed il primo di due battute di Dameta, intervallate da un singolo intervento di Menalca. Nell'*Eneide* Virgilio unifica le due frasi in un unico esametro, sia perché non era evidentemente necessario interrompere le parole di Turno, sia perché, soprattutto, la concitazione drammatica del poema è differente rispetto all'intrecciarsi delle parole dei due pastori. Le coppie di sintagmi sono invertite, ma possiamo notare come *nihil est quod* ricorra in entrambi i versi nella stessa sede metrica, dopo la cesura pentemimere, e che, sia in *ecl.* 3.48 (tra la *i* di *si* e la *a* di *ad*) che in *Aen.* 12.11 (tra la *a* di *mora* e la *i* di *in*), è presente una sinalefe nel primo emistichio del verso, anche se in diverse sedi metriche, accomunando così i due luoghi in una medesima tensione drammatica.

Pure al termine del libro è possibile ritrovare un simile procedimento di richiamo della prima opera del nostro poeta.

Turno, per opporsi ad Enea, tenta di scagliare contro il Teucro un enorme masso (*Aen.* 12.905), ma non riesce né a correre, né a muoversi perché

genua labant, gelidus **concrevit** frigore sanguis.

Il verbo *concreresco*, qui impiegato per indicare il rapprendersi del sangue (che nell'*Eneide* conta quattro occorrenze, di cui solo questa nell'ultimo libro), nelle *Bucoliche* si trovava al v. 34 della sesta ecloga, quando Sileno cantava come dagli elementi primordiali si siano formate (*concreverit*) tutte le cose del mondo²¹. Qui il nostro poeta riprendeva quanto già era stato espresso da Lucrezio, che nel quinto libro del suo poema aveva spiegato come il peso della terra si affermi:

sic igitur terrae concreto corpore pondus
constitit²².

Anche il sostantivo *lapis*, che troviamo ad *Aen.* 12.906 (e che nel poema epico virgiliano era attestato anche al v. 593 del primo libro) nelle *Bucoliche* ricorreva in *ecl.* 6.41 (e contava soltanto un'altra attestazione, ad *ecl.* 1.47), quando Sileno narrava dei *lapides Pyrrhae iactos*. Sia in *Aen.* 12.906 che in *ecl.* 6.41 il termine è in incipit di esametro, immediatamente preceduto da un avverbio che ne indica la consequenzialità rispetto a quanto è stato espresso in precedenza. Il masso, *vacuum per inane volutus* (*Aen.* 12.906), non riesce a colpire il Teucro. Il sintagma *per inane*, di matrice lucreziana²³, ricorre qui per la seconda volta nel dodicesimo libro

²¹ Cf. il commento di Clausen, 190, dove già viene costruito un parallelismo tra questi due passi.

²² Lucr. 5.495-96: è interessante menzionare A. Ernout, *Philologica I*, Paris 1946, 92-93: delle diciotto occorrenze che il verbo *concreresco* conta nell'opera lucreziana, nessuna è mai al perfetto, che si trova qui per la prima volta in Virgilio: «du reste, à la différence d'emploi correspond une nuance de sens: concretus esse signifie 'être coagulé, condensé', etc., concrevisse 's' être coagulé'». Cf. anche *ThIL* IV, 94, 58-61.

²³ Cf. Traina, 134.

dell'*Eneide* (si legge anche al v. 354, quando Turno inseguiva Eumede *longum per inane*). Nelle *Bucoliche* invece occorre in *ecl.* 6.31, all'inizio del canto di Sileno, quando questi narrava come gli atomi della terra fossero ammassati *magnum per inane*.

A segnalare il richiamo alle *Bucoliche* è quindi il verbo *concreresco*, seguito dal sintagma *per inane* preceduto da aggettivo (che era pure in precedenza nel dodicesimo libro, ma 'isolato' e quindi senza altri elementi che rinviassero alle *Bucoliche*²⁴). Solo dopo questa prima agnizione il lettore può notare che, in entrambi i luoghi, il poeta fa seguire al costrutto aggettivo + *per* + *inane* un participio perfetto congiunto con un altro elemento della frase e che è presente il sostantivo *lapis* preceduto da avverbio.

Riepilogando,

<i>ecl.</i> 6.31-34; 41-42	<i>Aen.</i> 12.905-7
Namque canebat, uti <u>magnum per inane coacta</u> semina terrarumque animaeque marisque fuissent et liquidi simul ignis; ut his ex omnia primis, omnia et ipse tener mundi <u>concreverit</u> orbis; ... <u>hinc lapides</u> Pyrrhae iactos, Saturnia regna, Caucasiasque refert volucres furtumque Prometei.	genua labant, gelidus <u>concrevit</u> frigore sanguis. <u>Tum lapis</u> ipse viri <u>yacuum per inane volutus</u> nec spatium evasit totum neque pertulit ictum.

Un altro elemento interessante ai fini della nostra ricerca è l'analisi di un eventuale richiamo lessicale, che si costruisce a partire da più passi del dodicesimo libro verso un unico luogo delle *Bucoliche*: il ricordo della prima opera del nostro poeta si fa tanto più forte quanti più lessemi del dodicesimo libro dell'*Eneide* riecheggiano un passo specifico dell'opera più antica.

È questo il caso dell'uso del participio *extinctus*, intorno al quale convergono una serie di significati che trascendono i singoli versi e colorano l'intera evoluzione del libro, ed in cui è possibile ravvisare una comunanza di sentire con un medesimo passo delle *Bucoliche*, che viene così a riverberarsi in diversi momenti del libro conclusivo del poema. Al v. 38 Latino si domanda perché non impedisca a Turno di andare a combattere, dato che, *Turno extincto*, è pronto ad accogliere definitivamente i Teucridi; al v. 604 Amata si toglie la vita perché crede il genere *extinctum*.

²⁴ Non era perciò interpretabile come una vera e propria eco della prima opera, essendo inoltre un sintagma di origine lucreziana. Al gioco di richiami che sembra esserci tra il Virgilio epico, il Virgilio bucolico e Lucrezio contribuisce anche quanto è possibile notare pochi versi prima nel dodicesimo libro dell'*Eneide*. Turno infatti risponde alle provocazioni di Enea *caput quassans* (*Aen.* 12.894). Anche nella decima ecloga Silvano si avvicinava allo sconsolato Gallo *florentis ferulas et grandia lilia quassans* (*ecl.* 10.25), laddove Virgilio riprendeva un costrutto utilizzato anche da Lucrezio quando al v. 587 del quarto libro menzionava Pan, *pineae semiferi capitis velamina quassans*. A proposito di *Aen.* 12.894 cfr. anche L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000, 150, per la quale il gesto non serve ad evidenziare la negazione immediatamente seguente quanto piuttosto ad esprimere «il rifiuto di fronte a ciò che si sta prospettando (la sconfitta, la morte) e l'amarezza di constatare che gli dei sono avversi».

Prima di passare alle *Bucoliche*, consideriamo che la reazione di Amata alle parole dette da Turno all'inizio del libro 12 dell'*Eneide* è il pianto: il poeta narra, al v. 55, che la regina

flebat et ardentem generum moritura tenebat.

Ancora, è importante sottolineare l'impiego dell'aggettivo *crudelis*, che in questo libro dell'*Eneide* ricorre solamente al v. 636, quando Turno si domanda se gli dei abbiano inviato Giuturna per assistere al *crudele letum* del fratello.

Tutti questi passi sono ad una certa distanza tra loro, ma vengono non solo avvicinati per il comune referente (Turno e la sua tragica morte), ma anche unificati dal rinvio alle *Bucoliche*, che già con il v. 38 è messo in evidenza. L'uso del participio *exstinctus* rinvia infatti direttamente ad *ecl.* 5.20-21, là dove Mopso cantava

*Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnin
flebant....*

Il richiamo del v. 38 induce nell'animo del lettore un sentimento di sofferenza, dato che la possibilità prospettata da Latino è sentita come certezza. Ancor più il suicidio di Amata, dovuto alla falsa credenza della morte di Turno, si colora di toni foschi²⁵, perché il participio è impiegato per indicare una situazione che solo in seguito si realizzerà (mentre nelle *Bucoliche* la morte di Dafni viene data per avvenuta). L'uso del verbo *fleo*, sebbene dal punto di vista testuale serva ad indicare la reazione di Amata alle parole di Turno²⁶, risponde quindi al participio impiegato da Latino, ma di riflesso rimanda anche ad *ecl.* 5.21. Infine, al v. 636, quando ormai Turno è consapevole che la sua morte non potrà più essere procrastinata, utilizza l'aggettivo *crudele* per definire la parola *letum* (mentre era attribuito di *funus* nella quinta ecloga). Il rinvio ad *ecl.* 5.20 è quindi evidente già in *Aen.* 12.38, ma ancor più (per la medesima sede metrica in cui il participio ricorre) in *Aen.* 12.599. Quindi in *Aen.* 12.55, laddove Amata reagisce e risponde alle parole di Turno, sentiamo i due anziani vicini, al di là del modello omerico²⁷, anche perché il verbo *fleo* rinvia ad *ecl.* 5.21. Finalmente, quando Turno si rende conto che quanto hanno evocato prima Latino e poi Amata è ormai prossimo, definisce la morte che lo attende *crudelis*, un aggettivo già impiegato dal poeta proprio nel passo della quinta ecloga da noi considerato. È evidente come i tre personaggi siano via via unificati in sentimenti ed atteggiamenti simili verso il destino che attende uno di loro, meglio comprensibili grazie al rinvio alle *Bucoliche* che si costruisce assieme all'evolversi della situazione.

²⁵ L. Canali, *L'eros freddo*, Roma 1976, 84, parla di «sensi di colpa capaci di stravolgere l'amore, mutandolo in istinto di morte».

²⁶ Cf. Ricottilli, 167.

²⁷ X 38-89, e cf. Knauer, 427.

Da considerare è anche il rinvio da diversi passi del dodicesimo libro a differenti luoghi di una medesima ecloga, tanto che il lettore percepisce una comunanza di sentire tra le due opere del poeta.

Quando ormai i patti sono stati formulati, Giuturna, la sorella del re rutulo, coglie l'occasione di scuotere gli incerti Italici, assumendo le sembianze di Camerte e rimproverando all'esercito la codardia di sacrificare una sola vita quando avrebbe le potenzialità per sconfiggere i Teucri: prima di tutto notiamo l'impiego del deittico *en*, che sarà di notevole importanza per l'analisi successiva, e come al v. 233 il nostro poeta utilizzi l'avverbio *vix* (peraltro frequente nell'opera virgiliana) con valenza modale, per indicare la remota possibilità di poter fronteggiare il nemico con un combattimento corpo a corpo. Ancora, la ninfa insiste sul differente destino che toccherà ad Enea ed ai Rutuli, se non interverranno nella battaglia: mentre il Teucro sarà celebrato come un dio (*Aen.* 12.236-37),

*nos patria amissa dominis parere superbis
cogemur, qui nunc lenti consedimus arvis*²⁸.

È proprio a questo punto, grazie alla giustapposizione del pronome personale e del termine *patria*²⁹, che la mente del lettore torna all'inizio della prima ecloga virgiliana, quando Melibeo metteva in risalto con amarezza la differente condizione sua e degli altri esuli rispetto alla felice sorte di Titiro (*ecl.* 1.3-5):

*nos patriae finis et dulcia linquimus arva,
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Ovviamente, dei due passi vanno notate pure le differenze, che però sono spiegate con le diverse azioni drammatiche e con la tecnica del poeta, che non si limitava a riproporre in maniera meccanica formule e sintagmi già utilizzati, ma li rielaborava per adattarli al nuovo contesto: mentre nell'ecloga avevamo un'anafora con poliptoto nell'*incipit* dei due versi, solo in *Aen.* 12.236 abbiamo *nos* più il sostantivo *patria* (verso che pare allora iniziare a sua volta con il poliptoto dei due versi bucolici); inoltre in *ecl.* 1.4 ed *ecl.* 1.5 *nos* e *patria* facevano, anche se con funzioni sintattiche differenti, parte della stessa proposizione, nel verso epico *nos* e *patria* sono separati, il primo come soggetto del verbo *cogo* (*Aen.* 12.237), l'altro come parte dell'ablativo assoluto in unione con il verbo *amitto*. Ma il rinvio che dalla coppia di esametri epici si può fare alla prima ecloga interessa anche l'aggettivo *lentus* (che nell'*Eneide*

²⁸ Knauer, 427, rinvia alle parole pronunciate da Priamo, quando andava a chiedere il riscatto del corpo del figlio, in Ω 239-46, dove però, pur essendo menzionate le case distrutte, non trovavamo cenni del destino da servi dei Teucri né avevamo una connotazione spaziale del loro atteggiamento.

²⁹ È giusto ricordare che il sintagma *nos patria* in *incipit* di esametro, con il termine *patria* soggetto di un ablativo assoluto, ricorreva anche ad *Aen.* 3.325, e che il pronome personale e il sostantivo tornano legati, anche se distanziati nel verso e con una costruzione grammaticale differente, ad *Aen.* 11.127. Ma le reminiscenze rintracciabili in questo passo riconducono anche a *Lucr.* 2.1091, dove era attestato il sintagma *dominis...superbis*.

occorre 13 volte, mentre nelle *Bucoliche* 8): nel discorso di Giuturna, l'essere *lenti* è un'accusa che viene rivolta ai Rutuli e già Servio aveva istituito un parallelismo tra *Aen.* 12.237 (laddove spiega *lenti* come «*otiosi, ut nos patriam fugimus, tu, Tityre lentus in umbra*») ed *ecl.* 1.4 (dove chiosa *lentus* con «*otiosus, ut qui nunc lenti consedimus arvis*»)³⁰. Notiamo ancora che *arvum*, che in *Aen.* 12.237 indica i campi su cui adesso siedono gli Italici (di cui un domani, possiamo ben intendere, saranno privi), nelle *Bucoliche* contava due occorrenze, una delle quali in *ecl.* 1.3, dove indica quei campi che Melibeo e gli altri esuli stanno abbandonando. Il procedimento virgiliano sembra quindi voler accomunare i poveri pastori che stanno abbandonando i propri poderi con gli Italici, prossimi esuli e 'vittime' della vittoria di Enea su Turno. Mettendo ancora a confronto i due luoghi, è possibile evidenziare come la struttura del discorso veda in entrambi i casi l'impiego dei pronomi personali: nella prima ecloga l'opposizione tra *nos* e *tu*, in *Aen.* 12.234 e 236 l'opposizione tra *ille* e *nos*, messa in evidenza dalla collocazione in *incipit* di esametro dei due pronomi. Concludiamo questa prima parte della nostra analisi, sottolineando che, dopo la battuta di Titiro, in cui il pastore menzionava il *deus* che lo aveva aiutato a mantenere i suoi possedimenti, Melibeo riprendeva il discorso, sottolineando tramite il deittico *en* e l'avverbio *vix* lo sforzo di trascinare con sé le sue caprette: proprio gli stessi elementi impiegati da Giuturna in *Aen.* 12.231 ed *Aen.* 12.233. Per meglio convincere gli Italici, infine, Giuturna compie un prodigio *alto caelo*, che contribuisce a turbare le *mentes Italas* (*Aen.* 12.244-46): decisamente meno pronto era stato il povero Melibeo, giacché la sua *laeva mens* non aveva ben valutato le querce colpite *de caelo* (*ecl.* 1.16-17).

Ma l'eco della prima ecloga prosegue anche nel seguito del libro conclusivo del poema epico. L'augure Tolumnio, il primo a reagire alle parole della ninfa, sprona le schiere italiche all'azione, apostrofando così le truppe (*Aen.* 12.260-63):

... ferrum
corripite, o **miseri**, quos improbus **advena** bello
territat invalidas ut aves et litora vestra
vi populat....

Innanzitutto va rilevato che l'augure chiami i Rutuli *miseri*: delle 4 occorrenze che questo aggettivo ha nelle *Bucoliche*, di particolare interesse, data la possibilità per il lettore di avvicinare le situazioni, sono *ecl.* 1.72 ed *ecl.* 9.28. Nel primo caso

³⁰ Cf. Serv. *ad locos*, II, 601.8-9 Th.; III, 5.15 Th.; ma anche R. Coleman, *Vergil Eclogues*, Cambridge 1977, 72, che rinvia ad *Aen.* 12. 237. Del resto va sottolineato che il verbo impiegato da Virgilio per indicare l'inoperosità delle schiere italiche è *consido*, che nel dodicesimo libro dell'*Eneide* si trova solamente in questo passo, mentre nelle *Bucoliche* si trova in tre versi (*ecl.* 3. 55; 5. 3; 7. 1), quando assume una particolare sfumatura, collegato alla pace e alla tranquillità di cui godono i pastori nel momento in cui si dedicano al canto. Ma anche il *lentus* Titiro è connotato dal verbo di riposo, *recumbo*, assimilabile per significato al *considerare* dei *lenti* Italici.

Melibeo pensava a che punto la discordia avesse portato i *civis miseros* (ecl. 1.70-72):

impius haec tam culta novalia miles habebit,
barbarus has segetes: **en**, quo discordia civis
produxit **miseros**; his nos consevimus **agros**,

(qui, tra l'altro, si trovava pure il deittico *en*), mentre nel secondo l'aggettivo è attributo di Cremona, infelice perché toccata dalle confische di territori. In questi due passi *miser* connotava qualcuno o qualcosa toccato dall'esilio o dalla perdita di possedimenti: per questo l'appellativo con cui Tolumnio si rivolge ai Rutuli può intendersi non solo come riferimento alla loro inoperosità, ma anche come un triste preludio a quanto già poteva intravedersi nelle parole di Giuturna-Camerte, la perdita della patria. Del resto Tolumnio definisce Enea *improbis advena*, con lo stesso termine (che nell'*Eneide* occorre 5 volte) che Meri impiegava per definire il nuovo proprietario della sua terra, nell'unica attestazione del termine nelle *Bucoliche* (ecl. 9.2-4):

O Lycida, vivi pervenimus, **advena** nostri,
quod numquam veriti sumus, ut possessor agelli
diceret: «Haec mea sunt; veteres migrate coloni»³¹.

È evidente come il richiamo alla prima ecloga, che si era già ben definito nel discorso di Giuturna, continui anche nelle parole di Tolumnio, ma il poeta interseca i rimandi a questa ecloga con altri rinvii alla nona, nella quale i due personaggi, Meri e Licida, vivevano il dramma della confisca della propria terra (come Melibeo nella prima). L'*impius miles* che nella prima ecloga si impossessava dei territori dei *cives miseros*, nella nona è semplicemente detto *advena*, mentre *misera* è la città di Cremona. Nell'*Eneide* i due concetti si identificano in *Aen.* 12.261, laddove Enea è definito *improbis advena* ed i Rutuli *miseri*³².

Ma, continua Tolumnio, se i Rutuli avranno il coraggio di reagire, Enea fuggirà *penitus*. Questo avverbio nelle *Bucoliche* si trovava solamente in ecl. 1.66, ancora una volta in una battuta di Melibeo che, parlando del destino degli esuli, affermava che questi si sarebbero dispersi *penitus*. Ancora continuano, dunque, i rinvii agli ultimi versi pronunciati da Melibeo nella prima ecloga, ma in questo caso i riferimenti appaiono come rovesciati. Dal punto di vista di Tolumnio è l'*advena* (Enea, lo straniero venuto a conquistare la patria altrui) che se ne andrà *penitus*, mentre dal punto

³¹ L'asprezza del pastore è sottolineata dall'accostamento del termine all'aggettivo *nostri*, come evidenza Traina, 28.

³² A fare quasi da cerniera tra le *Bucoliche* e questo libro del poema sembra collocarsi il quarto libro dell'*Eneide*, quando Didone, dopo che Enea le ha comunicato la sua decisione di partire, lo minaccia chiamandolo *improbe* (*Aen.* 4. 386), quindi parlando con la sorella lo definisce *impius* (*Aen.* 4.496), infine quando, al culmine della disperazione, si rivolge a Giove e lo chiama *advena* (*Aen.* 4.591).

di vista dell'esule Melibee, sono i *cives* che hanno subito la confisca per opera dello straniero che raggiungeranno i Britanni, *penitus divisos orbe*.

Ancora, sempre in passi in cui sono messi a confronto personaggi prossimi a perdere la propria terra con chi invece la mantiene o la sta conquistando, è possibile rintracciare altri rinvii alla prima ecloga. Abbiamo evidenziato come la particella *en* sia presente nelle parole di Giuturna e, per ben due volte, in quelle di Melibee. Il deittico torna nuovamente in *Aen.* 12.359, quando Turno si scontra con Eumede: le parole che il re rutulo rivolge al Teucro sono violente e preludono alla sua morte, ma per i nostri fini è importante la vicinanza della particella con il termine *ager* (*Aen.* 12.359-60):

en agros et, quam bello, Troiane, petisti,
Hesperiam metire iacens....

Lo stesso avveniva, pur se con costruzioni sintattiche differenti, anche negli altri luoghi da noi proposti. In *ecl.* 1.12 il deittico segnalava il restringimento del discorso del pastore dai campi turbati dalla guerra allo stesso parlante, guidando l'attenzione del lettore dalla tragedia generale alla disgrazia personale di Melibee; in *ecl.* 1.71-72 serviva a far convergere il nostro interesse sulla sventura di chi ha coltivato i campi per un altro proprietario; in questo passo del dodicesimo libro, invece, il deittico è indirizzato ad Eumede: i campi per i quali voleva lottare li avrà solamente per morirvi.

Procedendo nella lettura del libro arriviamo al momento in cui i due eroi, separatamente, compiono la loro *aristeia*. Turno, tra gli altri, dà la morte anche a Menete (*Aen.* 12.518-20),

Arcada, piscosae cui circum flumina Lernae
ars fuerat pauperque domus nec nota potentum
limina conductaque pater tellure serebat.

Il giovane ha dovuto abbandonare la sua povera dimora per andare a combattere contro la propria volontà: i fiumi, nei quali l'Arcade era solito pescare, sono qui contrapposti alle ignote case dei potenti. Esattamente l'opposto di quanto avveniva nella prima ecloga, quando Melibee guardava con stupore alla fortuna di Titiro che poteva continuare a vivere *inter flumina nota* (*ecl.* 1.51), mentre gli altri erano costretti a dirigersi verso destinazioni ignote e lontane. Inoltre Melibee (*ecl.* 1.67-69) si domandava

en umquam patrios longo post tempore finis,
pauperis et tuguri congestum cespite culmen,
post aliquot mea regna videns mirabor aristas?.

Per il pastore, la misera capanna (*pauper*, con due occorrenze nelle *Bucoliche*) è preferibile all'esilio, come l'epico Menete avrebbe preferito restare nella sua povera dimora piuttosto che cercare gloria in guerra. Anche in questo caso, quando la

persona del poeta si sente di accomunare, a prescindere dagli schieramenti e dallo *status* dei personaggi, coloro che, per volontà di altri (siano essi eroi o uomini o divinità), sono destinati a perdere o ad abbandonare la patria, il riverbero della prima ecloga contribuisce a significare in maniera migliore le vicende conclusive dell'opera epica, rispetto al semplice richiamo delle parole che Achille rivolgeva ad Odisseo nell'undicesimo libro del poema omerico³³.

Enea, per cercare di sbloccare la situazione di stallo in cui è entrata la guerra, raduna l'esercito per comunicare la sua decisione di assalire *urbem, causam belli, regna ipsi Latini* (*Aen.* 12.567) ed afferma che vorrà anche radere al suolo i *fumantia culmina* (*Aen.* 12.569). Anche in questo luogo il riverbero della prima ecloga colora le parole del Teucro di una sfumatura particolare. In primo luogo, il termine *regna*, al plurale, nonostante le numerose altre occorrenze, richiama quanto Melibee abbandonava, ad *ecl.* 1. 69. Inoltre i tetti fumanti che Enea promette di distruggere ricordano al lettore quelli che Titiro indicava a Melibee al sopraggiungere della sera, ad *ecl.* 1. 82: anche in questo caso l'ottica è rovesciata, pur essendo sotteso, sia nelle parole di Enea che in quelle di Titiro, un sentimento di mestizia. Nella prima ecloga, infatti, Titiro indicava a Melibee le case del villaggio e questi le guardava probabilmente per l'ultima volta, mentre chi ancora le possedeva si era salvato dalla confisca della terra (come indicano i tetti fumanti, segno di vita all'interno delle case), Enea invece promette di radere al suolo questi tetti fumanti e quindi, a sua volta, di privare delle proprie case i nemici.

Questo gioco di richiami e rinvii alla prima ecloga, che si costruisce a volte esplicitamente altre in controluce, continua ancora in altri due passi del dodicesimo libro dell'*Eneide*.

Subito dopo la conclusione del discorso di Enea, infatti, all'interno delle mura della città (*Aen.* 12.583)

Exoritur trepidos inter **discordia** civis.

Il termine *discordia*, che nell'*Eneide* ricorreva sette volte, ritorna in questo libro per la seconda volta (era attestato anche al v. 313, quando Enea aveva tentato invano di fermare il proprio esercito) e richiama il già menzionato, per la presenza dell'aggettivo *miser*, *ecl.* 1.71, unico luogo in cui il termine era attestato nelle *Bucoliche*: qui Melibee, rassegnato al suo destino, faceva notare quali gravi conseguenze avesse portato la discordia dei cittadini, e si notava anzi la vicinanza, quasi a formare ossimoro, del termine *discordia* (sia in *ecl.* 1.71 che in *Aen.* 12.583 soggetto della frase) con il sostantivo *civis* (nell'ecloga complemento oggetto, nell'ultimo libro dell'*Eneide* retto da *inter*). La *discordia*, infatti, non solo spinge i *miseri civis* ad abbandonare i propri campi, ma diventa in primo luogo la scelleratezza di chi contravviene ad un patto sacro (e quindi, di chi, invece di favorire lo scontro diretto tra

³³ Cf. λ 488-91.

Enea e Turno, si lascia trasportare in una battaglia che provocherà altre vittime ed altri esuli), quindi la paura di quei *trepidi cives* che sono assediati³⁴.

Infine, ed anche in questo caso si tratta di un rinvio 'per contrasto', quando i cittadini assediati sono paragonati a delle api in un alveare riempito di fumo, la similitudine si conclude con il sintagma *ad auras* (*Aen.* 12.592). Questa clausola si trovava già in *ecl.* 1.56, quando Melibeeo, rimpiangendo quelle fortune di cui Titiro continuerà a godere, menzionava anche il potatore, che, *alta sub rupe*, era solito far salire il suo canto *ad auras*. Nelle *Bucoliche*, quindi, ancora una scena di vita, laboriosa e felice, nell'*Eneide* la tristezza di un fumo che sale *ad vacuas auras*.

Da *Aen.* 12.231 fino ad *Aen.* 12.592, il poeta intesse dunque il suo discorso di numerosi rinvii alla prima ecloga, che aiutano il lettore ad intendere gli eventi anche con l'ottica del suo primo poema. Si può anzi costruire uno specchio tra i due testi, che guidi questo modo di intendere le due opere, pur così lontane per genere e data di composizione, ma vicine nel significato profondo, poiché esprimono entrambe la sofferenza di chi è costretto a perdere a causa della guerra la patria o il potere, in ogni caso i propri *regna*³⁵.

<i>Aen.</i> 12.231-33	<i>ecl.</i> 1.12-13
...en omnes et Troes et Arcades hi sunt fatalisque manus, infensa Etruria Turno: vix hostem, alterni si congrediamur, habemus.	usque adeo turbatur agris. En ipse capellas protenus aeger ago; hanc etiam vix, Tityre, duco
<i>Aen.</i> 12.236-37	<i>ecl.</i> 1.3-4
nos patria amissa dominis parere superbis cogemur, qui nunc <u>lenti</u> consedimus arvis	nos patriae finis et dulcia linquimus arva, nos patriam fugimus; tu, Tityre, <u>lentus</u> in umbra
<i>Aen.</i> 12.244-46	<i>ecl.</i> 1.16-17
His aliud maius luturna adiungit et alto dat signum <u>caelo</u> , quo non praestantius ullum turbavit <u>mentes</u> Italas monstroque fefellit	Saepe malum hoc nobis, si <u>mens</u> non laeva fuisset, <u>de caelo</u> tactas memini praedicere quercus.
<i>Aen.</i> 12.260-64	<i>ecl.</i> 1.64-72
...ferrum corripite, o <u>miseri</u> , quos improbus advena bello territat invalidas ut aves et litora vestra vi populat. Petet ille fugam <u>penitusque</u> profundo vela dabit...	At nos hinc alii sitientis ibimus Afros pars Scythiam et rapidum cretae veniemus Oaxen et <u>penitus</u> toto divisos orbe Britannos. ... (3vv) Impius haec tam culta novalia miles habebit, barbarus has segetes: en, quo discordia civis produxit <u>miseros</u> ; his nos consevimus agros!
<i>Aen.</i> 12.359-60	<i>ecl.</i> 1.12
En agros et, quam bello, Troiane, petisti	usque adeo turbatur agris. En ipse capellas

³⁴ Cf. Clausen, 58 e F. Giancotti, *Victor Tristis. Lettura del dodicesimo libro dell' 'Eneide'*, Bologna 1993, 63, 85 (già in *Lecturae Vergilianae III*, a c. di M. Gigante, Napoli 1983, 392-524, in part. pp. 459, 483).

³⁵ Si preferisce inserire nella prima colonna i passi del dodicesimo libro per sottolineare la sequenzialità dei versi che rinviano alla prima ecloga. Possiamo notare come, a fronte dei numerosi personaggi che pronunciano le battute riportate (Giturna, Tolumnio, Turno, Enea), quando non sia il poeta stesso a descrivere quanto avviene, a parlare, nell'ecloga, sia sempre Melibeeo, tranne nel caso del v. 82.

Hesperiam metire iacens...	<i>ecl.</i> 1. 71-72 ... en , quo discordia civis produxit miseros; his nos consevimus agros !
<i>Aen.</i> 12.518-20	<i>ecl.</i> 1.51 Fortunate senex, hic inter flumina nota
Arcada, piscosae cui circum flumina Lernae ars fuerat pauper que domus nec nota potentum limina conductaque pater tellure serebat	<i>ecl.</i> 1.67-69 En umquam patrios longo post tempore finis pauperis et tuguri congestum caespite culmen post aliquot mea regna videns mirabor aristas ?
<i>Aen.</i> 12.567-69	<i>ecl.</i> 1.69 Post aliquot mea regna videns mirabor aristas
Urbem hodie, causam belli, regna ipsa Latini, ... eruam et aqua solo fumantia culmina ponam	<i>ecl.</i> 1.82 Et iam summa procul villarum culmina fumant
<i>Aen.</i> 12.583	<i>ecl.</i> 1.71-72 ... en , quo discordia civis produxit miseros...
Exoritur trepidos inter discordia civis	<i>ecl.</i> 1.56 Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras
<i>Aen.</i> 12.591-59	
Volvitur ater odor tectis, tum murmure caeco intus saxa sonant, vacuas it fumus ad auras	

Concludendo, nel corso del dodicesimo libro dell'*Eneide*, la memoria delle *Bucoliche* pare articolarsi a vari livelli del testo, differenti tra loro, ma tutti ugualmente significativi. I luoghi analizzati in questo contributo sono alcuni esempi di un tessuto più ampio di rinvii e di richiami che permette di evidenziare come l'esperienza della prima opera non fosse affatto conclusa o abbandonata per il suo autore³⁶. Le differenze nel trattamento dell'esametro³⁷ e nello stile, ovvie in un poeta chiamato a cimentarsi con due generi così diversi tra loro, non sembrano cancellare «l'effetto di partecipazione profonda ai sentimenti dei personaggi»³⁸.

Accanto ad un'indubbia memoria involontaria che agisce nell'autore e lo porta ad imitare e riprendere stilemi utilizzati in precedenza nelle proprie opere (e quindi non solo nelle *Bucoliche*, ma anche nelle *Georgiche* e negli altri libri del poema), non si può negare che alcune coincidenze si staglino più forti nel corso della narrazione e sembrino costruite dal poeta proprio per accomunare le due opere in un solo sentire.

All'interno di una cultura in cui non è la novità a costituire originalità, ma piuttosto l'appropriazione e la riformulazione della tradizione³⁹, e quindi anche della propria esperienza poetica che su quella tradizione influisce e su di essa si innesta, si

³⁶ Cf. F. Arnaldi, *La poesia di Virgilio*, in *Scritti Minori*, Napoli 1975, 91 (già in *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, publiées par H. Bardon et R. Verdière, Leiden 1971, 6-18, in part. p. 8): «senza le *Egloghe*, quel che c'è di composto, di contaminato, nel senso tecnico della parola, (...), la ricchezza di motivi, che rendono così complesse, varie e poco didattiche quelle (le *Bucoliche*), così poco epica e, ad un tempo, così piena di storia, di umanità, questa (l'*Eneide*) resterebbero in parte inspiegabili, mancherebbero di un loro presupposto essenziale».

³⁷ Cf. F. Cupaiuolo in *EV* II, 375-79, s.v. *esametro*.

³⁸ A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, introduzione a Virgilio, *Tutte le opere*, a c. di E. Cetrangolo, Firenze 1966, 26.

³⁹ Cf. R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996 (Leipzig 1914³), 285.

può affermare che al momento di esprimere nuovi significati il poeta ricorreva a moduli che aveva già sperimentato nella sua prima opera, perché gli sembravano efficaci nel comunicare al suo pubblico idee, sentimenti e vicende umane.

Treviso

Nadia Carlucci

RISCRITTURA DI PROPERZIO E CONTAMINAZIONI COMICHE: TECNICHE DI STRATIFICAZIONE ALLUSIVA IN OV. AM. 1. 8

Lo *status* della tradizione critica relativa all'elegia 1.8 degli *Amores* evidenzia come due ne siano gli elementi peculiari e caratterizzanti, come tali adeguatamente messi in rilievo in ogni commento e fatti di frequente oggetto di analisi: in primo luogo la sua connessione intertestuale con l'elegia 4.5 di Properzio, che appare talmente macroscopica e scoperta da configurarsi come una vera e propria riscrittura, ma che, al tempo stesso, cela un *animus* e finalità poetiche radicalmente diverse (di «creative imitation» parla Morgan¹); quindi, in secondo luogo, il richiamo alla commedia, veicolato dall'introduzione del tipo comico della *lena* e ispessito, rispetto al modello properziano, attraverso il richiamo ad uno specifico referente drammatico: la terza scena della *Mostellaria* di Plauto.

Per quanto riguarda il rapporto dell'elegia 1.8 con Properzio, il riconoscimento della prevalenza della componente originale e innovativa rispetto a quella meramente imitativa è andato di pari passo con la più generale tendenza, propria degli ultimi decenni, a rivendicare alla poetica ovidiana una propria originalità, perseguita nel segno dell'ironia e dell'allusività, all'interno del panorama elegiaco². Lo studio della componente comica, invece, è risultato recente e tutt'ora incerto, dal momento che spesso la presenza nell'elegia 1.8 di spunti derivati dalla commedia è stata vista esclusivamente come un ulteriore elemento di ripresa del modello properziano³, o comunque come un fattore del tutto secondario e marginale rispetto al primario riferimento elegiaco⁴.

Scopo di quest'articolo sarà allora non solo quello di cercare di dimostrare come il richiamo alla commedia sia invece un elemento di importanza primaria per una corretta interpretazione di quest'elegia e del messaggio poetico ad essa sotteso, ma anche di indagare se e secondo quali modalità questo aspetto si leghi a quello,

¹ K. Morgan, *Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores*, Leiden 1977, 68.

² Pietra miliare in questo senso è senza dubbio il saggio di Morgan citato sopra (pp. 59-68); si vedano però anche M. Labate, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, SCO 27, 1977, 283-98 e G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1985², 542-46. Un interessante confronto tra le diverse finalità poetiche dell'elegia di Dipsa e di quella di Acanthis è condotto anche da E. Courtney, *Three Poems of Propertius*, BICS 16, 1969, 80-87, che però giunge a conclusioni tutt'altro che condivisibili (p. 87): «This is the longest poem in the *Amores*; Ovid was not yet capable of such an ambitious effort on this theme».

³ Così in J.C. Yardley, *Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and Roman Comedy*, PCPhS 33, 1987, 182.

⁴ Questa la conclusione cui giunge J.A. Barsby, *Ovid's Amores and Roman Comedy*, in *Roman Poetry and Prose, Greek poetry, Etymology, Historiography*, a c. di F. Cairns e M. Heath, Leeds 1996, 138-40, che pure si presenta senza dubbio come il più importante studio dedicato a questo tema.

egualmente caratteristico e significativo, del rapporto con Prop. 4.5⁵. Si cercherà pertanto di conciliare queste due tendenze allusive apparentemente eterogenee – quella interna al genere, elegiaca, e quella esterna ad esso, comica – attraverso un modello interpretativo che sia in grado di dar conto del perché esse si trovino a coesistere nella medesima elegia, e di dimostrare come proprio questa loro compresenza consenta di comprenderne appieno il significato programmatico.

Un primo, evidente elemento di connessione risiede nel fatto che il richiamo alla commedia non era assente nemmeno nell'elegia properziana, dove era garantito dall'introduzione della figura, di chiara derivazione comica, della mezzana che istruisce una giovane allieva, iniziandola alla lucrativa arte della seduzione⁶. Al di là di questo nucleo tematico, tuttavia, l'affinità con la commedia è limitata, in Propertio, alla sfera linguistica, caratterizzata da una scelta lessicale che come mai altrove appare marcatamente connotata da termini di derivazione colloquiale, bassa o addirittura volgare⁷, che vanno via via infittendosi a partire dal verso 34, per poi virare decisamente verso il *sermo comicus* nel distico 43-44, nel quale, come ha notato Tränkle (p. 133), ogni vocabolo risulta ascrivibile alla lingua della commedia:

sed potius mundi Thais pretiosa Menandri,
cum ferit astutos comica moecha Getas.

Il lessico da commedia di questi versi, tuttavia, appare soltanto come un risvolto occasionale, penetrato nell'elegia in virtù della presenza del motivo tipicamente comico della precettistica erotica; nel suo complesso, però, la scelta di un linguaggio *umgangssprachlich* è qui finalizzata soprattutto a conferire al componimento le tinte di un cupo realismo, striato, soprattutto nell'*incipit* e nel finale, da venature di crudo espressionismo. L'*animus* properziano rimane molto diverso da quello di Plauto, che quindi, come modello di stile basso, non può che rivestire qui un ruolo marginale.

Di tale *Derbheit* lessicale – riflesso di un'analogha *Derbheit* emotiva nei confronti della *lena* – non rimane praticamente traccia nella rielaborazione ovidiana, nella quale infatti, parallelamente ad un riallineamento stilistico al più consueto registro medio elegiaco, si assiste anche ad un alleggerimento dei toni rispetto all'ira sorda e ri-

⁵ Non s'intende, in questa sede, soffermarsi sull'annosa questione della cronologia dei due componimenti, giacché, vista la mancanza di elementi interni utili sia per la datazione assoluta che per quella relativa, nessuna conclusione potrà mai superare il livello di semplice ipotesi. In assenza di prove decisive in senso contrario, ci si conformerà dunque alla linea interpretativa tradizionale, che fa di Ovidio l'imitatore di Propertio, e che ben s'attaglia al processo di *amplificatio* cui, in chiave dissacrante e ironica, Ovidio sembra qui sottoporre il discorso della mezzana. Su questo tema, il contributo più recente, e con bibliografia aggiornata, è quello di K. O'Neill, *Ovid and Propertius: Reflexive Annotation in 'Amores' I*, 8, *Mnemosyne* 52, 1999, 286-307.

⁶ La figura della *lena* come corruttrice di fanciulle e antagonista del poeta-*pauper amator* era già stata introdotta nel genere elegiaco da Tibullo l.5.47 ss., dove risultano già delineati i caratteri originali che, nell'ambito elegiaco, accompagneranno la figura della mezzana: il legame con la magia e l'ostilità del poeta, espressa attraverso *dirae* e maledizioni che qui vengono ad occupare quasi totalmente la sezione.

⁷ Sulle «Drastische Ausdrücke» di Propertio si veda H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden 1960, 95 ss.

sentita ostentata da Properzio. Il riferimento ovidiano alla commedia, dunque, non può assolutamente essere interpretato come un elemento di derivazione indiretta, mutuato attraverso il precedente properziano, dal momento che da questo, anzi, si discosta proprio laddove esso potrebbe apparire più fortemente debitore del genere comico, ovvero nel linguaggio; al contrario, il richiamo di Ovidio alla commedia sembra svilupparsi – come vedremo – secondo modalità sue proprie, rispondenti alle peculiari esigenze poetiche degli *Amores*.

Non è dunque l'imitazione del modello properziano a determinare la presenza di tratti riconducibili alla commedia all'interno dell'elegia 1.8; forse, anzi, è addirittura possibile affermare il contrario, e cioè che l'elegia 4.5 di Properzio sia stata scelta come oggetto di una riscrittura insolitamente puntuale proprio in virtù dello spunto comico in essa presente, che viene però sviluppato da Ovidio in un senso del tutto nuovo e con nuove finalità.

Se infatti si passa ad analizzare più da vicino il problema delle fonti di quest'elegia ovidiana, due sono i possibili precedenti che, al di là dell'elegia di Properzio, sono stati individuati dalla critica⁸: la terza scena della *Mostellaria* di Plauto (o il suo modello greco, il *Phasma* di Filemone)⁹ e il primo mimiambo di Eronda¹⁰. Fin dai modelli, dunque, il riferimento alla commedia appare programmatico e consapevole, e sembra estendersi ben al di là dello spunto fornito da Properzio, dal momento che proprio in esso risiede il minimo comune denominatore che collega le diverse componenti dell'ipertesto ovidiano, tutte più o meno direttamente riconducibili ad un'ispirazione comica.

Tanto nel caso della scena plautina quanto in quello del mimiambo di Eronda, inoltre, ci troviamo di fronte a generi letterari di matrice teatrale, impostati dramma-

⁸ Con la menzione di questi tre precedenti apre il suo commento all'elegia 1.8 J.C. McKeown, *Ovid: Amores, Text Prolegomena and Commentary*, II, Leeds 1987-, 198-200.

⁹ In generale, considerazioni stilistiche (su cui ci si soffermerà in seguito) ma anche di verosimiglianza storica mi fanno propendere per l'ipotesi che Ovidio avesse in mente Plauto piuttosto che la commedia greca. Se infatti i riferimenti diretti alla commedia all'interno della sua opera si presentano sotto il segno di Menandro (cf. *am.* 1.15.18 e *trist.* 2.369), mi pare tuttavia che essi facciano riferimento all'intero genere letterario, per metonimia, piuttosto che allo specifico del *corpus* menandro (cf. E. Fantham, *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, TAPhA 114, 1984, 299-309). Inoltre, che per un letterato del primo secolo a.C. fosse innaturale fare riferimento agli originali greci piuttosto che alla *palliata* è testimoniato da Cicerone, il quale, irridendo un intellettuale affettato, gli fa dire: «*Synephebos ego potius Ceacili aut Andriam Terenti quam utramque Menandri legam?*» (*Fin.* 1.4.)

¹⁰ In questo mimiambo si ritrova la medesima situazione scenica dei due componimenti elegiaci qui presi in esame, con la vecchia ruffiana - Προκυκλὶς ἢ μαστροπός secondo il titolo – che cerca di persuadere una giovane a concedersi ad un ricco amante. I parallelismi testuali, tuttavia, mi sembrano troppo vaghi per poter includere con sicurezza questo componimento tra i modelli diretti di Ovidio, data anche la mancanza, nel lungo discorso pronunciato dalla mezzana di Eronda, di qualunque riferimento all'ambito tematico della precettistica erotica. Al di là di ogni possibile riferimento diretto, comunque, rimane assodato il fatto che Eronda riprenda qui, evidentemente, una situazione tipica della commedia, genere cui il mimo appare legato da un imprescindibile vincolo genealogico: sullo sfondo del rapporto tra Ovidio ed Eronda, così come dietro il legame con Properzio, emerge dunque, alla fine, un unico macrotesto di riferimento, quello comico.

ticamente come dialoghi tra più personaggi; e dal momento che proprio nella propensione manifestata da Ovidio per un'impostazione drammatica e narrativa dell'elegia è possibile individuare uno degli elementi di maggiore originalità rispetto al modello properziano¹¹, il riferimento alla commedia si configura in questo senso come uno strumento fondamentale per Ovidio, che se ne serve per attuare una sua peculiare e significativa *variatio in imitando* nei confronti del primario referente elegiaco.

Se infatti in Properzio il colloquio tra la *lena* e la *puella* assolveva esclusivamente alla funzione di fornire uno spunto allo sfogo emotivo costituito dall'invettiva del poeta contro la mezzana, Ovidio fa invece convergere l'attenzione sulla *lena* e sul suo discorso, sbilanciando a suo netto favore l'equilibrio complessivo dell'elegia. Non solo, infatti, il monologo di Dipsa consta di ben 86 versi, più del doppio dei 42 assegnati ad Acanthis, con una proporzione rispetto all'intero componimento che, se in Properzio era di circa $\frac{1}{2}$, diviene qui di circa $\frac{3}{4}$; ma, anche per quanto riguarda l'organizzazione diegetica, in Ovidio tale discorso diviene il vero baricentro narrativo intorno al quale ruotano le altre due parti, invertendo così la direzione del rapporto che si aveva tra le parti nell'elegia properziana¹².

In Ovidio insomma il cardine del componimento non è interno all'animo dell'io elegiaco, alla sua emotività, bensì esterno ad esso, e risiede nella delineazione di una situazione, di *personae*, e di dinamiche tra personaggi in cui l'io poetico si trova coinvolto. Il modello relazionale che l'elegia ovidiana applica alle realtà che si trova a rappresentare non è più lineare, bipolare ed unidirezionale come nell'elegia properziana (io elegiaco *versus* mezzana-antagonista) ma si configura piuttosto come un triangolo, ai cui vertici si pongono i tre personaggi coinvolti nella situazione scenica (l'io elegiaco, la *lena*, la *puella*) secondo un rapporto di reciproca e paritaria interazione, saldamente inquadrato in un contesto spazio-temporale unitario e ben definito¹³.

Non solo, infatti, la situazione scenica appare qui maggiormente definita dal punto di vista spaziale, per cui la figura dell'innamorato viene calata realmente sulla scena (*fors me sermoni testem dedit*, v. 21) diventandone concretamente attrice, mentre Properzio non aveva ritenuto necessario precisare la posizione dell'io elegiaco; ma nella dinamica scenica viene coinvolta anche la *puella*, a partire dall' *erubuit!* con cui, al verso 35, ci viene dato conto della sua reazione di fronte alle sbron-

¹¹ Più in generale, nello sviluppo di situazioni drammaticamente impostate è riconoscibile un tratto peculiare dell'intera raccolta degli *Amores* (si vedano a proposito i due articoli pubblicati da J.T. Davis su Hermes nel 1979, *Dramatic and Comic Devices in Amores III,2*, 51-69, e *Amores I,4,45-48 and the Ovidian Aside*, 189-99), strettamente connesso alla sua evoluzione in senso ironico (cf. infra).

¹² Cf. Labate, 287 ss.

¹³ A questo scopo il poeta attua anche, rispetto al modello properziano, una semplificazione narrativa che, eliminando l'effetto di *flash-back* dato dal racconto *post mortem*, consente di ripristinare una maggiore compattezza della *fabula*; al dinamismo ed alla drammaticità contribuisce dunque anche il rispetto di uno dei capisaldi dell'estetica antica riguardante i generi drammatici: l'unità di tempo, di luogo, di azione.

tate profferte di Dipsa, e, più in generale, attraverso tutta una serie di spie lessicali e stilistiche (primo fra tutte l'insistito uso dei pronomi di seconda persona¹⁴) capaci di infondere, in un monologo potenzialmente appiattito sul parlante, la tridimensionalità del dialogo. Viene così ad essere fattivamente coinvolto sulla scena un terzo personaggio, che in Properzio non era stato altro che un κωφὸν πρόσωπον privo di reazioni e carattere propri.

Ovidio dà vita in questo modo ad un quadro che potremmo definire plastico, poiché su un primo livello affiorante nell'*incipit*, nel quale il pensiero del poeta viene esposto unidimensionalmente e in assenza del destinatario, come è tipico della comunicazione poetica e generalmente scritta¹⁵, si innesta un secondo livello, plastico e corale, in cui la voce del poeta lascia spazio a quella di una *persona* fittizia, che parla in presenza del suo destinatario, come è tipico della comunicazione orale, e risponde alle sue reazioni instaurando con esso un rapporto interlocutorio e dinamico (*erubuit!*). In questo quadro, il poeta stesso si sdoppia e, a partire dal verso 21, diviene, da autore, personaggio, fisicamente coinvolto e presente sul teatro dell'azione.

Quando poi la semplice compresenza dei diversi personaggi si evolve in interazione, il quadro, da plastico, diviene propriamente dinamico: ciò accade nel finale,

¹⁴ L'eccezionale frequenza con cui ricorrono il pronome e l'aggettivo di seconda persona - quindici occorrenze per il pronome, otto per l'aggettivo (contro le 8+2 di Properzio) -, oltre a rimarcare l'attitudine didascalica delle parole di Dipsa, serve a rammentare continuamente al lettore la presenza sulla scena di un deuteragonista. La densità di queste forme raggiunge una consistenza quasi da poliptoto nei primi dodici versi del monologo - quelli che precedono l'*«erubuit!»* ed introducono la sezione più propriamente erotodidattica -, con nove occorrenze complessive, poco meno di una per verso. Accanto ad esse, contribuiscono a rendere palpabile la presenza della *puella* anche le numerose forme verbali alla seconda persona, che, frequenti nella parte introduttiva, scompaiono nella digressione gnomica dei vv. 39-56, per poi riapparire in modo sistematico durante la precettistica vera e propria, per un totale di ventotto ricorrenze. L'abilità di Ovidio nel caratterizzare il discorso di Dipsa come realisticamente pronunciato ed indirizzato ad un ascoltatore tangibile si esplica anche nell'intessere le parole di colloquialismi di registro non poetico, come i deittici, che, insieme con i pronomi di seconda, ma anche di prima persona, contribuiscono a creare intorno alla mezzana un spazio concreto e pieno: *ecce* (v. 57), *iste* (vv. 35 e 57; probabilmente usato con una sfumatura velatamente dispregiativa, ed ironicamente allusivo quando è riferito al *vates*, dal momento che non solo questo pronome serviva ad indicare l'imputato nelle orazioni giudiziarie, ma veniva anche usato nei generi teatrali per indicare «personam vel rem quae in scaena est» - vedi G. Lodge, *Lexicon Plautinum*, Hildesheim-New York 1971 s.v.) e *ille* (vv. 33, 61, 84, 97), che, riferendosi in tre casi al *dives amator*, sembra creare una contrapposizione, spaziale prima ancora che concettuale, con il poeta spiantato. Il discorso di Dipsa è inoltre movimentato da frequenti interiezioni ed esclamazioni, che danno al brano un sapore prosastico, da lingua parlata: *me miseram* (v. 26); *en aspice* (v. 31; il verbo non è mai attestato negli altri elegiaci); *erubuit!* (v. 35); *crede mihi* (v. 62); *cave ne* (v. 72); *caveto ne* (v. 95), l'intero verso 66, nonché da interrogative reali o retoriche.

¹⁵ L'opposizione tra *Nähe* e *Distanz*, ovvero tra vicinanza comunicativa del parlato e distanza comunicativa dello scritto, è individuata da P. Koch, *Italienisch: Gesprochene und geschriebene Sprache*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, IV, a.c. di G. Holtus-M. Metzeltin-M. Schmitt, Tübingen 1988, 189-206 come l'elemento fondamentale di distinzione tra queste due fondamentali varietà diamesiche della lingua. Cf. anche G. Berruto, *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a.c. di A. Sobrero, Bari 1993, 37-39.

quando le figure di Dipsa e del poeta entrano in collisione, e al piano durativo ed invariato del monologo della mezzana, connotato dall'uso di verbi all'imperfetto (*monebat; vox erat in cursu*), si sovrappone un cambiamento repentino, causato dalla comparsa sulla scena di Ovidio-personaggio, descritta da forme verbali di aspetto momentaneo (*prodidit; vix continuare*) e sottolineata, nella sua improvvisa rapidità, dall'inversione nella costruzione del *cum*¹⁶ e dall'*enjambement*.

Nel suo assetto drammatico e dinamico, l'elegia ovidiana presenta una stretta affinità con uno dei testi citati come suoi possibili modelli, la terza scena della *Mostellaria* di Plauto: non solo, infatti, le *personae* coinvolte sono le medesime (l'*adulescens* innamorato, l'*amica*, la vecchia ancella), ma si ha addirittura la medesima situazione scenica, che presenta al centro due donne – una vecchia *lena* e la sua giovane protetta – immerse in una fitta conversazione, e, un po' in disparte, il giovane amante, che assiste di nascosto: «*illa monebat / talia (me duplices occulere fores)*» (Ov. *am.* 1.8.21-22).

Se dunque Ovidio, nel rappresentarsi come ascoltatore non visto del monologo della mezzana, riprende uno spunto già potenzialmente insito nel suo modello properziano – dove però non veniva reso esplicito in che modo l'autore fosse venuto a conoscenza degli eventi narrati – lo fa riferendosi alla commedia: al di là dello specifico della *Mostellaria*, infatti, la cosiddetta *Lauscherszene*, o «scena d'origliamento», nella quale un personaggio, da un angolo del proscenio, assiste non visto ad un monologo o ad un dialogo, è uno degli espedienti drammaturgici più tipici della commedia antica, ed in particolare di Plauto¹⁷, e come tale veniva probabilmente riconosciuta dal lettore ovidiano dell'età augustea, facilitato in questo dalla situazione evidentemente comica rappresentata in quest'elegia¹⁸.

Oltre che nell'organizzazione spaziale complessiva della scena, Ovidio sembra rifarsi alla *Mostellaria* anche per quanto riguarda la conclusione della sua elegia, sezione in cui lo scarto rispetto a Properzio appare più sensibile anche a livello tematico.

La vicenda di Acathis aveva infatti avuto, nell'elegia 4.5, una conclusione tragica. Le parole della vecchia erano state improvvisamente interrotte da un violento attacco di tosse, che in pochi istanti aveva impietosamente posto fine alla sua squallida vita, della quale era stato degno corollario un miserabile corteo funebre:

vidi ego rugoso tussim concrescere collo,
sputaque per dentis ire cruenta cavos,

¹⁶ Cf. McKeown *ad loc.*, p. 254.

¹⁷ Cf. E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto*, trad. it. con *addenda* dell'autore, Firenze 1960, 203 ss., 418-19, 427.

¹⁸ Lo spiare non visti da dietro una porta è *topos* antico (cf. Hdt. 1.9-10), che assumerà in seguito il ruolo di vera e propria raffigurazione allegorica della *curiositas* (cf. G. Moretti, *Coscienza di genere ed evoluzione del genere: note preliminari sulla satira menippea e le sue trasformazioni fra letteratura antica e tardoantica*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a c. di P. Gatti-L. de Finis, Trento 1998, 150-52), connessa a scene di magia in Petronio (26.4), Apuleio (*met.* 3.21 e 9.15 ss.), Marziano Capella (2.111-12).

atque animam in tegetes putrem exspirare paternas:
horruit argenti pergula curta foco.
exsequiae fuerant rari furtiva capilli
vincula et immundo pallida mitra situ... (vv. 67-72)

L'autore, poi, aveva aggiunto del suo alla desolante miseria degli eventi, concludendo la sua elegia con maledizioni piene di livore, che non avevano risparmiato la vecchia megera neppure dopo la morte. Non così in Ovidio: non solo, infatti, a Dipsa viene risparmiato il supplizio capitale, ma tutto il finale assume un tono decisamente più leggero e dinamico, che, ancora una volta, sembra richiamare il modello comico piuttosto che quello, giambico e di invettiva, evocato da Properzio:

vox erat in cursu, cum me mea prodidit umbra;
at nostrae vix se continuare manus
quin albam raramque comam lacrimosaque vino
lumina rugosas distraherentque genas. (vv. 109-12)

L'innamorato nascosto dietro le *duplices fores* viene infine tradito dalla sua stessa ombra; il piano della narrazione e quello dell'io narrante, che in Properzio erano rimasti fino alla fine ben distinti, entrano allora finalmente in rotta di collisione, fino a fondersi dinamicamente in un incontro-scontro finale che Ovidio si limita a suggerire. Se di Acanthis era stata presentata la definitiva, eterna sconfitta, Dipsa, di fronte al passo falso del suo antagonista, sorpreso nel ben poco decoroso ruolo di imboscato o di spione, ci appare piuttosto come figura vincente. La teodicea properziana, che aveva invocato Venere come divina punitrice della *hybris* della *lena* e come restauratrice dei sacri *iura pudicitiae* (vv. 65-66), viene qui ribaltata da una moralità ben più neutra e disimpegnata, che sostituisce alla preghiera agli dei un impulso a menare le mani tutto umano e terreno, nonché decisamente farsesco nella sua resa dinamica.

La situazione per cui l'innamorato-ascoltatore nascosto riesce a stento a reprimere un moto violento nei confronti della *lena* trova, ancora una volta, il suo precedente più diretto nella terza scena della *Mostellaria* di Plauto.

In essa, le mani dell'*adulescens* Filolachete avevano iniziato a prudere fin dalle prime frecciate pronunciate a suo danno dalla mezzana Scafa:

vix comprimor quin inoleam illi in oculos stimulatrici (v. 203)

Con notevole simmetria d'immagini, i *lumina lacrimosa vino* saranno obiettivo anche del vagheggiato assalto di Ovidio contro Dipsa. In entrambi i casi, l'incapacità di trattenere oltre i propri impulsi violenti rappresenta anche la chiave di volta dell'intera scena, essendo connessa al fondamentale snodo narrativo rappresentato dal disvelamento della presenza dell'innamorato: se infatti in Ovidio i versi sul desiderio di picchiare Dipsa seguono immediatamente la scoperta della sua ombra, è

pronunciando le parole *nimis diu abstineo manum* (v. 292) che Filolachete esce allo scoperto e si rivolge alle due donne.

Alla frustrata esigenza di uno sfogo fisico corrispondono in entrambi gli autori, sul piano verbale, ingiurie, minacce e maledizioni contro la propria antagonista. Esaurito il suo moto violento, infatti, Ovidio, nella chiusa della sua elegia, aveva finito per accontentarsi di un ben più innocuo attacco verbale:

di tibi dent nullosque lares inopemque senectam
et longas hiemes perpetuamque sitim! (vv. 113 s.)

In modo molto simile si era sfogato anche Filolachete:

di deaeque omnes me pessimis exemplis interficiant,
nisi ego illam anum interfecero siti fameque atque algu. (vv. 192 s.)

La minaccia della sete, presente in entrambi i passi citati, sembra abbastanza tipica di questo genere di maledizioni, dal momento che si ritrova anche nelle *dirae* che avevano aperto e chiuso l'elegia 4.5 di Properzio, dove anzi ricorreva anche la notazione dell'*algor* (v. 70), ugualmente presente nella *Mostellaria*. Ciò che però in Ovidio sembra richiamare direttamente Plauto, scavalcando il più diretto modello properziano, è il diverso tenore che questa minaccia viene ad assumere nella sua elegia: in entrambi, infatti, la sete non viene richiamata come la più terribile delle pene, secondo quanto avveniva, invece, nell'invettiva properziana, ma costituisce piuttosto un malizioso ammiccamento ai vizi tradizionalmente imputati alle vecchie serve, l'ingordigia e una certa propensione per l'alcool, e si presenta più come un vivace improprio che come una vera e propria maledizione¹⁹.

Più in generale, inoltre, ad un tipo di narrazione umoristica di chiara matrice comica sembra ricondursi la stessa espressione scelta da Ovidio per descrivere il suo impeto aggressivo: in quel *nostrae vix se continuare manus* (utilizzato in una locuzione esclusivamente comica²⁰), infatti, le mani del poeta sembrano agire in base ad una volontà indipendente, animandosi di vita propria, secondo un espediente drammaturgico ben noto a Plauto: quello della personificazione di cose inanimate, «una delle forme di spiritosaggine che Plauto predilige in modo speciale»²¹, ed in particolare di parti del corpo.

¹⁹ La scarsa serietà dei propositi punitivi espressi da Filolachete viene esplicitamente ribadita pochi versi dopo, quando la preannunciata morte per fame e sete di Scafa si riduce, nelle minacce del giovane corteggiatore, in un ben più lieve digiuno di dieci giorni:

nam neque edes quicquam neque bibes apud me his decem diebus. (v. 238)

²⁰ Cf. Plaut. *Men.* 253, 1124; *Rud.* 1172; Ter. *Eun.* 859-60 (vedi McKeown *ad loc.*).

²¹ Così Fraenkel, 95, che a questo argomento dedica un intero capitolo della sua opera (95 ss.). Per l'associazione tra personificazione delle mani e percosse (altro tema assai caro alla comicità plautina), si veda soprattutto *Amph.* 302 ss., in part. 315: *ferire malam male discit manus*. Cf. anche *Asin.* 202; *Truc.* 97, 901.

Un'altra volta, dunque, ad una generale ripresa dell'organizzazione diegetica properziana – per cui al monologo della *lena* dovevano far seguito un movimentato colpo di scena e, infine, una maledizione indirizzata direttamente alla mezzana – corrisponde una trasformazione del dettaglio che, riallacciandosi a moduli narrativi propri della commedia, finisce inevitabilmente per stravolgerne completamente l'atmosfera ed i toni.

Se poi, dal livello strutturale, si passa ad analizzare le finalità perseguite dall'elegia di Dipsa, appare evidente come proprio al sottile ma continuo scarto rispetto al modello properziano Ovidio si affidi per mettere in evidenza la radicale diversità del suo atteggiamento emotivo e del messaggio veicolato.

terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum

(v. 1)

sit tumulus lenae curto vetus amphora collo:

urgeat hunc supra vis, caprifice, tua.

quisquis amas, scabris hoc bustum caedite saxis,

mixtaque cum saxis addite verba mala!

(vv. 75-78)

L'elegia di Acanthis si era aperta e si era chiusa nel segno di violente *dirae* che capovolgevano i *topoi* degli epigrammi sepolcrali rovesciandoli in invettiva, realizzando così una *Ringkomposition* che, unitamente ai toni aspri del lessico, garantiva all'intero componimento una compatta uniformità tonale, tutta mirata all'espressione del risentimento del poeta verso la sua antagonista²². In Ovidio invece, come si è già sottolineato, quello dell'invettiva appare più che altro come un pretesto, un motto iniziale atto a garantire la continuità col modello properziano²³, ma da cui poi ci si discosta in virtù di un interesse più marcatamente etopoietico, nel quale l'ira – quella del violento moto finale contro il volto avvizzito della vecchia mezzana – si alterna

²² Assolutamente non condivisibile mi sembra la tesi di K.J. Gutzwiller, *The Lover and the Lena: Propertius 4.5*, Ramus 14, 1985, 105-15, per la quale, invece, l'elegia 4.5 si distinguerebbe dalla precedente produzione properziana, ed in particolare dai primi tre libri di essa, per un'innovativa «alternation in point of view» (p. 108), in base alla quale il discorso di Acanthis, con il suo accenno conclusivo ai roseti di Paestum, finirebbe per rivelare «the soft core of feeling beneath the lena's hard exterior», mentre la cruda descrizione della morte della vecchia «unavoidably arouse pity» (p. 109).

²³ A marcare la ridimensionata importanza del motivo delle *dirae* di ambito sepolcrale può forse contribuire, oltre alla già citata allusione in chiave ironica alla *sitis*, chiaramente di vino, della *lena* (v. 114), anche il fatto che, nella conclusione della sua orazione (e quindi in posizione enfatica), sia qui Dipsa stessa a pronunciare un auspicio, questa volta favorevole, relativo alla propria tomba, rovesciando così le maledizioni che, nella sua elegia, aveva scagliato Properzio:

saepe mihi dices vivae bene, saepe rogabis

ut mea defunctae molliter ossa cubent

(vv. 107 s.)

In particolare, *ossa* era già presente, in identica collocazione metrica, nel verso 4 di Properzio (*turpia ieiuno terreat ossa sono*), mentre l'esortazione a *bene dicere* rovescia i *verba mala* degli amanti auspicati nella conclusione.

ad un sentimento di sincera ammirazione per le sue eccezionali doti oratorie, coerentemente dispiegate lungo tutto l'arco del suo discorso²⁴:

nec tamen eloquio lingua nocente caret

(v. 20)

L'apprezzamento per l'eloquenza della *lena*, la condizione scenica di ascoltatore non visto, l'impulso aggressivo nei confronti della mezzana sono dunque i tre temi con cui Ovidio incornicia il discorso di Dipsa, servendosene come elementi di mediazione rispetto alla sezione iniziale e a quella finale (vv. 20-22 e 109-12). Tali elementi, come si è visto, costituiscono un insieme di tratti originali rispetto all'elegia di Acanthis, e anzi fungono da marcatori di una struttura drammatico-narrativa e di un atteggiamento ironico originali. In modo assai significativo, tutti questi elementi erano già presenti nella terza scena della *Mostellaria*, dove le battute di Filolachete, per tutto il tempo in cui questi rimane nascosto ad ascoltare il dialogo tra Scafa e Filemazia, continuano a ritornare proprio sui due temi dell'ammirazione per l'eloquio della *lena*²⁵ - *ut perdocte cuncta callet! Nil hac docta doctius*, v. 279²⁶ - e della vagheggiata violenza nei suoi confronti²⁷, alternandoli di volta in volta in base alla piega assunta dalla conversazione.

La commedia plautina si presenta quindi come l'ipertesto cui l'Ovidio degli *Amores* sembra fare riferimento quando si trovi a voler variare il suo diretto precedente elegiaco²⁸, in ciò evidentemente stimolato da quell'evoluzione di poetica per cui, di contro al partecipato soggettivismo dei suoi predecessori, l'io elegiaco ovidiano è ormai, scopertamente, personaggio fittizio e tipico piuttosto che individuo reale,

²⁴ La diversa organizzazione retorica dei monologhi delle due *lenae* fornisce un importante indizio del diverso spirito dei due poeti. Anche Properzio, infatti, aveva introdotto le parole di Acanthis sottolineandone l'eloquenza: *ceu blanda †perure† †saxosamque forat sedula gutta viam* (vv. 19 s.); ma di tale *blanditia* non c'era poi, in realtà, traccia alcuna nel discorso seguente: Acanthis, infatti, sciorina la sua precettistica *ex abrupto*, senza preoccuparsi di addolcirne i toni, ma formulando una serie di bruschi imperativi categorici, del tutto privi del benché minimo tentativo di mettere a tacere, fornendo una qualche giustificazione etica, i potenziali scrupoli della *puella* (vv. 27 ss.), coerentemente con la prospettiva parziale e pregiudiziale dell'autore. Al contrario, il discorso di Dipsa, come ha dimostrato N.P. Gross, *Ovid, Amores 1.8: Whose Amatory Rhetoric?*, CW 89, 1995-96, 197-206, è facilmente riconoscibile come una vera e propria *suasoria*, accuratamente preparata ed organizzata secondo le regole del genere in cinque distinte parti. L'intento etopoeitico di Ovidio - che alle sottigliezze dell'oratoria non era certo estraneo - fa sì che le parole della ruffiana non risultino unidimensionalmente appiattite sulla sensibilità dell'innamorato tradito, ma acquistino un loro spessore indipendente, concretizzandosi come una vera e propria *suasoria* casalinga.

²⁵ In questo elemento, Labate, 298 ravvisa «il punto di contatto più profondo tra Ovidio e Plauto».

²⁶ Cf. anche vv. 170-71, 252, 256-57 e 260.

²⁷ Si vedano i versi 183, 212, 223 ed il colorito εἰκασμός dei versi 218-19, nel quale Filolachete fantastica di trasformarsi in angina pur di strozzare a morte la vecchia mezzana.

²⁸ La connessione tra l'originale atteggiamento manifestato da Ovidio nei confronti della *lena* e quello dell'*adulescens* della *Mostellaria* è sottolineato da Labate, 298: «la valutazione positiva del personaggio della *lena*, come abbiamo cercato di illustrarla in queste pagine, trova un significativo corrispondente nella scena plautina, in cui Filolachete oscilla sempre tra la divertita ammirazione per l'abilità e la scaltra arguta saggezza della vecchia e le altrettanto divertite terribili minacce nei suoi confronti».

‘narratore mitomane’ dietro il quale si cela lo sguardo evidentemente divertito di un autore nascosto²⁹, da questo separato da quella stessa distanza, da quella stessa diversità di prospettiva che distinguono l’autore di commedie dalle maschere che di volta in volta egli mette in scena³⁰.

Proprio alla diversa consapevolezza dell’Ovidio-autore rispetto al suo personaggio, alla sua capacità di innalzarsi al di sopra dell’univocità della visione elegiaca per avere degli eventi narrati un quadro maggiormente articolato e dinamico, è dovuto il diverso trattamento riservato da Ovidio alla figura della mezzana. La maggiore serenità di giudizio fa sì che la *lena* ovidiana non appaia, come invece accadeva in Properzio, come mera incarnazione di forze temibili e maligne, esaurendo la sua rappresentazione nel suo essere antagonista dell’amante elegiaco, ma possa al contrario suscitare nell’Ovidio-autore – ben distinto, in questo, dal suo omonimo personaggio – un’ammirazione che diviene persino empatia nella condivisione di un’analoga impostazione retorica e del medesimo ruolo di *praeceptor amoris*.

La figura della *lena* viene così ad assumere uno spessore maggiore, e da mera ipotiposi delle ansie paranoiche dell’amante elegiaco, lacerato tra l’aspirazione ad un *foedus* idealizzato e l’avvilente realtà di una relazione incerta e instabile³¹, diviene un personaggio che suscita interesse di per se stesso, per le sue peculiarità intrinseche e non solo subordinatamente al suo irrompere nella vicenda personale dell’io elegiaco: in questo senso andrà letto quel rovesciamento dell’equilibrio interno tra le sezioni per cui, nell’elegia ovidiana, sono le due parti di cornice a fungere da giustificazione logica, oltre che da inquadramento scenico, del monologo erotodidattico della mezzana, e non il contrario.

Ne deriva, necessariamente, che anche la stessa caratterizzazione della *lena* presenti, in Ovidio, un segno nettamente diverso che in Properzio, le cui linee tendenziali passeremo ora a prendere in esame.

Nell’iniziare il suo componimento nel segno dell’invettiva, Properzio sceglie inequivocabilmente una raffigurazione che è emotiva anziché etopoietica, fortemente filtrata attraverso la lente deformante dei sentimenti personali del poeta; in questo senso, anche il riferimento all’alcoolismo della mezzana, implicato dall’inciso «*quod*

²⁹ Applico qui le denominazioni coniate da G.B. Conte (*L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Bologna 1997, 12 ss.) a proposito dello scarto parodico esistente, nel *Satyricon*, tra voce narrante e autore onnisciente, e che, *mutatis mutandis*, mi sembrano ben attagliarsi anche alla distanza che separa la prospettiva ironica e disincantata dell’Ovidio-autore di elegie da quella dell’Ovidio-attore, a proposito del quale si veda lo stesso Conte, *L'amore senza elegia: i 'Remedia amoris' e la logica di un genere*, introd. a *Ovidio – Rimedi contro l'amore*, a. c. di C. Lazzarini, Venezia 1986, 9-53, in part. 22-23.

³⁰ Come nel caso di molte altre innovazioni ovidiane, non ci troviamo – è bene ricordarlo – di fronte ad un tratto del tutto nuovo; Ovidio, piuttosto, coglie spunti già presenti, in forma occasionale, nei suoi predecessori, per poi ampliarli fino a renderli norma, sistema omogeneo. La vena comica ed ironica non era certo assente, infatti, in Tibullo né in Properzio (cf. E. Lefèvre, *Propertius Ludibundus*, Heidelberg 1966): si pensi in particolare all’elegia 4. 8; ma è solo negli *Amores* che essa diviene una vera e propria nota di fondo dell’intera raccolta.

³¹ Cf. S. Myers, *The Poet and the Procureess: the Lena in Latin Love Elegy*, JRS 86, 1996, 1-21.

non vis» del verso 2 e forse anche dall'immagine dell'anfora rotta posta sulla sua tomba³², appare più come un generico insulto rivolto alla *lena* sulla scorta di una ben consolidata tradizione di invettiva misogina che come un tentativo di presentarne un carattere peculiare.

Allo stesso modo, un intento espressivo piuttosto che descrittivo è alla base della cruda rappresentazione della vecchiaia e della povertà della *lena* che conclude l'elegia properziana (vv. 63-72): con aspro realismo, il suo collo è detto *rugosus*, *cavi* i denti; le ossa si possono contare sotto la pelle scarna; l'anima è *putris*, mentre il colore della *mitra* è ormai indistinto a causa di un *immundus situs*...

Assai significativo risulta allora anche il fatto che, in un quadro complessivo così avaro di notazioni caratteriali e descrittive, Properzio riservi ben quattordici versi all'esposizione dei poteri magici di Acanthis. Il possesso di doti soprannaturali non sembra infatti appartenere alla rosa di caratteristiche che per tradizione connotano la figura della mezzana, essendo del tutto assente nella cristallizzazione che di questo tipo abbiamo nella commedia³³. Oltre che nei più tardi *Dialoghi di cortigiane* di Luciano³⁴, infatti, tale elemento è attestato altrove soltanto da un fugace accenno ai poteri magici della nutrice dell'*Ippolito* di Euripide³⁵. La sovrapposizione tra le due figure della mezzana e della fattucchiera ha luogo per la prima volta nell'elegia 1.5 di Tibullo, dove, al termine di una lunga sequela di maledizioni, in virtù delle quali un'atmosfera tetra e spaventosa piomba sulla consueta ambientazione domestica dell'elegia, la *lena* viene infine definita *saga rapax*.

I caratteri comuni dell'ostilità nei confronti dell'innamorato e della capacità di portare la *puella* all'infedeltà usando armi invincibili, siano esse i filtri magici o l'allettante promessa di regali e ricchezze, sembrano suggerire a Tibullo la possibilità di contaminare la figura tipicamente comica della *lena* con elementi derivanti da un'altra tradizione, più consona al *pathos* che pervade il suo sentire e stilisticamente più affine al dettato elegiaco. L'evoluzione del personaggio della ruffiana da *lena* a *saga* comporta la possibilità di sostituire l'atmosfera borghese e leggera normalmente legata alle ambientazioni comiche con una gravità di stampo oraziano³⁶, enfatiz-

³² Prop. 4.5.75; il nesso tra un monumento funebre a forma di κύλιξ e la propensione per il bere manifestata dalla defunta in vita è un *topos* tradizionale dell'epigramma sepolcrale greco (cf. ad es. AP 7.329; 7.353; 7.423; 7.455).

³³ Non sembra tuttavia privo di interesse al riguardo il fatto che il termine *saga* fosse stato attribuito ad una mezzana da Turpilio: «*non ago hoc per sagam pretio conductam, ut vulgo solent*» (com. 8), per quanto il generico valore d'improperio sembri qui prevalere sul preciso significato magico, come accade altrove nella commedia per *venefica*.

³⁴ Il tema è trattato estesamente in *DMeretr.* 4 ed è accennato anche in *DMeretr.* 1, mentre in *DMeretr.* 8 ne viene fornita un'interpretazione razionalistica, presente anche in Tib. 1.5.41-44.

³⁵ Eur. *Hipp.* 477-81 e 509-15. Il personaggio euripideo tuttavia, più che suffragare l'esistenza di una tradizione di *lenae* – maghe, sembra piuttosto far pensare ad un elemento esterno, appartenente ad una tradizione letteraria diversa, dal momento che la nutrice euripidea, pur venendo a ricoprire, per le necessità imposte dalla vicenda tragica, la funzione di mediazione solitamente propria della mezzana, non ne possiede le caratteristiche psicologiche ed etiche.

³⁶ Tanto in Tib. 1.5.49-56 quanto nell'elegia properziana non è difficile intravedere, in controluce, tasselli appartenenti al ciclo di Canidia, e soprattutto al componimento più cupo e terrificante del trittico, l'epodo 5.

zando così la profondità del sentire elegiaco attraverso l'estesa elaborazione del motivo delle *dirae*.

Lungo questa scia si muove per l'appunto Properzio, che al motivo non-comico della magia sceglie di dare un rilievo assoluto, avvicinandosi ancor di più di Tibullo alle atmosfere degli *Epodi* oraziani per quanto riguarda la scelta di un lessico improntato ad un realismo fortemente espressionistico.

La *lena* properziana, allora, si concretizza innanzitutto come figura imprescindibilmente, completamente *altra*³⁷, legata in virtù dei suoi poteri magici alle ingovernabili forze ctonie, pericolosa minaccia per il genere maschile e per l'ordine costituito a causa del suo essere donna del tutto slegata – in quanto vecchia³⁸ e in quanto ex prostituta – da quella funzione esclusivamente familiare e procreativa all'interno della quale la morale quiritaria aveva rigidamente disciplinato il mistero del femminile: *casta fuit, domum servavit, lanam fecit*.

Lo stesso elemento dell'*erotodidaxis*, allora, non appare fine a se stesso, ma è tutto finalizzato a sottolineare lo spietato attacco sferrato da Acanthis contro il poeta, sua vittima designata. I precetti della *lena* sono liquidati piuttosto sbrigativamente, nel giro di una ventina di versi, e appaiono tutti proiettati verso l'ultima, fondamentale esortazione, che da sola si dilunga per ben un terzo dell'intera sezione, e che la tinge tutta delle tinte fosche dell'ostilità reciproca tra Properzio e la ruffiana: non importa che l'amante sia nobile e bello – *aurum spectato, non quae manus afferat aurum!* (v. 53) – l'importante è che possa pagare; e nessun amante è da evitare più del poeta, che null'altro sa regalare se non vane parole. La tirata è del tutto immotivata, priva di un'occasione reale, dal momento che, contrariamente a quanto succede in Ovidio, nessun *dives amator* si profila all'orizzonte; più che ai precetti della *lena*, Properzio si dimostra interessato ai danni che gliene possono derivare, e tutto il brano, con le sue ingiunzioni brevi e secche ed il procedere spezzato, sequela di comandi slegati tra loro piuttosto che scorrevole esposizione logica e causale, ruota intorno al perno della risentita soggettività del poeta, fino a coinvolgerlo in prima persona attraverso l'autocitazione dei versi 55-56³⁹.

Di marca del tutto diversa si presenta, fin da subito, la caratterizzazione di Dipsa. Una volta privato della originaria connotazione simbolica, il paradigma tipologico della *lena* può essere infatti declinato in una prospettiva del tutto nuova, che, ancora una volta, si riallaccia alla tradizione comica al fine di rischiarare il *livor* del modello properziano.

³⁷ Cf. Myers, *passim*.

³⁸ Per la valenza negativa assunta nella lingua latina dal termine *anus* e per i suoi sottesi antropologici, cf. V.J. Rosivach, *Anus: Some Older Women in Latin Literature*, CW 88, 1994, 107-17.

³⁹ Il fatto che Acanthis citi il primo distico dell'elegia 1.2 come riprova della mancanza di concretezza del poeta, per il quale acconciature complesse e vesti di Coe non hanno nessun valore di fronte alla nuda bellezza di Cinzia, non manca certo di una raffinata ironia, dal momento che Properzio viene attaccato con le sue stesse armi, i suoi versi; ma, come sempre in quest'elegia, si tratta di un'ironia amara, su cui incombe la desolata consapevolezza di un amore ormai finito, del quale la citazione di questi versi distanti non fa che rimarcare l'incolmabile lontananza.

Fin dall'*incipit*, infatti, che è qui pianamente enunciativo e non più di invettiva, i toni e le finalità dell'elegia si presentano in una forma radicalmente mutata:

Est quaedam (quicumque volet cognoscere lenam,
audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.

(vv. 1 s.)

Quicumque volet cognoscere lenam: l'accento è posto subito sul carattere convenzionale della figura messa in scena, mentre nel primo verso properziano lo stesso termine *lena*, utilizzato in forma vocativa, costituiva più che altro un insulto contro Acanthis; nel far riferimento alla *lena* come ad un carattere tipizzato, Ovidio finisce inevitabilmente per richiamare quel teatro plautino che per primo aveva fatto della mezzana impudente una *persona* ben definita⁴⁰. Questo stesso processo di decantazione emotiva – in base al quale Ovidio riprende un tratto che Properzio aveva utilizzato con valenza eminentemente espressiva per ricollocarlo in una tradizione, quella comica, dove esso si faceva invece portatore di un significato moralmente meno marcato – è applicato anche alla notazione relativa all'età avanzata della ruffiana. Al posto del radicale realismo della descrizione properziana, infatti, troviamo qui, fin dal secondo verso, il sostantivo *anus*. La vecchiaia, allora, appare da subito non tanto come un elemento volutamente degradante⁴¹, ma piuttosto come peculiarità caratterizzante l'archetipo della *lena*; il termine scelto, del resto, rientra anch'esso nella rosa delle denominazioni tradizionali di maschere comiche⁴².

Subito dopo, al verso 3, Ovidio, rendendo esplicito il fatto di giocare con un nome parlante, riprende, palesandolo, uno spunto che era già properziano, ma, ancora una volta, sceglie di sdrammatizzarlo, caratterizzando Dipsa come una comica figura di vecchia ubriacona piuttosto che come una crudele e pericolosa antagonista⁴³:

⁴⁰ Nel ripercorrere la storia della *lena* come figura riconoscibile, con peculiarità convenzionali proprie, non sembra infatti possibile spingersi oltre i generi drammatici latini, giacché nelle sue sporadiche apparizioni precedenti essa non appare come l'organico sviluppo di un carattere preciso, ma come una mera creazione estemporanea, funzionale all'invenzione drammatica, ma non percepita come tipo a sé stante. È dunque nel mimo (secondo la notizia attestata in Athen. 621 c-d) e nella commedia latina, ed in particolare in Plauto, che per la prima volta si assiste allo sviluppo della *lena* come *persona* comica, dotata di caratteristiche topiche ed immediatamente riconoscibili. Ciò non avviene, però, *ex abrupto*, attraverso un gesto creativo individuale, bensì per graduale assimilazione e sovrapposizione dei tratti peculiari di figure convenzionali preesistenti ed in qualche modo affini: la cortigiana avida e senza scrupoli – le mezzane sono state sempre cortigiane in gioventù – e la vecchia ubriacona, figura diffusissima nella letteratura e nell'arte figurativa ellenistiche. Su questi elementi tradizionali il personaggio della *lena* sembra innestare, come suo elemento peculiare, un eloquio abile a blandire e persuadere – caratterizzazione, questa, che trova terreno fertile nell'accusa di garrulità usualmente rivolta alle donne.

⁴¹ Lo diverrà, semmai, ai versi 111-12; ma anche qui l'effetto complessivo è privo dei tratti brutali e realistici di Properzio, e richiama la raffigurazione cristallizzata di una maschera di *anus* o di *lena*.

⁴² A quanto sappiamo da Gellio (3.3.9), *anus* era il titolo di una delle commedie del corpus plautino giudicate spurie da Accio e da Varrone.

⁴³ Con il nome di Dipsa, etimologicamente connesso all'ambito semantico della sete (vedi McKeown *ad loc.*), Ovidio riprende entrambe le suggestioni operanti nel nome di Acanthis – quella botanica e quella del disseccamento – ma, secondo quel procedimento di *amplificatio* in senso ironico e apertamente comico che si è ormai imparato a riconoscere come peculiare di

ex re nomen habet: nigri non illa parentem
Memnonis in roseis sobria vidit equis.

(vv. 3 s.)

L'elemento della bramosia di vino acquista quindi, fin dai primi versi dell'elegia, una dimensione ed una funzionalità ben diverse da quelle che aveva avuto nell'estemporaneo improprio properziano, in primo luogo proprio in virtù del suo presentarsi come elemento descrittivo ed esplicito, autonomo rispetto all'elemento dell'invettiva, che viene ad occupare un intero distico. Nei primi quattro versi, dunque, Ovidio ci presenta Dipsa attraverso l'enunciazione di tre suoi tratti peculiari: il suo essere *lena*; il suo essere *anus*; il vizio del bere – Dipsa, insomma, si riveste fin dai primi versi, in modo tangibile, dei più tipici attributi della mezzana della commedia⁴⁴.

Anche quest'ultimo tratto dell'ebbrezza appare infatti immancabilmente connesso alla rappresentazione della maschera comica della *lena* così come ci viene testimoniata da Plauto. Che Scafa fosse oltremodo avida di cibo e di vino era già sotteso alle minacce pronunciate da Filolachete (si veda, ad es., *Most.* 238); ma, più in generale, il tratto caricaturale dell'ebbrezza presenta, nella raffigurazione delle *lenae* plautine, un'applicazione sistematica⁴⁵. In Plauto, la passione per il vino si configura

quest'elegia, le arricchisce con un ulteriore riferimento alla bramosia di vino, vero e proprio *topos* dei nomi parlanti negli epigrammi ellenistici aventi come protagonista una vecchia ubriaccona, mentre, attraverso l'associazione etimologica con le dipsadi, fa cenno anche ad un altro tratto tipico della *lena* della commedia: il suo *status* di ex prostituta. Nel nome di Dipsa, dunque, modello elegiaco, modello comico e modello epigrammatico confluiscono e si compenetrano, dando vita ad una prospettiva che ha il sarcasmo pungente e lo spirito di irrisione di Plauto, senza rinunciare alla sottile arguzia alessandrina.

⁴⁴ A questo proposito, è forse interessante notare come Enea Silvio Piccolomini, nella commedia *Chrysis*, inserisca nel monologo della *lena* Cantara – che per il resto si presenta come un vero e proprio centone di espressioni del *Curculio*, comicamente incentrato sul tema del vino e dell'ebbrezza – un verso che, nel palesare, attraverso un gioco etimologico esplicito, il legame tra il nome greco della mezzana e la sua propensione per il vino, ricorda da vicino l'*incipit* ovidiano: *Canthara mihi est nomen: ex cantharo bibam* (v. 217).

⁴⁵ L'astensione dal vino è il vincolo cui Diabolo, con una clausola del suo 'contratto di locazione' della *meretrix* amata, vorrebbe costringere Cleareta nell'*Asinaria*, minacciandola inoltre, con evidente paradosso, in caso questa si lasci andare al suo abituale *male dicere*, di lasciarla venti giorni senza vino (vv. 799-802). La mezzana della *Cistellaria* invece, *multiloqua* e *multibiba* (v. 149; cf. *Curc.* 77), rimprovera a Selenio il fatto che, durante il pranzo che le ha offerto, «*raro nimium dabat quod biberem, id merum infuscabat*» (v. 19), mentre Sofrodalisca, nel *Persa*, s'indigna con la sua padrona perché, a suo dire, «il fatto che beva vino non significa che sia solita bersi anche le commissioni ricevute», e quindi non è necessario ripeterglielo in continuazione (v. 170). Persino nel *Miles gloriosus*, dove non compare alcuna *lena*, Plauto non perde l'occasione per ribadire, per bocca dello schiavo Palestrione, che il vino, insieme con *ornamenta* e *opipara obsonia*, è lo strumento più efficace per assicurarsi i favori di una mezzana (vv. 106-08). Ma la figura della ruffiana ubriacona raggiunge vette di comicità sublime nell'appassionato inno d'amore che Leena, nel *Curculio*, innalza al vino quando per la prima volta giunge sulla scena, attirata dagli etilici effluvi della libagione versata da Fedromo davanti alla porta della sua amata (vv. 96-109). Nelle parole del suo trepidante ditirambo la vecchia serve avvinazzata riesce a trasfigurare il suo squallido ed abbruttente vizio in una travolgente professione d'amore scandita da espressioni inequivocabilmente erotiche, e a sublimarlo, attraverso un linguaggio solenne-

inevitabilmente come un tratto grottesco e degradante, trasposizione simbolica dell'avidità di denaro⁴⁶ che caratterizzava due degli archetipi della figura della *lena*: il proprio corrispettivo maschile, il lenone, e la *meretrix*.

Il carattere convenzionale, letterario dell'avidità delle mezzane⁴⁷ è riconosciuto dallo stesso Plauto, che, aprendo uno squarcio metateatrale, fa dire a Cleareta, la *lena* dell'*Asinaria*:

quid me accusas, si facio officium meum?
nam neque fictum usquam est neque pictum neque scriptum in poematis,
ubi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse volt. (vv. 173-75)

La medesima avidità cinica e impudente è ostentata da Dipsa: *non ego, te facta divite, pauper ero* (v. 28). Nella mezzana ovidiana, l'esortazione a tradire il poeta, *pauper* (v. 66) per sua stessa natura, non deriva da una particolare ostilità nei suoi confronti – laddove Acanthis *consuluitque striges nostro de sanguine, et in me / hippomanes fetae semina legit equae* (vv. 17-18) – ma dall'opportunistica riflessione sui vantaggi derivati dal passare dalla parte di un *dives amator*. La situazione rappresentata corrisponde, un'altra volta, ad una scena tipica della commedia, e tipi comici sono il *pauper amator* – tanto più quando questo, come al verso 78, è raffigurato come *exclusus*, e dà quindi luogo ad un *paraklausithyron* che, se costituisce notoriamente uno dei *topoi* più classici dell'elegia, appare qui imparentato soprattutto con i suoi precedenti comici in virtù del contesto erotodidattico e della presenza della *lena* ubriacona⁴⁸ – e, appunto, il *dives amator* (v. 31), che del primo è eterno *rivalis* (v. 95; anche in questo caso, si tratta di un termine che, del tutto assente in Tibullo e in Propertio, aveva invece avuto nella commedia particolare diffusione, e che proprio a partire da questa aveva assunto definitivamente un significato erotico⁴⁹).

Vecchiaia, ebbrezza, avidità, mancanza di scrupoli: sin dall'inizio Dipsa viene iscritta saldamente in quella tipologia dell'*improba lena* che, in *am.* 1.15, lo stesso Ovidio annovererà tra i personaggi più rappresentativi del teatro comico⁵⁰.

mente sonoro e sacrale, all'ineffabile purezza dell'estasi mistica, che giunge fino all'acme insondabile della possessione divina (*invergere in me liquores tuos*, v. 108).

⁴⁶ Vedi P. Fedeli, *La ruffiana letteraria*, in *Atti del convegno 'Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma' (Pesaro 28-30/4/1994)*, Ancona 1995, 315.

⁴⁷ Un'ulteriore conferma della peculiarità del dato dell'avidità delle mezzane è fornita dalla sua fortuna nei commediografi successivi: avida e senza scrupoli è Sira, la vecchia mezzana che compare all'inizio dell'*Hecyra*, unico esemplare di questo personaggio in Terenzio (si vedano in particolare i versi 67-70), mentre nel frammento 1 di Trabea un *adulescens* si compiace perché finalmente la *lena* Chrysis, *delenita argento*, accondiscende ad ogni suo desiderio ed è sollecita ad accoglierlo in casa ogniqualvolta lui lo desidera.

⁴⁸ Per l'accostamento tra vecchia ubriacona e *paraklausithyron* cf. Plaut. *Curc.* 1.1-2.

⁴⁹ Una vera e propria definizione del termine si ha in Plaut. *Stich.* 434: *eadem amica ambobus: rivalis sumus*. Cf. anche *Bacch.* 1210; *Stich.* 729; Ter. *Eun.* 268, 354, 1072, e gli *argumenta* di *Asinaria* (v. 6) e *Curculio* (v. 3).

⁵⁰ Ov. *am.* 1. 15. 17-18:

dum fallax servus, durus pater, improba lena
vivent et meretrix blanda, Menandros erit

Anche nella successiva digressione sui poteri magici, che pure esternamente si presenta come quella in cui più fedele appare l'imitazione del modello properziano, l'*animus* e le finalità originarie risultano ormai radicalmente deformati⁵¹. Non solo, infatti, i parallelismi tra singole immagini sono, in realtà, piuttosto radi, e Ovidio procede ad una sistematica normalizzazione del registro lessicale e stilistico, ai fini di un generale processo di rischiarimento delle cupe atmosfere properziane⁵²; ma l'aura di terrore potenzialmente insita nell'evocazione di riti imperscrutabili e di potenze oltremondane era già stata fugata a priori dalla descrizione dell'avvilente stato di abbruttimento alcolico di Dipsa: «with the introduction of an alcoholic *lena* – osserva Morgan⁵³ – horror changes to humour»⁵⁴.

Se dunque la *lena* properziana era essenzialmente una *lena-saga* elegiaca, potente e minacciosa (non a caso, per sconfiggerla, si era reso necessario l'intervento di una forza divina, la dea Venere che aveva messo fine al suo pericoloso imperversare con una morte improvvisa), quella ovidiana si concretizza innanzitutto come figura comica, sfacciatamente priva di scrupoli⁵⁵ e scondiamente avida di vino.

Questa medesima chiave di lettura del riferimento alla tipologia comica della *lena* consente di dar conto di due ulteriori elementi che, dal confronto con l'elegia properziana, risultano avere in Ovidio uno sviluppo molto maggiore: l'impostazione rigorosamente retorica che struttura il discorso di Dipsa ed il suo compiaciuto indulgere nell'indottrinare la *puella* con smalizati precetti erotici.

⁵¹ Interessante, a questo proposito, l'interpretazione di O. Kratins, *The Pretended Witch: a Reading of Ovid's Amores, I.VIII*, PhQ 42, 1963, 151-58, per il quale la presentazione di Dipsa come fat-tucchiera sarebbe addirittura in contrasto con il suo comportamento nel seguito dell'elegia, e non sarebbe dunque altro che un'invenzione dovuta alla «credulity and monomania» (p. 157) dell'innamorato elegiaco.

⁵² Per cui vedi Labate 290-92, Morgan 63-64.

⁵³ Morgan, 62.

⁵⁴ Cf. anche McKeown, I, 15.

⁵⁵ Acanthis infatti, rappresentando il negativo delle aspirazioni etiche properziane, aveva manifestato un certo integralismo morale, seppur rovesciato:

sperne fidem, provolve deos, mendacia vincant,
frange et damnosae iura pudicitiae! (vv. 27 s.)

Dipsa, al contrario, si fa portavoce di una moralità ben più malleabile e disincantata, che sembra rispecchiare quella del poeta piuttosto che opporsi ad essa. Emblematico, a questo proposito, è il modo in cui, nel suo discorso, vengono ripresi e distorti alcuni dei luoghi comuni già presenti nell'elegia properziana: Penelope, che in Properzio rappresentava ancora la fedeltà e la castità per antonomasia (vv. 7-8), si trasforma qui in una vera e propria ninfomane (vv. 47-48), mentre l'esortazione, in verità non molto filosofica, cui conduce la meditazione sulla *rapina temporis* è che un amante solo non è sufficiente, ma bisogna averne più d'uno (vv. 53-54; di tono ben diverso Prop. 4. 5. 59-62). Acanthis non si era spinta a tanto, limitandosi a esortare la *puella* a *simulare* (v. 29) l'esistenza di un altro uomo; quello di concedersi a più corteggiatori è invece un precetto tipico delle mezzane della commedia, strettamente connesso alla natura mercenaria dell'amore da esse insegnato: *meretrix fortunati est oppidi simillima; / non potest suam rem obtinere sola sine multis viris*, (Cist. 80 s.; cf. Most. 188-90, 200).

Nell'elegia 4.5, infatti, i precetti della *lena* erano liquidati piuttosto sbrigativamente, nel giro di una ventina di versi, e apparivano tutti finalizzati a gettare discredito sulla figura dell'innamorato elegiaco. Al contrario, l'*erotodidaxis* ovidiana si presenta come la sequenza che, nell'equilibrio complessivo dell'elegia, maggiormente ha beneficiato del mutamento di proporzioni attuato da Ovidio nei confronti del suo modello: l'estensione ed il tono di questa sezione erotodidattica – che si prolunga per ben settanta versi – vanno oltre la funzione, preponderante in Properzio, di giustificante occasionale per l'ira del poeta.

Se tanto il motivo dell'oratoria della *lena* che la sua attitudine didascalica sembrano trovare materiale per il loro sviluppo nella stessa indole e nella vicenda biografica di Ovidio, futuro autore dell'*Ars amatoria* ed allievo eccellente, in gioventù, nell'arte della *suasoria*, lo spunto che permette di riconnettere questi tratti al tema principale dell'elegia 1.8 è, ancora una volta, di matrice comica⁵⁶.

Con la dote di una straordinaria eloquenza, infatti, si completa il mosaico dei tratti che avevano reso riconoscibile la figura della mezzana nel teatro plautino. Per limitarci all'esame della già citata scena della *Mostellaria*, le battute di Scafa sono tutte improntate ad una smaccata *captatio benevolentiae* nei confronti della *meretrix*⁵⁷, sulla base di una consapevolezza retorica prontamente rilevata da Filolachte⁵⁸; ma si leggano anche le parole con cui, nel *Truculentus*, l'*adulescens* Diniarco apostrofa la ruffiana Astafio⁵⁹:

in melle sunt linguae sitae vestrae atque orationes,
facta atque corda in felle sunt sita atque acerbo aceto.
eo dicta lingua dulcia datis, corde amara facitis. (vv. 178-80)

In termini assai simili Dipsa, concludendo il suo lungo monologo, svelerà alla sua protetta il segreto del loro mestiere, presentando la persuasione oratoria come arma estrema e infallibile⁶⁰:

lingua iuvet mentemque tegat: blandire noceque;
impia sub dulci melle venena latent. (vv. 103 s.)

⁵⁶ Che l'eloquenza rientrasse nella rosa dei tratti considerati tipici della figura della mezzana, mi sembra comprovato anche dal fatto che neppure Properzio rinunci a farvi cenno (ai già citati versi 19-20), nonostante, come si è visto, tale notazione non presenti poi sviluppo alcuno nel reale andamento del discorso di Acanthis.

⁵⁷ Si confrontino, ad esempio, il verso 173 (*virtute formae id evenit, te ut deceat quidquid habeas*) con il tono, analogamente lusinghiero, con cui Dipsa cerca di dissolvere gli scrupoli della *puella* all'inizio del suo monologo (v. 25): *et cur non placeas? Nulli tua forma secunda est*.

⁵⁸ Cf. Plaut. *Most.* 170-71, 252, 256-57, 260, 270-71, 279.

⁵⁹ Cf. anche *Truc.* 224-26.

⁶⁰ Allo stesso modo, nella sezione iniziale, il riferimento all'*eloquium nocens* di Dipsa era stato collocato da Ovidio alla fine della descrizione dei suoi poteri, riservando all'eloquenza la collocazione che in Properzio era stata occupata dall'acme della *climax* su cui era costruita la sua descrizione dei poteri magici di Acanthis.

Quanto al motivo erotodidattico, che esso derivasse all'elegia dai suoi modelli comici piuttosto che da quelli epigrammatici è stato sottolineato già da Wheeler⁶¹, che proprio nella centralità del ruolo giocato, all'interno del genere elegiaco, dalla figura del *praeceptor amoris* vedeva, in polemica con le tesi di Leo, un elemento decisivo a riprova dell'influenza diretta esercitata su di esso dalla commedia.

Un approccio analitico ai precetti sciorinati da Dipsa rivelerebbe l'esistenza di parallelismi puntuali tanto con l'*erotodidaxis* delle *lenae* di commedia, quanto con i consigli dati dallo stesso Ovidio nell'*Ars*⁶². Alla base vi è sempre, infatti, il concetto per cui la seduzione erotica non può prescindere dall'inganno e dal calcolo, tanto che, ai versi 85-86, Dipsa presenta Venere – quella stessa Venere che aveva già indicato come protettrice ed alleata al verso 30 – come complice dei fedifraghi spergiuri degli amanti⁶³:

nec, si quem falles, tu periurare timeto:
commodat in lusus numina surda Venus

Nil Amori iniuriumst, aveva proclamato l'anonima mezzana della *Cistellaria* (v. 103); il trattamento disinvolto della divinità rappresenta un elemento di forte affinità tra la *lena* ovidiana e quella plautina e, per contrasto, produce una certa distanza nei confronti degli altri elegiaci – nei confronti di Tibullo, che contro la *lena* afferma speranzoso *sunt numina amanti, / saevit et iniusta lege relictæ Venus* (1.5.57-58), e di Properzio, che per la morte di Acanthis ringrazia riconoscente «Venere regina» (v. 65). Il trattamento del tema dello spergiuro viene così a costituire una sorta di spartiacque tra approccio sentimentale e approccio parodico, tra serietà d'intenti ed ironia⁶⁴.

Più che anticipare l'*Ars*, però, l'elegia di Dipsa sembra piuttosto fare un passo indietro nella direzione della commedia, non solo per il *setting* drammatico e corale nel quale la sezione precettistica viene calata, ma anche per il fatto che la seduzione non appare, qui, fine a stessa, bensì viene totalmente finalizzata al suo risvolto eco-

⁶¹ A.L. Wheeler, *Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources*, CPh 5, 1910, 440-50 e 6, 1911, 56-77.

⁶² Si veda, a questo proposito, E. Romano, *Amores 1,8: l'elegia didattica e il genere dell'Ars Amatoria*, Orpheus 1, 1980, 269-92.

⁶³ Cf. Ov. *ars* 1.631-58.

⁶⁴ Una conferma a quest'ipotesi sembra venire da un'altra elegia tibulliana, la 1.4: in un contesto completamente diverso rispetto ai toni che dominano il canzoniere – un po' *Priapeion*, un po' scanzonato poema didascalico – il dio Priapo, iniziatore ai misteri della seduzione pederotica, così ammonisce il suo adepto:

nec iurare time: Veneris periuria venti
inrita per terras et freta summa ferunt. (vv. 21 ss.)

Di nuovo, la mancanza di scrupoli riguardo al tema dello spergiuro va di pari passo con un componimento decisamente ironico, privo di implicazioni patetiche, e, significativamente, non viene espressa da Tibullo in prima persona, ma demandata ad una *persona loquens* fittizia.

nomico: in quanto *lena*, *Dipsa*, come le sue pari grado della commedia⁶⁵, presenta l'amore unicamente come un mezzo per spremere il più possibile i malcapitati amanti.

Le parole di *Dipsa* finiscono allora per assumere un risvolto quasi metateatrale, nel momento in cui esse vengono a delineare il processo seduttivo come una vera e propria messa in scena, coadiuvata e supportata da deuteragonisti e comprimari:

servus et ad partes sollers ancilla parentur,
qui doceant apte quid tibi possit emi,
et sibi pauca rogent: multos si pauca rogabunt,
postmodo de stipula grandis acervus erit;
et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem:
fit cito per multas praeda petita manus.

(vv. 87-92)

È senza dubbio significativo che questa breve sezione si apra con la citazione di due delle più tipiche figure del teatro comico, e di quello plautino in particolare – il *servus*, qui rappresentato nel suo ormai classico ruolo di tessitore di intrighi, e l'*ancilla*, tradizionale alleata dei maneggi della *meretrix*⁶⁶ – che divengono soggetto di un sintagma verbale che sembra fare esplicito riferimento alla loro natura di maschere teatrali⁶⁷.

Pur distaccandosi del tutto dalla *Umgangssprache* properziana e mantenendosi invece aderente al più tradizionale dettato elegiaco, dunque, Ovidio non rinuncia totalmente a richiamare la commedia anche dal punto di vista lessicale, ma sceglie di farlo attraverso una serie di termini di tono medio e neutro, che tuttavia, in virtù del loro stesso significato e della loro valenza quasi tecnica⁶⁸, richiamano un immagina-

⁶⁵ Esemplare, a questo proposito, il *canticum* di Astafio in *Truc.* 213-45.

⁶⁶ Questi due vocaboli, significativamente, sono scarsamente attestati nella produzione degli altri elegiaci, mentre ritornano con una certa frequenza nelle opere erotiche di Ovidio. La figura dell'ancilla così come emerge dalla tradizione comica era assente nei canzonieri di Tibullo e Propertio (unica eccezione Tib. 1.2.96), mentre il vocabolo *ancilla* presenta ben sette occorrenze negli *Amores* (dove viene a delineare personaggi specifici: si pensi alle pettinatrici Nape e Cipasside), nove nell'*Ars* e una nei *Remedia*. Anche il termine *servus* manca totalmente in Tibullo, mentre da Propertio viene utilizzato soprattutto per indicare, in senso traslato, l'umiliante condizione dell'amante sottomesso alla sua *domina*; negli *Amores*, invece, l'utilizzo di questo vocabolo, nelle sue sette occorrenze, subisce una selezione semantica in senso decisamente comico e concreto, venendo ad indicare vere e proprie figure di schiavi, in vario modo coinvolte – come accadeva al *servus fallax* – nella relazione d'amore.

⁶⁷ Barsby, 140 afferma più generalmente: «it is notable that *Amores* 1.8 does include a good selection from the cast-list of comedy (*lena* 1, *anus* 2, *servus* 87, *ancilla* 87, *nutrix* 91) as well as part of the stage set (*fores* 22), and these clearly do underline the comic setting». Particolarmente interessante mi sembra proprio il riferimento alle *fores*, che appare come un ulteriore tributo alla natura comica della figura della mezzana, il cui posto sulla scena – si pensi al *Curculio*, all'*Asinaria*, al *Truculentus* – è sempre quello davanti alla porta di casa, da dove può meglio controllare gli affari della sua protetta. «*Portitorum simillumae sunt ianuae lenoniae*: - chiosa Cleareta nell'*Asinaria* (vv. 241-42) - *si adfers, tum patent; si non est quod des, aedes non patent*».

⁶⁸ Mi riferisco soprattutto alla «cast-list of comedy» individuata da Barsby; ma, a ben guardare, l'elenco dei vocaboli riconducibili alla commedia, soprattutto in quanto veicolo di concetti ad essa cari, si rivela ben più ampio. Si prenda, ad esempio, la figura stessa della *puella*: molti dei

rio di matrice comica che gli consente di variare, sensibilmente, il contesto emotivo in cui viene a svolgersi l'incontro della *puella* con la *lena*.

Concludendo, dunque, l'influenza della commedia appare come l'elemento capace di giustificare la presenza di un vero e proprio fascio di motivi – la scelta dei modelli, l'impostazione dinamica e drammatica, la ripresa strutturale di *Most.* 1.3, il ricorso a moduli espressivi e diegetici plautini, la caratterizzazione antielegiaca della *lena*, lo sviluppo del motivo retorico e di quello erotodidattico, la citazione lessicale – che percorrono trasversalmente l'elegia 1. 8, e che, andando ben al di là della mera rappresentazione della figura della *lena*, non possono essere spiegati soltanto con l'influenza del modello properziano, tanto più che da esso l'elegia ovidiana si discosta proprio nella componente, quella stilistica e lessicale, che con la commedia presentava una maggiore vicinanza. La consistenza di questo fascio di motivi appare decisamente troppo rilevante, tanto dal punto di vista qualitativo che da quello quantitativo, per essere casuale, né mi sembra giustificata la delusione di Barsby che, al termine del suo breve paragrafo sull'elegia 1.8, nel sottolineare lo stretto legame che unisce l'elegia ovidiana con Prop. 4.5, afferma che «we cannot regard the *Mostellaria* as the sole or even the major source for *Amores* 1. 8»⁶⁹.

In virtù della natura stessa degli *Amores* – stadio massimo e, al contempo, punto di crisi del livello di cristallizzazione cui era giunto il genere elegiaco – l'individuazione di fonti comiche non mi sembra poter assolutamente prescindere dal riferimento alla costante dialettica instaurata da Ovidio con i suoi più diretti predecessori elegiaci. È infatti proprio dalla loro capacità di ingenerare uno scarto rispetto al tradizionale *animus* elegiaco che tali allusioni comiche acquistano senso e ragione d'es-

vocaboli usati spingono ad identificarla con le *meretrices* della commedia. Si tratta, in molti casi, di termini presenti anche nel vocabolario di Tibullo e Properzio, ma che solo alla luce del precedente comico acquistano qui il giusto significato: è il caso di *poscere* (v. 93; cf. anche v. 67), verbo tutt'altro che raro in elegia, ma che in Plauto aveva assunto una sfumatura di autentico tecnicismo nel definire l'avidità della *meretrix*, sempre intenta, come qui, a *poscere munera* (cf. ad es. *Asin.* 512); di *pretium exigere* (v. 69); o di *empta* (v. 34): comprare la donna amata non è certo proprio della mentalità elegiaca. Nella medesima caratterizzazione dell'avidità della *meretrix* confluiscono anche tre termini che ancor più palesemente richiamano il *sermo comicus*, non essendo mai attestati prima nel genere elegiaco: si tratta di *nox*, inteso, ai versi 67 e 73, come termine specialistico indicante una prestazione sessuale (cf. J.N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, Lecce 1996 (London 1972), 222, 287); dell'uso avverbiale di *gratis* (v. 72; cf. *Asin.* 194); di *flagitare* (v. 68), filtrato come metafora di uso comune dal lessico giuridico, molto amato sia da Plauto che da Ovidio. Che questi vocaboli siano stati scelti consapevolmente per conferire maggiore incisività alla descrizione dell'avidità della mezzana è provato dal fatto che essi appaiono concentrati proprio nei versi in cui Dipsa cerca di istruire la sua protetta sull'opportunità di anteporre il denaro ad ogni altro valore (vv. 63-72). In questi stessi versi trova spazio, del resto, anche un'immagine assai cara a Ovidio come a Plauto, «the only Latin writer to use it with comparable frequency» secondo McKeown, *ad loc.*: quella della seduzione come una battuta di caccia, nella quale l'*adulescens* fa la parte della vittima ignara, irrimediabilmente condannata a rimanere intrappolata nella rete vischiosa della seduzione femminile. Yardley, 182 individua come «vocabulary reminiscent of Roman comedy» *praeda*, *flagitare*, *commodare*, *blandiri*, senza però dar conto dei motivi della scelta di Ovidio, e anzi leggendovi piuttosto un'influenza della scelta lessicale properziana.

⁶⁹ Barsby, 140.

sere. Rispetto al modello primario elegiaco, rappresentato da un ben preciso referente – nella fattispecie l'elegia 4.5 di Properzio – la commedia si presenta dunque come un ipertesto secondario e più ampio, che, al di là del precedente specifico (la terza scena della *Mostellaria*, ma forse anche il mimiambro erondeo), fornisce ad Ovidio soprattutto delle suggestioni più generiche, immediatamente spendibili come marche di genere.

Commedia ed elegia non si presentano pertanto come contesti allusivi distinti e quasi antitetici, com'era invece sembrato a Barsby, ma anzi appaiono strettamente correlate: l'imitazione pedissequa dell'elegia properziana a livello macroscopico e la sistematica variazione del dettaglio sulla base di materiale attinto alla tradizione comica consentono infatti ad Ovidio di deformare *dall'interno* i presupposti emotivi che erano in azione nel suo primario modello elegiaco, fino al paradosso di presentare la *lena*, tradizionale emblema di alterità e oggetto di ostilità da parte del poeta elegiaco, come figura degna di ammirazione, dotata di quella medesima abilità retorica e vocazione precettistica che contraddistinguono lo stesso io elegiaco ovidiano lungo tutto il corso degli *Amores*.

Più che di singoli modelli, dunque, per quanto riguarda l'elegia ovidiana sembra più corretto parlare di una vera e propria stratificazione allusiva, dove un primo livello affiorante e immediatamente percepibile – quello della ripresa di *topoi* e situazioni appartenenti alla codificazione elegiaca – ne cela altri meno palesi e prevedibili. Proprio nello scarto tra questi livelli risiede il nucleo dell'ironia ovidiana, che è essenzialmente rinuncia ad una rappresentazione seria ed emotivamente partecipata delle convenzioni di genere; presentando la situazione di 1.8 come una scena tipica da commedia, recitata da tipi comici tradizionali – la *lena*, l'*amica*, l'*adulescens* spiantato – Ovidio sottrae la vicenda elegiaca a quella dimensione di eccezionalità, di assoluta soggettività cui l'aveva innalzata Properzio, e la ricolloca invece sul piano del consueto e del tipico, svuotandone così inevitabilmente il portato emotivo. Quella del corteggiamento e della *liaison* elegiaca è una vicenda già infinite volte rappresentata, i cui attori non possono far altro che recitare fino in fondo il loro ruolo, inevitabilmente indirizzati verso un finale già dato. Il poeta dunque, per quanto ostenti il suo ruolo di primo attore e di protagonista assoluto, è in realtà, *in primis*, il regista onnisciente che agisce al di fuori della scena, in bilico tra allusività e originalità, tra autentico autobiografismo e rappresentazione convenzionale (ma, sembra suggerirci Ovidio, propendendo per quest'ultima).

La *lena* allora non appare più solamente come il referente occasionale di una singola elegia, bensì viene ad assumere un'importante funzione programmatica, che traspare chiaramente dalla posizione enfatica occupata dall'elegia 1.8 all'interno del primo libro degli *Amores*, del quale costituisce il centro esatto, rappresentando al contempo il componimento di maggiori dimensioni dell'intera raccolta. Facendo seguito a un primo gruppo di cinque elegie dove l'amore per Corinna era stato narrato nel suo progressivo affermarsi, l'elegia di Dipsa si presenta come culmine di un secondo trittico di elegie (*am.* 1.6–1.8) caratterizzato da tematiche di matrice comica,

dove la vicenda erotica sembra attraversare una fase di stasi⁷⁰ e l'innamorato, coronato ormai il suo sogno d'amore, si trova a dover fare i conti con le difficoltà e le delusioni immancabili nell'amore elegiaco.

Nel nuovo proemio rappresentato dall'elegia 1.8, l'improvvisa e inaspettata irruzione di una *persona loquens* diversa dall'io elegiaco manda definitivamente in frantumi, con la sua precettistica svincolata da ogni ancoraggio morale (ma non così diversa, in verità, dall'*erotodidaxis* di cui lo stesso Ovidio aveva dato sfoggio nell'elegia 1.4) l'illusione amorosa nella quale il poeta si era cullato nella prima parte del suo canzoniere – *tu mihi, siqua fides, cura perennis eris (am. 1.3.16)* – dando definitivamente inizio a quella concezione dell'amore come sentimento impari e degradante, come *servitium*, che è inscindibilmente connessa alla relazione elegiaca. Quando, nell'elegia 1.10, la *puella* riapparirà in scena, esigerà una ricompensa in cambio del suo amore, dimostrando così di aver ben imparato la lezione della *lena*. I termini scelti, allora, saranno quelli, propri dell'amore mercenario, che avevano usato Dipsa e Plauto: *poscere* innanzitutto, ripetuto ben sette volte; e poi *emere*, *vendere*, *locare*, *prostare*, *prostituere*, *carpere*, *captare*, *munus*, *pretium*, *praemium*, *aes*, *leno*, *lucrum*, *praeda*, l'uso di *nox* come 'prestazione sessuale'⁷¹... la *puella* dell'elegia 1.3 si è ormai, fatalmente, trasformata in *meretrix* (*am. 1.10.21*).

Dipsa, allora, come personaggio comico – e quindi teatrale – e come iniziatrice agli inganni della seduzione, diviene personificazione stessa di quell'equazione seduzione = simulazione che rappresenta il canone ideologico cui le *puellae* elegiache, come le *meretrices* della commedia, uniformano il loro comportamento, e che si situa agli antipodi rispetto al valore elegiaco della *fides*. E se nella rappresentazione ovidiana della *lena* non c'è animosità, è perché, in Ovidio, quell'equazione non causa più sofferenza al poeta, ma è stata rovesciata in un concetto positivo, capace di scardinare quella disparità di trattamento che era alla base di una mal tollerata *nequitia*: il *lusus*. Nel distaccarsi da quel personaggio di *adulescens* che ha calato sulla scena, nascosto dietro *duplices fores*, nel rimanere soltanto 'autore nascosto', Ovidio non condanna Dipsa, ma anzi finisce per identificarsi con lei. Come ha sottolineato Suter⁷², infatti, non solo la prosopopea di Elegia, nell'elegia 3.1, si dice *lena* di Venero (v. 44), ma sarà infine lo stesso poeta, volgendosi indietro, ad affermare (*am. 3.13.11*): *me lenone placet*.

In conclusione di questa lettura, dunque, mi sembra di poter affermare non solo che il riferimento alla commedia si presenta come un elemento assolutamente prima-

⁷⁰ Che il primo libro degli *Amores* sia stato concepito come canzoniere di una storia d'amore unitaria, sulla scorta dei modelli offerti dal *Monobiblos* e dal primo gruppo di elegie tibulliane, e che pertanto la *puella* protagonista sia sempre Corinna - anche quando, come nella stessa elegia 1.8, essa non viene esplicitamente nominata - mi sembra assolutamente fuori discussione. Cf. J.R.C. Martyn, *Naso - Desultor amoris*, in ANRW II 31. 4, Berlin-New York 1981, 2439 e N. Scivoletto, *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma 1976, 16-18.

⁷¹ Di questo gruppo di vocaboli, ben otto (*poscere*, *emere*, *carpere*, *munus*, *pretium*, *aes*, *praeda*, *nox*) ricorrono anche nell'elegia 1.8.

⁷² A. Suter, *Ovid, from Image to Narrative: Amores 1.8 and 3.6*, CW 83, 1989-90, 15-20.

rio e fondante nell'economia dell'elegia 1.8, come una componente che, ben lungi dall'essere giustificabile attraverso la mediazione indiretta del precedente properziano, assume invece una precisa valenza di poetica; ma anche che è possibile dare risposta affermativa al quesito che ci si era posti in apertura, se cioè questi due aspetti peculiari della fedeltà rispetto al modello properziano e della presenza di materiale comico siano stati consapevolmente accostati da Ovidio con precise finalità programmatiche.

Nell'imitare in modo così marcato un'elegia properziana, scegliendo però al contempo di variarne la tonalità declinandone in senso marcatamente comico e teatrale il paradigma, fino a caratterizzare lo stesso io elegiaco come personaggio, Ovidio, contrapponendosi all'ostentato *pathos* properziano, attrae l'attenzione del lettore sulla natura intrinsecamente artificiosa della *liaison* elegiaca: in lui, il poeta-amante diviene personaggio calato su una *skené* comica, azzerando, così, ogni distinzione tra l'amore dell'io elegiaco e quello, convenzionale ed esibito, dell'attore di commedia.

Trento

Alice Bonandini

LA DIALETTICA SOCIOECONOMICA NEI PROMITI FEDRIANI
(PHAEDR. 1.24.1; 1.27.1 s.; 1.28.1 s.; 1.30.1)

Gli studi sulla favolistica esopica hanno spesso indagato i temi sociali e politici, in una prospettiva morale e con l'intento di dedurne una coerente visione del mondo¹; si è optato così (è la scelta di La Penna, ad esempio) per un approccio generale, relativo sia alla tradizione anonima che ai favolisti maggiori. D'altra parte, se l'intera tradizione letteraria presenta caratteri abbastanza omogenei, appaiono decisive alcune articolazioni, tanto di ordine storico-culturale (mondo greco / mondo romano) che strutturale-morfologico (favole in prosa / favole in versi)². Del tutto ovvia dunque l'importanza assunta da *promitio* ed *epimitio* nell'opera di Fedro³, che andrà analizzata in una peculiare chiave 'romana'⁴.

Per avviare un'indagine sulla questione dei rapporti sociali nella favola fedriana, è necessario naturalmente partire proprio di qui, dalle parti morali delle favole, che esplicitano la visione del mondo sottesa alla narrazione⁵. Dal punto di vista culturale, tematico e stilistico, un particolare motivo di interesse è certamente costituito dalla dialettica socioeconomica: tema di un certo rilievo nell'opera di Fedro, considerato che il naturale contrasto fondato sulla forza, che sta alla base della società animale, viene declinato spesso in una chiave di lettura di questo genere⁶. In particolare,

¹ Una prima bibliografia comprende: C. Marchesi, *Uomini e bestie nella favola antica*, in Id., *Divagazioni*, Venezia 1951, 9-20; F. Della Corte, *Saggio sulla moralità della favola*, Genova 1945 (= *Opuscula* IV, Genova 1973, 93-106), A. La Penna, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, *Società* 17, 1961, 459-537; Id., *Esopo. Favole*, Milano 1996, XXV ss.; A. Demandt, *Politik in den Fabeln Aesops*, *Gymnasium* 98, 1991, 397-419; J. Cascajero, *Lucha de clases e ideología: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica*, *Gerión* 9, 1991, 11-58; Id., *Lucha de clases e ideología: aproximación temática a las fábulas no contenidas en las colecciones anónimas*, *Gerión* 10, 1992, 23-63; il tema politico-sociale, spesso affrontato nei saggi generali sulla favola esopica, è inoltre oggetto di approfondimenti in relazione a singoli motivi favolistici: si veda, ad esempio, F.R. Adrados, «*Las ranas pidiendo rey*»: origen y evolución de una fábula política, *Emerita* 52, 1984, 25-32.

² «Ed in effetti quest'immagine di Esopo campione culturale degli umili contro l'ideologia dei potenti non è una costante della tradizione, ma qualcosa che vi si è introdotto per fini particolari ad un dato momento»: così, non senza buone ragioni, S. Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola*, Roma 1989, 203, che annota inoltre: «Esopo come esponente della "mentalità delle classi subalterne" è invenzione di Fedro».

³ Fra i più recenti studi su Fedro, in questa ottica, si segnalano: J. Blänsdorf, *Lecture pédagogique-morale-politique? Problèmes herméneutiques des fables de Phèdre*, *REL* 78, 2000, 118-38. In particolare, sulla prospettiva sociale di Fedro propria delle classi subalterne, cf. inoltre J. Christes, *Reflexe erlebter Unfreiheit in den Sentenzen des Publilius Syrus und den Fabeln des Phaedrus. Zur Problematik ihrer Verifizierung*, *Hermes* 107, 1979, 199-220.

⁴ Così giustamente G. Pisi, *Fedro traduttore di Esopo*, Firenze 1977, 65.

⁵ Sull'*epimitio* e sul *promitio*, in generale M. Nøjgaard, *La fable antique*, København, I, 1964, 359 ss.; su Fedro, II, 1967, 106 ss.; osservazioni fondamentali sono offerte da B.E. Perry, *The Origin of the Epimythium*, *TAPhA* 71, 1940, 391-419 (sul *promitio* di Fedro specialmente pp. 408 ss.); sulla morale in Fedro, si veda anche F. Masoin, *La morale dans les fables de Phèdre*, *BMB* 28, 1924, 69-71.

⁶ Secondo Pisi, 65 «Fedro non traspone semplicemente sul piano etico (malvagità/innocenza) l'antica opposizione esopica forza/debolezza, ma fa di questa opposizione un problema sociale,

tale questione sembra stilisticamente esplicita e in evidenza soprattutto in questi casi⁷:

Phaedr. 1.24.1: inops, potentem dum vult imitari, perit.

Phaedr. 1.27.1 s.: haec res avaris esse conveniens potest / et qui humiles nati dici locupletes student⁸.

Phaedr. 1.28.1 s.: quamvis sublimes debent humiles metuere, / vindicta docili quia patet sollertiae.

Phaedr. 1.30.1: humiles laborant, ubi potentes dissident⁹.

cioè i piccoli, deboli, sono innocenti, e oppressi, i grandi sono malvagi e oppressori». Su tale presupposto si fonda il rapporto fra la forza fisica esplicita nella narrazione e la valutazione elaborata nella parte morale.

⁷ Una trattazione programmaticamente approfondita della «dialettica *humiles-potentes*» in Fedro è offerta da M. Jagoda Luzzatto, *Fedro. Un poeta tra favola e realtà*, Antologia con un saggio di L. Mondo, Torino 1976, 75 ss.; una valutazione efficace del rapporto fra *humiles* e *potentes* nell'ideologia fedriana propone anche S. D'Elia, *Fedro: un liberto fallito*, Ricontri 2, 1980, 36 s.

⁸ Nell'edizione di L. Mueller (Lipsiae 1890), che si allinea alla posizione già sostenuta da Bentley, i due versi sono espunti, ma non ci sono elementi decisivi per accogliere la proposta: il promitio pare autenticamente fedriano non solo sulla base della tradizione manoscritta, ma di uno stile insospettabile per aderenza all'*usus* fedriano. Né più decisive appaiono le obiezioni metriche di Mueller, se L. Havet, *Phaedri Augusti liberti fabulae aesiopae*, Paris 1895, 163 s. (§ 30), analizzando il v. 2 nella trattazione «de elisione uoculae monosyllabae ante breues», non rileva nessuna anomalia metrica in *qui humiles* (e anzi segnala il precedente di Ter. *Eun.* 43); mentre riguardo al v. 2: «Versum composuit interpolator, esto: at callebat ille interpolator artem metricam, ab regula tamen discessit quam non apud Valerium Flaccum, ne apud Auienum quidem, uix apud unum et alterum poetam Christianum uult Mueller uiolatam confiteri. Quid nos lucraturi sumus, ubi ab nomine certo, quem nouimus esse in uersibus pangendis usum arte quadam propria et singulari, ad interpolatorem nescioquem transtulerimus siue culpam siue rectius dixerim crimen?». Occorre aggiungere che il verso è riconducibile alla prospettiva ideologica di Fedro: rileva ancora Havet che «Bentley et Mueller dum Phaedri textum nimis sedulo purgant, fabulam truncant fortasse non pulcherrimam, sed qua uix alia clarius ostendit Phaedri animum». Gli editori e i commentatori recenti sono concordi nel considerare questi versi autentici: così B.E. Perry (Cambridge / Mass.-London 1965), A. Guaglianone (Torino 1969) e A. Brenot (Paris 1989⁴). Per l'esegesi ci si appoggi al recente commento di E. Oberg, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000, 86, che spiega così l'apparente inutile ripetizione del secondo verso rispetto al primo: «et qui (2) kann eine zweite Personengruppe bezeichnen oder nur die erste Personen-gruppe näher bestimmen».

⁹ In 1.15.1 ss. il promitio in *principatu commutando saepius / nil praeter domini nomen mutant pauperes* sembra svilupparsi in chiave politica, presupponendo l'assenza di libertà; all'asino non importa di cambiare padrone, visto che nulla effettivamente cambierà (analisi infra). Si potranno inoltre considerare significativi per l'assunto tre epimiti: *exemplum egregium prorsus et laudabile; / verum est auiditas dives et pauper pudor* (Phaedr. 2.1.11 ss.); in questo caso l'accento è sulle qualità morali espresse con l'antitesi degli astratti: *quemcumque populum tristis eventus premit, / periclitatur magnitudo principum; / minuta plebes facili praesidio latet* (Phaedr. 4.6.11 ss.); qui si hanno sostanziali differenze rispetto ai promiti elencati: sul piano stilistico, si noterà che i termini in antitesi (*magnitudo principum-minuta plebes*) sono collocati in due versi successivi; sul piano ideologico, è chiaro che non c'è stretta interazione, ossia rapporto dialettico, tra le due categorie: semplicemente si prospettano due destini diversi. Lo stesso discorso vale per Phaedr. 2.7.13 s.: *hoc argumento tuta est hominum tenuitas; / magnae periclo sunt opes obnoxiae*. Povertà e ricchezza comportano differenti conseguenze per gli uomini: si tratta di un epimitio chiaramente consolatorio nella prospettiva dei subalterni.

Si tratta di promiti abbastanza omogenei per tipologia¹⁰; devono essere considerati sotto tre punti di vista:

Stile

Tutti questi casi presentano una struttura diadica, giocata sull'antitesi, che è presente, a stretto giro, in uno stesso verso: *inops-potens*; *humiles-locupletes*; *sublimes-humiles*; *humiles-potentes*. L'impiego di aggettivi sostantivati, per indicare una precisa categoria di persone, è una caratteristica stilistica ricorrente in Fedro, soprattutto con l'uso del plurale¹¹. La coerenza dello stile ha inoltre implicazioni ideologiche e forse psicologiche: a essere collocata in prima posizione è sempre la categoria soccombente nella dialettica sociale (soltanto in un caso i ceti dominanti; cf. infra per la spiegazione di quest'apparente anomalia). La struttura diadica è tipica della *gnome*; non sarà dunque un caso che la critica abbia rilevato una puntuale consonanza con due sentenze di tradizione Publiliana: U 15 Meyer *ubi coepit ditem pauper imitari perit*, in relazione a Phaedr. 1.24.1; I 26 Meyer *inimicum quamvis humilem docti est metuere*, in relazione a Phaedr. 1.28.1¹². A tale riguardo, va anche ricordato che Fedro condivide con Publilio Siro il punto di vista dei ceti subalterni¹³. Quanto all'aspetto semantico, sarà inevitabile notare una sostanziale sinonimia dei termini che oscillano dal campo sociale (*humiles*, *potentes*, *sublimes*) a quello economico (*inops*, *locupletes*). Il lessico appare funzionale e sicuramente proprio di una prospettiva gnomica, piuttosto che narrativa¹⁴: in particolare, *humilis* ricorre tre volte, tutte in promiti; *potens*, su cinque occorrenze, ne presenta quattro in collocazione promitiale (1.5.1; 1.24.1; 1.30.1; 2.6.1)¹⁵. Lo stesso discorso vale per *inops*, presente una sola volta (cioè nel caso segnalato) in Fedro, mentre *locuples* ricorre altre due volte in parti narrative (4.23.6; *app.* 14.2). Merita, quindi, qualche osservazione l'uso di *sublimes* che, come aggettivo sostantivato, e in questa specifica accezione, è decisamente inusuale¹⁶. L'impiego del termine è interpretato in vario modo: secondo

¹⁰ Nella classificazione di Nøjgaard, II, 114, il promitio di 1.27 figura nel «type sarcastique», mentre tutti gli altri sono valutati come «sentence générale sans formule introductive».

¹¹ Von Sassen, 51 s.

¹² I paralleli sono segnalati da diversi critici: si veda, ad esempio, E. Oberg, 82 per il primo caso; p. 89 per il secondo.

¹³ Il fatto è stato notato anche dagli studiosi di Publilio (F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967, 323).

¹⁴ Ne è ulteriore prova l'ampio uso di tali termini nella *gnome*, nella stessa prospettiva stilistica; ad esempio, per l'uso di *potens* in Publilio Siro, cf. I 47, M 42, P 26, P 34 Meyer.

¹⁵ Sulla pregnanza politica di *potens* cf. J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris 1972², 442 s.

¹⁶ «Non ante Phaedrum inveniuntur: mendaces [...] sublimes [...]» osserva Von Sassen, 52. Nella prospettiva socioeconomica, nessun caso è, sul piano semantico-stilistico, efficacemente accostabile a questo, come si nota anche dagli esempi di più affine significato riportati dall'*OLD*, 1843, n. 8.

L. De Maria, *sublimes* «è parola di raro uso politico, che si carica di irridenza»¹⁷; secondo M. Jagoda Luzzatto, il termine «in contrapposizione diretta con *humilis* [...] è carico di un fortissimo valore polemico»¹⁸. Tuttavia non sarà possibile non concordare innanzitutto con Oberg: «Im Vorwort scheinen die Worte für 'hoch' und 'niedrig' deutlich auf die Naturstandorte von Adler und Fuchs in der Fabel vorauszuweisen»¹⁹. A ben vedere, poi, è proprio il contesto della dialettica socioeconomica che viene a definire sul piano semantico *sublimes*, probabilmente in chiave sarcastica. Questo processo di *ricodificazione semantica* trova giustificazione, come si vedrà, nella *ricodificazione morale* del motivo favolistico: la perfetta coerenza di Fedro nell'uso, certamente meditato, del termine si riscontra anche nel fatto che *sublimis* nelle favole è sempre e soltanto impiegato in riferimento a uno stesso animale, carico di significati culturali consolidati: l'aquila, sovrana dei cieli²⁰ nonché simbolo del potere romano sulla terra.

Aspetti tematici e culturali

Se si cercano le prove per dimostrare che Fedro è un semplice traduttore, non si potrà trovare nulla di significativo nelle quattro favole sopra segnalate. Infatti, in ognuna di queste si riscontrano indubbi motivi di originalità, in funzione, come si cercherà di dimostrare, di una coerente e drammatica visione del mondo.

La favola 1.24 narra la vicenda della rana che si gonfia, volendo superare in grandezza il bue. L'opposizione socioeconomica *inops-ditem* è giocata sulla base del motivo dell'*invidia* (v. 3) e sembra comportare un chiaro processo di rielaborazione rispetto al nucleo narrativo degli altri favolisti, che presentano l'antefatto dei ranocchi²¹ calpestati e uccisi dal bovino (un *vitulus* in Orazio)²². La rielaborazione è spiegabile e possibile soltanto con l'evoluzione della figura del bue, che muta nel passaggio dal mondo greco al mondo romano: qui rappresenta spesso l'uomo ricco e

¹⁷ L. De Maria, *La 'femina' in Fedro. Emarginazione e privilegio*, Lecce 1987, 58, che richiama Ernout-Meillet, 661, s.v. *sublimis*.

¹⁸ Luzzatto, 23.

¹⁹ Oberg, 87.

²⁰ Queste le altre occorrenze del termine: Phaedr. 2.4.1 ss.: *aquila in sublimi quercu nidum fecerat; / feles cavernam nancta in media pepererat; / sus nemoris cultrix fetum ad imam posuerat*; 2.6.4: *aquila in sublime sustulit testudinem*. Sulla rappresentazione dell'aquila nel mondo esopico, si veda l'esaustiva trattazione di M. Pugliarello, *Le origini della favolistica classica*, Brescia 1973, 97 ss.

²¹ Si prende come punto di riferimento la versione più antica, e cioè quella di Orazio (*sat.* 2.3.314 ss.), ma nelle altre versioni si rilevano variazioni nel numero e nell'identità dei protagonisti. Oltre a Babr. 28, si vedano Tetr. 1.42; Ps. Plut. *pro nob.* 21 (VII p. 278 Bern.); Romul. 50.

²² L'elaborazione fedriana presenta altre peculiarità, come il tentativo della rana di superare in grandezza il bue, mentre negli altri favolisti si prospetta solo l'intenzione di eguagliarlo; su tale scelta di Fedro si vedano le osservazioni di P. Lejay, *Oeuvres d'Horace. Satires*, Paris 1911, 444.

potente²³. Nella versione oraziana e in quella babriana il motivo morale di fondo è chiaramente differente²⁴; in questi casi, la rana cerca stoltamente di imitare ed eguagliare in grandezza il bovino, assente dalla scena; mentre in Fedro il bue è di fronte alla rana; il che rende più meccanica la narrazione, dominata dal dialogo e centrata esclusivamente, come rilevato, sull'*invidia tantae magnitudinis*.

Per quanto riguarda Phaedr. 1. 27, noi non conosciamo modelli esopici, benché si sia proposto l'accostamento ad una favola che nelle collezioni ha tutt'altri protagonisti²⁵. Il poeta narra di un cane che, trovato un tesoro sotto terra, si preoccupa soltanto di custodirlo, si dimentica del cibo e viene consunto dalla fame: è una punizione divina verso la cupidigia dell'animale²⁶. Occorre pensare a un'originale elaborazione del favolista, oppure a un adattamento di motivi mediorientali, nello specifico forse egizi²⁷. Ad ogni modo, un ipotizzabile processo di 'romanizzazione' del motivo sembra pure funzionale alla visione fedriana del mondo; proprio l'attribuzione al cane di connotati che non sono mai attestati entro la tradizione romana (specialmente la *cupiditas divitiarum*) altro non è che un processo simmetrico e contrario dell'attribuzione al bue di connotati *esclusivamente* romani: entrambi i casi sono finalizzati a una medesima prospettiva etica.

Non stupisce rilevare quindi lo stesso meccanismo di adattamento del racconto a una morale ideologicamente forte anche nel terzo caso, che marca l'ennesimo distacco dalla tradizione: si tratta di Phaedr. 1.28, dove torna il noto motivo dell'aquila che rapisce i piccoli della volpe, ma infine resta punita. Il tema pare risalire addirittura al babilonese *Poema di Etana* (racconto in parte diverso, con la variante del serpente al posto della volpe)²⁸; in ambito greco, è presente già in Archiloco (fr. 174-180 W.²) e in Aristofane (*Av.* 651 ss.); si ritrova quindi ampiamente attestato nella tradizione esopica (si veda in particolare la favola 1 H.-H). Generalmente sono in primo piano le questioni dell'amicizia tradita e della vendetta divina, mentre «Fedro,

23 Per un approfondimento si rimanda al nostro lavoro su *Fedro, le rane e i bovini: decostruzione e ricostruzione di un paradigma esopico?*, Paideia 58, 2003, 345-54. La codificazione del bue come simbolo dell'uomo ricco e potente era stata già messa in evidenza da P. Brind'Amour, *Des ânes et des bœufs dans l'Aululaire (commentaire des vers 226 à 235)*, Maia 28, 1976, 25-27.

24 Il dato è stato notato da diversi studiosi: cf., fra gli altri, A. De Lorenzi, *Fedro*, Firenze 1955, 125; De Maria, 61 n. 135.

25 A. Guaglianone, *I favolisti latini*, Napoli 2002, 202; la favola ipotizzabile come modello è la 144 H.-H.

26 Queste sono le parole dell'avvoltoio di fronte al cadavere del cane (vv. 9 ss.): *o canis, merito iaces, / qui concupisti subito regales opes, / trivio concepte et educate stercore*.

27 Sostiene la prima ipotesi Havet, 164, § 30; sulla stessa linea B.E. Perry, *Babrius and Phaedrus*, Cambridge / Mass.-London 1965, LXXXV n. 1; avanza nell'altra direzione M. Jagoda Luzzatto, 205 ss., che si fonda soprattutto sull'immagine del cane scavatore, più adatta ad animali di ambito orientale (con rinvio a O. Keller, *Die antike Tierwelt*, I, Leipzig 1909, 89 ss.; 99; 152 ss.).

28 Per una versione in italiano del testo, si veda la traduzione di G. Rinaldi (riportata anche da Luzzatto) in *Le letterature antiche del Vicino Oriente*, Firenze 1968, 118 s.; su questo motivo favolistico, si veda il lavoro di F.R. Adrados, *El tema del águila, de la épica Acadia a Esquilo*, Emerita 32, 1964, 267-82; cf. inoltre, A. La Penna, *Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese*, RFIC 92, 1964, 28 ss.; Pugliarello, 26 s.; 41 s., con utile bibliografia di riferimento.

senza fare il minimo accenno a una punizione che viene dal di fuori, restringe il dramma, dall'inizio alla fine, all'ambito di uno scontro frontale e diretto fra un *humilis* e un *sublimis* [...]»²⁹. La dialettica sociale, come si vede, ancora una volta prevale. Anche in questo caso, il ruolo dei personaggi è subordinato all'intento morale³⁰. Se l'aquila funziona perfettamente per rappresentare il *sublimis*, non è così per la volpe che, nella tradizione esopica, ha generalmente ben diversa *dignitas* rispetto a rane, lepri o altri animali rappresentativi dei ceti subalterni³¹: anche questo dato induce a pensare che l'*humilitas* della volpe vada interpretata nell'ambito della situazione narrativa, e quindi innanzitutto in senso etimologico, visto che l'animale di terra viene opposto all'animale che domina i cieli (cf. supra, a proposito dell'interpretazione di *sublimes*).

Quanto all'ultimo caso, ossia Phaedr. 1.30, non si hanno riscontri esopici, e anzi si può ipotizzare che il punto di partenza del promitio sia d'ascendenza publiliana³², mentre è ravvisabile nel racconto una «evidente ispirazione georgica»³³. A prevalere anche qui è la tensione ideologica sul motivo narrativo³⁴: la favola presenta semplicemente un dialogo tra le rane, le quali temono di essere calpestate da quel toro che, a seguito di una lotta intestina nella sua comunità, fuggisse e attraversasse la palude; anche qui si ha un bovino, il toro, rappresentativo dei *potentes*³⁵.

A questo punto, si può evidenziare un dato sicuramente significativo: nel libro più 'esopico' dei cinque, sembrano esserci quattro 'eccezioni'³⁶, legate da un chiaro filo

²⁹ Luzzatto, 92.

³⁰ Come è già implicitamente emerso dall'analisi, in Fedro si rileva sempre il primato della prospettiva morale, sviluppata attraverso la simbologia animale, che lascia poco spazio al gusto narrativo. In effetti, uno dei limiti più evidenti del favolista è «il non essere riuscito a trasporre il racconto dalla dimensione simbolica di verità reale a quella intimamente strutturale di 'realtà fantastica'», come tiene a sottolineare F. Cupaiuolo, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli 1973, 69.

³¹ Si vedano le osservazioni di Pugliarello, 31 ss.; nella favola 1 H.-H., in riferimento alla volpe, un passaggio sembrerebbe andare in senso contrario (ὁ μόνον τοῖς ἀσθενέσιν καὶ ἀδυνάτοις ὑπολείπεται): ma resta un elemento poco significativo e occasionale, poiché si è visto che l'epimitio e il senso complessivo della favola si sviluppano intorno al tema dell'amicizia, e non in chiave socioeconomica.

³² A. Hausrath, *Zur Arbeitsweise des Phaedrus*, Hermes 71, 1936, 75.

³³ A. Marastoni, *Fedro. Appunti del corso monografico di lingua e letteratura latina*, Parma 1965, 59 s.

³⁴ Jagoda Luzzatto, 80: «L'intento favolistico è minimo ed è quasi completamente sopraffatto dalla tensione dimostrativa».

³⁵ Cf. supra, n. 23.

³⁶ Non sono comunque sufficienti, insieme ad altre anomalie presenti nel libro, per concludere che alcune favole appartengono ad altri libri di Fedro. Confutando H. Vandaele, *Qua mente Phaedrus fabulas conscripserit*, Parisiis 1897 (in particolare, pp. 2 ss.; 24 ss.), De Lorenzi, 91, osserva giustamente che «staccare dal 1° libro le favole non esopiche [...] è per lo meno audace». Nemmeno sembra convincente l'approccio di L. Havet, 253 (§ 146), che attribuisce la favola 1.30 al secondo libro, sostenendo che «uix inuenias quo tempore potentes dissederint saluo Seiano». La sentenza è di ordine generale e non sembra corretto applicarla, senza mediazioni, alla situazione politica contemporanea. Inoltre, è proposto uno sconvolgimento dell'ordine tradizionale delle

conduttore e una precisa finalità morale; due favole (1.24; 1.28) sono rielaborazioni tematiche rispetto a motivi preesistenti: probabilmente sono costruite a partire da una sentenza Publiliana, con un conseguente adattamento tematico; le altre due (1.27; 1.30) sono probabilmente 'originali' fedriani. I meccanismi narrativi, insieme ad alcune evidenze stilistiche, suggeriscono una drammatica urgenza ideologica.

Impianto ideologico

Innanzitutto stupisce la presenza di quattro promiti assai affini nello spazio di sette favole (1.24-1.30), mentre, lungo il resto dell'opera di Fedro, non si hanno altre evidenti analogie nelle parti morali (al di là forse dell'epimitio di 4.6; cf. n. 9). Sarà lecito, perciò, porsi qualche interrogativo in chiave di 'macrotesto'. C'è un'intenzione distributiva nel *liber*? Un'interessante ipotesi a tale proposito è quella di Holzberg, che pensa a un raccordo tra le prime due e le ultime due favole, collocate insomma 'a cornice' del primo libro; di qui si spinge a proporre una serie di collegamenti fra coppie di favole, sulla base dei criteri dell'analogia e dell'antitesi³⁷. Al di là della cautela necessaria nell'applicazione di tali principi, un'analisi di questo genere potrebbe trovare solide fondamenta soltanto sulla base di una struttura complessiva dell'opera fedriana, che tuttavia ci è giunta certamente incompleta³⁸. Nelle favole in esame si può comunque supporre un nucleo tematico abbastanza omogeneo, a partire dal promitio, per cui quattro componimenti si riferiscono ad un'unica questione morale: il rapporto fra classi sociali. Quello che pare evidente, e di un certo rilievo, è comunque l'attenuarsi dell'urgenza ideologica che segna il passaggio fra primo libro e i successivi: e una spiegazione su base cronologica potrebbe anche rendere ragione della concentrazione di questi quattro promiti. In effetti, non solo essi sembrano peculiari di questa fase della produzione fedriana, ma lo stesso lessico, più in generale, sembra prevalente e in certi casi esclusivo di questo periodo, in cui la tensione politico-sociale è molto forte: ne sono testimonianza la concentrazione delle espressioni relative al linguaggio politico-civile³⁹ e anche l'insistenza su termini chiave come *humilis*, «usato da Fedro solo nella raccolta del primo libro»;

favole da L. Herrmann, *Phèdre et ses fables*, Leiden 1950: tale posizione non è stata affatto condivisa dagli studiosi, né sono ravvisabili elementi decisivi che possano sostenerla.

³⁷ N. Holzberg, *Die antike Fabel. Eine Einführung*, Darmstadt 2001², 44 ss., che inoltre pensa a un collegamento, in chiave strutturale e tematica, tra il primo libro di Fedro e il primo libro delle *Odi* oraziane. Sulla questione distributiva nei primi tre libri delle *Odi* di Orazio, si veda la rassegna critica di A. Minarini, *'Lucidus ordo'. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*, Bologna 1989.

³⁸ Va sottolineato che così si ritiene generalmente anche riguardo al primo libro, che appare comunque il più completo dei cinque. La considerazione si fonda soprattutto sulla mancanza dell'epilogo e sull'affermazione di Phaedr. I *prol.* 6, che non trova riscontro nelle favole conservate in questo libro, considerato che non si rilevano alberi che parlano. D'altra parte, esistono, rispetto a tale questione, posizioni articolate, come quella di N. Festa, *Su la favola di Fedro*, RAL V S., 33, 1924, 40, che ritiene «assai dubbio che debba considerarsi mutilo anche il primo libro, a cui, se mai, manca l'epilogo».

³⁹ Von Sassen, 9: si segnalano locuzioni del *sermo civium* solo dal primo libro.

donde si evince che «nella sua prima attività di favolista l'uso di questo aggettivo sostantivato gli sembrava particolarmente efficace» per designare i subalterni⁴⁰. Anche altri promiti del primo libro, sebbene in modo meno esplicito e diretto a fronte dei quattro casi segnalati, toccano la questione sociale, testimoniando in questo modo l'attenzione di Fedro verso il problema; così 1.5.1 s.: *numquam est fidelis cum potente societas: / testatur haec fabella propositum meum*: il leone, potente per antonomasia, non rispetta i patti con i sottoposti⁴¹. Ancora nel primo libro, uno dei più significativi promiti è sicuramente quello di 1.15.1 ss., in cui la dialettica sociale è amplificata (si noti l'opposizione *domini-pauperes*) e aggravata dall'assenza di libertà: *in principatu commutando saepius / nil praeter domini mores mutant pauperes*⁴². D'altra parte, come si vede, il promitio sembra svolto in chiave piuttosto politica che sociale: anche qui è significativo il fatto che la favola non trova precise corrispondenze nelle collezioni esopiche⁴³. Riguardo ai versi oggetto d'analisi, è inevitabile rilevare che la rassegnazione del favolista tende a mantenersi inalterata, se è vero, come si è visto, che i subalterni finiscono per soccombere anche in 1. 24, 27 e 30; l'uso dei verbi in *iunctura* con il termine che designa tali ceti è senza dubbio significativo: il *perit* di 1.24.1 è sicuramente in rilievo a chiusura del verso; anche *laborant* di 1.30.1 prospetta l'esito più drammatico per le rane di fronte al toro fuoriuscito dalla sua comunità (*et proculcatas obteret duro pede*, v. 10). In 1.28.1 s. il prevalere della volpe, e dunque degli *humiles*, è, come ha giustamente suggerito A. La Penna, in specifica relazione alla *sollertia* del v. 24⁴⁴, non ponendosi affatto come prospettiva di riscatto per la 'collettività' dei subalterni⁴⁵.

Alla luce dell'analisi svolta, è dunque possibile sottolineare tre dati significativi:

- Nel primo libro di Fedro si rilevano quattro promiti collocati in posizione ravvicinata, stilisticamente molto simili e ideologicamente assai marcati, che non trovano precise affinità nel resto dell'opera.

⁴⁰ Luzzatto, 81.

⁴¹ Per un'analisi della favola, P. Tartuferi, *Phaedr. 1, 5. Nota su Fedro e la tradizione esopica*, AFLM 17, 1984, 321-33; per l'influsso di questa favola fedriana in ambito giuridico, in particolare su C. Cassio Longino, si veda A. Guarino, *La società col leone*, Labeo 18, 1972, 72-77; inoltre G. Moretti, *Lessico giuridico e modello giudiziario nella favola fedriana*, Maia 34, 1982, 233.

⁴² Cf. n. 9.

⁴³ Sul promitio e sull'interpretazione della favola la discussione è comunque aperta: si veda Palma Camastra (*Quid refert mea cui serviam? Nota a Fedro I, 15*, AFLB 29, 1986, 63-72), la quale sostiene che il termine *principatus* «travalica i limiti di una connotazione strettamente tecnico-politica, per designare [...] qualsiasi tipo di signoria che i *pauperes* devono subire». In quest'analisi si giunge perciò a interpretare i versi fedriani così: «Il problema centrale della favola non è il cambiamento del regime, problema forse estraneo all'interesse immediato dei *pauperes*, ma più modestamente quello del cambiamento del 'padrone'».

⁴⁴ A. La Penna, *Introduzione a Fedro. Favole*, Torino 1968, XXVIII.

⁴⁵ Luzzatto, 92 s.

- In tutti questi casi la favola pare funzionale al promitio, considerato che rispetto alla restante tradizione due favole sono ricostruite a partire forse da una sentenza Publiliana, mentre le altre due non trovano corrispondenti 'esopici' e anzi sembrano adattate a un codice culturale romano: l'anomalia di questi pezzi, paradossalmente collocati nel libro più fedele alla fonte esopica, è amplificata dalla notevole tensione dimostrativa.

- La dialettica socioeconomica e il problema politico-sociale sono, alla luce anche di altri dati, certamente urgenti nel primo libro; se nelle parti morali dei libri successivi la questione è meno esplicita, e anzi sembra farsi più rara e sfumata⁴⁶, il motivo sarà probabilmente da cercare nell'evoluzione della prospettiva personale dell'autore. Del resto, l'irrisolta sfiducia 'sociale', che si evince comunque dalla gran parte delle favole fedriane, sembra perfettamente riassunta, sotto il 'velame' del mondo animale, da una *cornix*, longeva (caratteristica primaria dell'animale, questa⁴⁷) e resa saggia dall'esperienza, che spiega le regole per la sopravvivenza: *despicio inermes, eadem cedo fortibus; / scio quem laccessam, cui dolosa blandiar; / ideo senectam mille in annos prorogo*⁴⁸.

Parma

Christian Stocchi

⁴⁶ A parte i casi segnalati alla n. 9, un riferimento alla questione sociale sembra presente in 2.6.1 ss.: *contra potentes nemo est munitus satis; / si vero accessit consiliator maleficus, / vis et nequitia quicquid oppugnant, ruit*. Anche il secondo libro presenta, insomma, alcuni elementi significativi; Luzzatto, 249, proponendo alcune riflessioni relative all'ambito lessicale, valuta i primi due libri come «i soli socialmente impegnati» nell'opera fedriana.

⁴⁷ Sul tema in chiave proverbiale, si veda soprattutto R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 313 s.

⁴⁸ Phaedr. app. 24. 4 ss.

IL TRIONFO DELL'ESILIATO: LA FIGURA DI PUBLIO RUTILIO RUFO IN SENECA

Nel vasto panorama di *exempla* di personaggi storici presenti nell'opera di Seneca, un posto di rilievo è sicuramente occupato da Rutilio Rufo: Publio Rutilio Rufo fu legato in Asia del proconsole Q. Muzio Scevola nel 94 a. C. e al suo ritorno dovette sopportare la condanna all'esilio, in seguito ad un processo intentatogli da un certo Apicio per le accuse di malversazione ai danni dei provinciali. Recatosi poi a Mitilene e quindi a Smirne, scrisse un'opera di carattere autobiografico¹ per difendersi da quelle accuse; successivamente rifiutò l'invito di Silla di far ritorno a Roma preferendo l'esilio. L'operato politico di Rutilio Rufo si colloca quindi in un periodo storico complesso e tumultuoso, toccando avvenimenti importanti come la rivolta mitridatica e la dittatura sillana.

Credo che sia importante dare conto, prima di pervenire all'analisi dei passi senecani in cui compare la figura di Rutilio, della tradizione storiografica sul personaggio: Rutilio dovette subire un processo² con l'accusa *de repetundis* nel 92 a. C.; il processo si colloca all'interno dello scontro fra oligarchia senatoria e ceto equestre (nello stesso anno furono trascinati in tribunale L. Cornelio Silla e M. Emilio Scauro) e occorre subito dire che le fonti storiche a noi pervenute intorno a questi avvenimenti sono interamente favorevoli a Publio Rutilio Rufo; non sembrano sussistere dubbi sulla condotta morale del personaggio, esaltato spesso da Cicerone non solo per la sua integrità, ma anche per il notevole spessore culturale: *Multa praeclara de iure; doctus vir et Graecis litteris eruditus, Panaeti auditor, prope perfectus in Stoicis; quorum per acutum et artis plenum orationis genus scis tamen esse exile nec satis populari adsensioni accomodatum*³. Il giudizio dell'Arpinate è il sicuro riflesso della dominante tradizione storiografica senatoria⁴ e contribuì in maniera decisiva alla canonizzazione del personaggio, influenzando la storiografia successiva: basti pensare alla testimonianza liviana, che attribuisce ai pubblicani e agli *equites* ogni responsabilità del processo intentato contro Rutilio (*per. 70*): *P. Rutilius, vir summae innocentiae, quoniam legatus Q. Mucii proconsulis a publicanorum iniuriis Asiam*

¹ Per l'opera di Rutilio si veda Hendrickson 1933, 153-75. I frammenti rimasti dell'opera di Rutilio sono stati analizzati da Pais 1918, 66-71 e da Münzer 1920, coll. 1269-80.

² Per le fonti relative al processo si veda Pais 1918, 37 ss. Kallet-Marx 1989, 122-39 opera una parziale revisione delle fonti in base alla testimonianza di Tac. *ann.* 3.66, che documenterebbe l'esistenza di un filone storiografico ostile a Rutilio. Moretti 2002, 205-22 mette in evidenza come l'atteggiamento di Rutilio durante il processo sia conforme ai più rigidi dettami della filosofia stoica.

³ Cf. Cic. *Brut.* 114. Nella stessa opera (*Brut.* 113) Cicerone ci parla anche dello stile oratorio di Rutilio: *Rutilius autem in quodam tristi et severo genere dicendi versatus est*. Su questo argomento utili considerazioni in Levy 2000, 127-44.

⁴ Su come possa aver inciso l'autobiografia scritta da Rutilio nella storiografia antica rimando a Misch 1950, 235-36.

defenderat, invisus equestri ordini, penes quem iudicia erant, repetundarum damnatus.

Anche Valerio Massimo (2.10.5) parla di *conspiratione publicanorum*, mentre Velleio Patercolo (2.13) definisce Rutilio *virum non saeculi sui sed omnis aevi optimum*.

Non è stato ancora del tutto chiarito se per l'esilio di Rutilio si debba parlare di esilio coatto: Cicerone infatti non attesta l'esilio come sanzione penale (*Caec.* 100): *nulla in nostra lege reperietur, ut apud ceteras civitates, ullum maleficium exilio esse multatum*. L'esilio si fisserà come pena soltanto successivamente⁵ e potremmo quindi essere propensi a ritenere che Rutilio abbia scelto volontariamente la via dell'esilio. Tuttavia, egli fu condannato in base alla *lex Servilia*, che, anche se a noi nota soltanto attraverso citazioni letterarie⁶, doveva probabilmente costituire un inasprimento della pena rispetto alla precedente *lex Acilia repetundarum*, obbligando di fatto Rutilio all'esilio⁷. Si può quindi concordare sia con la testimonianza di Livio (*per.* 70), dove si legge che *P. Rutilius in exilium missus est*, sia con Tacito (*ann.* 4.43) che lo dice *legibus pulsum*.

Sembra invece sussistere qualche dubbio riguardo al rifiuto di Rutilio di tornare a Roma: egli era infatti oggetto di calunnie e maldicenze, forse per l'abbandono della sua *Romanitas*, che anche Cicerone commenta con qualche imbarazzo, nonostante l'ammirazione per il personaggio (*Rab. Post.* 27): *Ille P. Rutilius qui documentum fuit hominibus nostris virtutis, antiquitatis prudentiae, consularis homo soccos habuit et pallium*. I *maledicta* degli accusatori di Rutilio potevano però anche riferirsi alla condotta che egli avrebbe tenuto in occasione del massacro perpetrato contro i cittadini italici in Asia minore nell'88 a. C.: Plutarco ci informa infatti del rinvenimento di un carteggio fra Mitridate e Rutilio, in cui quest'ultimo avrebbe incitato al massacro dei cittadini italici; lo stesso Plutarco precisa comunque che la notizia proviene da Teofane di Mitilene, storico legato a Pompeo, del cui padre Rutilio aveva parlato male nella sua opera⁸.

Abbiamo constatato, attraverso questo pur sintetico *excursus*, che la tradizione storiografica su Rutilio è interamente positiva: Seneca segue dunque questa tradizione, utilizzando sempre la figura di Rutilio come 'esempio immacolato' di virtù.

Sarà mio obiettivo cercare di mettere in luce come il Cordobese si inserisca in questa tradizione in maniera originale, rivisitando l'*exemplum* di Rutilio in chiave del tutto personale.

Credo che sia opportuno partire da una definizione ciceroniana di Rutilio: l'Arpinate (*Font.* 38) definisce Rutilio *innocentissimus*. L'attributo *innocens* viene impiegato soprattutto in ambito politico, e il sostantivo *innocentia* viene spesso accompagnato dal termine *integritas*; quest'ultimo indica l'onestà di un giudice, men-

⁵ Riguardo all'evoluzione dell'istituto dell'*exilium* rimando allo studio di Crifò 1961.

⁶ Cicerone (*Balb.* 54) la definisce *acerbissima*.

⁷ A questo proposito si veda Amiotti 1991, 163-64.

⁸ Cf. Plut. *Pomp.* 37. Di questo episodio si è occupata Anastasiadis 1999, 48-57.

tre con *innocentia*⁹ si designano soprattutto le qualità di un amministratore, in particolare di un governatore di provincia. Cicerone definisce il concetto di *innocentia* in *Tusc.* 3.16 (*Veri etiam simile illud est, qui sit temperans – quem Graeci σωφρονα appellant eamque virtutem σωφροσύνην vocant, quam soleo equidem tum temperantiam, tum moderationem appellare, non numquam etiam modestiam; sed haud scio an recte ea virtus frugalitas appellari possit, quod angustius apud Graecos valet qui frugi homines χρήσιμοι appellant, id est tantum modo utilis; at illud est latius; omnis enim abstinencia, omnis innocentia (quae apud Graecos usitatum nomen nullum habet, sed habere potest ἀβλάβειαν; nam est innocentia adfectio talis animi quae noceat nemini) – reliquas etiam virtutes frugalitas continet. Quae nisi tanta esset, et si angustius, quibus plerique putant teneretur, numquam esset L. Pisonis cognomen tanto opere laudatum*). Credo che, anche alla luce di quest'ultimo brano, non possano sussistere molti dubbi sul fatto che Cicerone indichi con *innocentia* una qualità politica, e che la definizione di *innocentissimus* data a Rutilio designi essenzialmente un valore politico; l'esempio di Rutilio viene addotto dall'Arpinate come modello di comportamento morale che trova il suo campo di applicazione nella vita pubblica; ora, proprio *innocentia* è attribuito fra i più privilegiati da Seneca nella rappresentazione della figura di Rutilio.

In *Cons. ad Marc.* 22.3, il Cordobese rammenta a Marcia che anche grandi uomini, come Socrate e Catone¹⁰, hanno dovuto sopportare grandi pene: fra questi compare Rutilio Rufo (*post haec exilium – non fuit innocentior filius tuus quam Rutilius*).

Ancora più interessante è, a mio avviso, la citazione senecana in *epist.* 79.13-14: *Hoc nos agere, Lucili carissime, in hoc ire impetu toto, licet pauci sciant, iuvat. Gloria umbra virtutis est: etiam invitam comitabitur [...] ita gloria aliquando ante nos visendamque se praebebat, aliquando in averso est maiorque quo serior, ubi invidia secessit[...]* Rutili *innocentia ac virtus lateret nisi accepisset iniuriam: dum violatur, effulsit*.

La menzione di Rutilio e della sua *innocentia* avviene in un contesto dove il filosofo sostiene che la vera gloria arriva tardi per l'uomo, quando l'invidia scompare: così, la condanna all'esilio è valsa a Rutilio come prova per dimostrare la sua virtù, e la sua condotta morale finisce per contrapporsi ai *maledicta* dei suoi detrattori. Rutilio viene quindi ad incarnare il modello stoico di virtù, consapevole che quest'ultima non può essere scalfita da nessuna sciagura: anzi, la virtù risplende maggiormente proprio nel momento della sventura e in questo senso i riferimenti senecani non mancano. Mi avvarrò di due esempi che serviranno a chiarire meglio proprio questo concetto, quello che potremmo definire della 'provvida sventura': entrambi sono tratti dalla *Consolatio ad Helviam*. Nel primo (2.3) il Cordobese sostiene che l'unico bene apportato dalle sciagure è quello di rafforzare l'animo (*Fleant itaque diutius et*

⁹ Cf. Hellegouarc'h 1972, 283.

¹⁰ Cf. *Cons. ad Marc.* 22.3 : *carcerem – non fuit sapientior quam Socrates –, voluntario vulnere transfixum pectus – non fuit sanctorum quam Cato*.

gemant, quorum delicatas mentes eneruauit longa felicitas, et ad leuissimarum iniuriarum motus conlabantur: at quorum omnes anni per calamitates transierunt, grauissima quoque forti et immobili constantia perferant. Vnum habet adsidua infelicitas bonum, quod quos semper uexat nouissime indurat). In *Cons. ad Helv.* 13.2 si insiste ancora sull'idea di un animo rafforzato dalle sciagure e pronto ad affrontare qualsiasi situazione negativa (*Aduersus hunc, quisquis me malorum turba terrebit, his uerbis utendum erit: 'si contra unam quamlibet partem fortunae satis tibi roboris est, idem aduersus omnis erit. Cum semel animum uirtus indurauit, undique inuulnerabilem praestat*). Il giudizio senecano valica quindi i confini dell'agone politico, in cui si discutono meriti, colpe, responsabilità di una figura protagonista della vita pubblica, ma si precisa, in maniera netta, in un terreno tutto morale; la maniera in cui Seneca giudica Rutilio non è molto dissimile da quella usata per tratteggiare alcuni personaggi mitici degli albori della storia repubblicana¹¹: ciò non mi sembra privo di interesse, visto che Rutilio fu protagonista di un'epoca in cui la storiografia poteva muoversi con passo più sicuro rispetto alle *fabulae* di inizio repubblica. Non-dimeno, la via scelta dal Cordobese si addentra in un percorso interamente filosofico, anche nel caso di un personaggio come Rutilio che poteva dar luogo senz'altro a considerazioni più 'politiche' da parte di Seneca. Il filosofo si è quindi avvalso di un'immagine canonizzata che accomunava la figura di Rutilio alla propria *innocentia*, ma se ne è servito per un uso volto non tanto a chiarire la correttezza di un comportamento politico, quanto a stabilire un *exemplum* di tipo morale.

Rutilio si configura quindi come eroe stoico caratterizzato dalla solitudine rispetto al suo contesto di appartenenza; in questo, simile ad altre ben più note figure nella galleria dei personaggi storici presenti nell'opera del Cordobese. Mi limito a citare il brano di *De tranq. an.* 16.1 dove l'esempio di Rutilio è addotto insieme a quelli di Socrate, Catone, Pompeo e Cesare: *Sequitur pars quae solet non inmerito contristare et in sollicitudinem adducere. Ubi bonorum exitus mali sunt, ubi Socrates cogitur in carcere mori, Rutilius in exilio vivere, Pompeius et Cicero clientibus suis praebe-re cervicem, Cato ille, virtutum viva imago, incumbens gladio simul de se ac de re publica palam facere, necesse est torqueri tam iniqua praemia fortunam persolvere; et quid sibi quisque tunc speret, cum videat pessima optimos pati?*

Il fatto che Rutilio sia presente insieme a personaggi molto più conosciuti ed importanti può dipendere da più motivi: da una parte, nelle scuole di retorica era ormai invalso l'uso di citare queste figure insieme come *exempla* scolastici¹². Come secondo fattore, non bisogna dimenticare che Rutilio Rufo era seguace della dottrina stoica¹³ e quindi poteva essere un modello privilegiato da parte di Seneca; ma il motivo più importante per il quale possono essere accomunate anche figure storiche di diversa importanza risiede proprio nel fatto che il modello di *sapientia* esemplare di

¹¹ Basti pensare, ad esempio, alle figure di Lucrezia e Clelia in *Cons. ad Marc.* 16.1-3.

¹² A questo proposito si veda l'ottimo articolo di Mayer 1991, 142-69. Sull'*exemplum* storico in Seneca si veda anche Castagna 1991, 89-117 e la trattazione di Kühnen 1962.

¹³ Seneca lo definisce *noster* in *ben.* 6.37.2

carattere stoico, propugnato da Seneca, poteva accomunare, nel raggiungimento di un'unica *virtus*, filosofi come Socrate o personaggi politici come Rutilio¹⁴. Seneca rinuncia quindi ad una dimensione di giudizio eminentemente storica per approdare alla costituzione di figure icasticamente esemplari, più adatte al carattere parenetico della sua filosofia.

Seneca pone ancora l'accento sulle accuse fatte a Rutilio in un passo importante del *De vita beata*¹⁵ (18.3) in cui è il filosofo stesso a doversi difendere dalle accuse dei suoi concittadini riguardo alla rilevanza del suo patrimonio: *Expectabo scilicet ut quicquam malivolentiae inviolatum sit, cui sacer nec Rutilius fuit nec Cato? Curet aliquis an istis nimis dives videatur quibus Demetrius Cynicus parum pauper est? Virum acerrimum et contra omnia naturae desideria pugnantem, hoc pauperiorem quam ceteros Cynicos quod, cum sibi interdixit habere, interdixit et poscere, negant satis egere. Vides enim: non virtutis scientiam sed egestatis professus est.* L'esempio di Rutilio viene definito *sacer* e viene in questo caso avvicinato a quello di Catone e a quello del filosofo cinico Demetrio. In questo brano assistiamo all'accostamento diretto fra la figura di Rutilio e quella di Seneca; come Seneca deve difendersi dalle accuse di possedere una smisurata ricchezza, così Rutilio aveva dovuto difendersi dagli strali dei suoi accusatori politici. Seneca accomuna le sue vicende a quelle di Rutilio e ciò, a mio giudizio, non è casuale; la vicinanza fra i due personaggi potrebbe essere dettata, a mio modo di vedere, anche dal fatto che entrambi hanno dovuto sopportare l'esilio. Questo è infatti il motivo per il quale viene esaltata la figura di Rutilio; d'altra parte il Cordobese aveva provato la traumatica esperienza dell'esilio e, forse, non è del tutto fuori luogo spiegare anche attraverso questo motivo le numerose citazioni dedicate dal filosofo a Rutilio. È opportuno comunque premettere che il motivo autobiografico non deve in ogni modo essere sopravvalutato: l'*exemplum* di Rutilio è infatti assente proprio nelle due opere che risalgono al momento dell'esilio del filosofo; se l'assenza di Rutilio nella *Consolatio ad Polybium* può essere facilmente spiegata, dal momento che una figura come quella di Rutilio, stoico, senatore, sprezzante trionfatore sul proprio destino di esiliato, male si adattava ad un'opera dai toni e dagli intenti completamente diversi come la *Consolatio ad Polybium*¹⁶, non è così semplice dare spiegazioni sulla sua mancata presenza nella *Consolatio ad Helviam matrem*, dove le figure evocate da Seneca per rappresentare la figura dell'esule sono quella mitica di Enea e quella storica di Marcello¹⁷.

¹⁴ È interessante notare, nel caso particolare dell'accostamento fra Rutilio e Socrate, come Seneca possa essere il testimone di una tradizione storiografica e letteraria posteriore al processo di Rutilio che tendeva a vedere in Rutilio il Socrate romano, come giustamente osservato da Moretti 2002, 210.

¹⁵ Per un commento generale al *De vita beata* rimando al lavoro di Kuen 1994.

¹⁶ A questo proposito rimando a Degl'Innocenti Pierini 1990, 122 ss. Sull'esilio di Seneca si veda anche la trattazione di Meinel 1972.

¹⁷ Marco Claudio Marcello fu console nel 51 a. C. e anticesariano. Dopo Farsalo, si rifugiò a Mitilene in volontario esilio, rifiutandosi di chiedere la grazia che gli venne infine concessa su interessamento del Senato. Cicerone lodò Cesare per questo episodio nell'orazione *Pro Marcello*.

Nonostante ciò, il parallelismo fra le figure di Seneca e di Rutilio non sembra fuori luogo se è vero che l'esempio di Rutilio come vincitore della propria condizione di esiliato ritorna anche in un altro interessante passo dell'opera senecana, precisamente in *epist.* 24.4: *Damnationem suam Rutilius sic tulit tamquam nihil illi molestum aliud esset quam quod male iudicaretur. Exilium Metellus fortiter tulit, Rutilius etiam libenter; alter ut rediret rei publicae praestitit, alter reditum suum Sullae negavit, cui nihil tunc negabatur.* In questo brano Seneca non solo si riferisce alle accuse mosse a Rutilio, ma sembra anche alludere alle preoccupazioni di quest'ultimo di essere ingiustamente giudicato dopo il ritorno in patria. Il passo è molto utile anche per chiarire in quale modo Seneca si avvalga delle fonti storiche: concentrerò l'attenzione in particolar modo sull'uso dell'avverbio *libenter*. Da una testimonianza di Valerio Massimo (2.10.5) sappiamo che il ritorno in Asia minore di Rutilio, dopo il processo a Roma, assunse caratteri trionfali: *exulare aliquis loco hoc aut triumphare iustius dixerit[...]* *Omnes provinciae illius civitatis legatos secessum eius operientes obviam miserunt.* Un paragone troppo affrettato fra il brano di Valerio Massimo e il passo senecano potrebbe far scaturire l'idea che con l'uso dell'avverbio *libenter* Seneca sottenda, nemmeno troppo velatamente, i vantaggi che Rutilio avrebbe avuto dal suo ritorno in Asia. Secondo l'interpretazione di Amiotti¹⁸, l'uso 'maligno' del Cordobese di *libenter* sarebbe confermato anche dalla contrapposizione con il *fortiter* usato da Seneca per l'altra figura di esule presente nel passo, Metello¹⁹. Quindi, da una parte la strenua resistenza stoica contro l'esilio (Metello), dall'altra un personaggio politico preoccupato del giudizio dei propri concittadini e che preferisce rifugiarsi in un esilio dorato e trionfale. Una lettura di questo tipo è, a mio giudizio, fuorviante. Continuando a leggere il passo di *epist.* 24.4²⁰ si può vedere infatti come Seneca metta in evidenza il coraggio di Rutilio nell'opporsi a Silla, in un'epoca in cui niente veniva negato alla volontà del dittatore. L'uso dell'avverbio *libenter* rappresenta piuttosto una *variatio* di tipo stilistico, che non indebolisce la coerenza stoica di Rutilio, ma la rafforza. Seneca vuole tratteggiare il compiacimento, il *contemptus* del *sapiens* verso le proprie sciagure; le attestazioni dell'uso senecano di *libenter* in contesti in cui si vuole mettere in evidenza la superiorità quasi sprezzante del *sapiens* non mancano: in *epist.* 16.5, dove il Cordobese sottolinea l'importanza di dedicarsi alla filosofia (*Quidquid est ex his, Lucili, vel si omnia haec sunt, philosophandum est; sive nos inexorabili lege fata constringunt, sive arbiter deus universi cuncta disposuit, sive casus res humanas sine ordine impellit et iactat, philosophia nos tueri debet. Haec adhortabitur ut deo libenter pareamus, ut fortunae contumaciter*), e in *epist.* 61.2, in cui il filosofo esorta Lucilio a prepararsi al momento della morte (*Ante senectutem curavi ut bene viverem, in senectute ut bene moriar; bene autem mori est libenter mori*).

¹⁸ Mi riferisco ad Amiotti 1991, 165.

¹⁹ Sulla figura di Metello come esule, si veda Degl'Innocenti Pierini 2000, 253.

²⁰ Su questo passo si veda anche il commento di Laudizi 2003, 115-16.

L'esempio di Rutilio è sempre visto positivamente da Seneca ed è sempre tratteggiato dal filosofo secondo i canoni dell'*exemplum* stoico; il contesto di *epist.* 24.4 non mi sembra tale da poter giustificare un cambiamento di atteggiamento.

Vorrei prendere in considerazione altri due passi dove l'elemento del disprezzo di Rutilio verso la propria condizione di esiliato viene messo ancor più in evidenza. Il primo appartiene a *ben.* 6.37.2: *Rutilius noster animosius cum quidam illum consolaretur et diceret instare arma civilia, brevi futurum ut omnes exules reverterentur: "Quid tibi" inquit "mali feci, ut mihi peiorem reditum quam exitum optares? Ut mala patria exilio meo erubescat, quam reditu mereat!" Non est istud exilium, cuius neminem non magis quam damnatum pudet.*

Risultano evidenti in questo passo le componenti stilistiche del 'ritratto stoico' senecano; in particolare l'uso di *animosius* e la presenza del discorso diretto, adottato solitamente da Seneca per conferire particolare enfasi alla struttura narrativa²¹. Viene qui suggellata l'immagine di un uomo disinteressato a soluzioni favorevoli per lui se queste possono contribuire alla rovina della patria. L'immagine e il tono del discorso di Rutilio si avvicinano molto alle parole fatte pronunciare a Scipione Africano nel momento dell'esilio in *epist.* 86.1-3: *"Nihil" inquit "volo derogare legibus, nihil institutis; aequum inter omnes cives ius sit. Utere sine beneficio meo, patria... exeo... si plus quam tibi expedit, crevi."* Pur nella totale diversità dei personaggi e delle loro vicende storiche, ad entrambi Seneca attribuisce la profonda consapevolezza di aver chiuso ogni rapporto politico con la patria, ma anche l'orgoglio di chi può dimostrare con la propria esistenza come la *virtus* possa essere raggiunta al di fuori della lotta politica, in un ambito privato. Anzi, proprio nel momento della fine della parabola politica, si esplica la vera virtù, sprezzante delle condizioni esterne. Ciò, per Rutilio Rufo, è ancora più vero se prendiamo in considerazione *prov.* 3.7: *Infelix est Rutilius quod qui illum damnaverunt causam dicent omnibus saeculis? Quod aequiore animo passus est se patriae eripi quam sibi exilium? Quod Sullae dictatori s o l u s aliquid²² negavit et revocatus tantum non retro cessit et longius fugit? "Viderint" inquit "isti quos Romae deprehendit felicitas tua: videant largum in foro sanguinem et supra Servilianum lacum -id enim proscriptionis Sullanae spoliarium est- senatorum capita et passim vagantis per urbem percussorum greges et multa milia civium Romanorum uno loco post fidem, immo per ipsam fidem trucidata; videant ista qui exulare non possunt."* Rutilio viene qui definito *s o l u s*, classico epiteto dell'eroe stoico, nell'opporre il suo rifiuto a Silla. Il discorso fatto pronunciare a Rutilio non è privo di sfumature ironiche: questo sembra essere l'uso del verbo *deprehendere* (la *felicitas* sillana ha quasi 'colto di sorpresa' coloro che si trovano a Roma), mentre appare paradossale l'espressione *exulare non possunt* che ribalta di fatto la situazione; i privilegiati sono coloro che si trovano in esilio, e non quelli che vivono in una città in preda al terrore. Anche la forma *viderint*

²¹ Si pensi, ad esempio, al discorso pronunciato da Catone Uticenses in *De prov.* 2.9-11: a questo proposito si veda Mazzoli 1997, 352, Traina 1997, 92 e Tandoi 1965, 315-39.

²² Per il concetto di *felicitas* sillana si veda Lanciotti 1977, 129-53 e Mazzoli 1977, 257-79.

sembra utilizzata in maniera ironica e, allo stesso tempo, connota ancora la superiorità morale del *sapiens* Rutilio nei confronti di tutti coloro ancora implicati nella vicenda politica: in questo senso è presente anche in altri luoghi senecani: basti pensare all'esempio presente in *Cons. ad Helv.* 14.2 (*Viderint illae matres quae potentiam liberorum muliebri inpotentia exercent, quae, quia feminis honores non licet gerere, per illos ambitiosae sunt, quae patrimonium filiorum et exhauriunt et captant, quae eloquentiam commodando aliis fatigant*), dove le parole del filosofo sottolineano la grande moralità della madre Elvia nei confronti di altre madri che sfruttano l'importanza dei figli per soddisfare le loro ambizioni.

La contrapposizione fra l'*auctoritas* morale di Rutilio e la barbarie della tirannia di Silla risulta evidente: nell'ottica senecana, Rutilio non si trova in una posizione di privilegio soltanto rispetto ai suoi concittadini vittime della tirannia sillana, ma anche nei confronti dello stesso Silla. Per il Cordobese la *virtus* stoica di Rutilio si trova ben al di sopra di chi ha raggiunto una gloria apparente e momentanea nella storia.

Firenze

Marco Chioccioli

Bibliografia

- Amiotti 1991 G. Amiotti, *A proposito dell'immagine di P. Rutilio Rufo*, in Sordi 1991, 159-67.
- Anastasiadis 1999 V.I. Anastasiadis, *Inventing a κακοῦθρευμα: a propagandist attack against P. Rutilius Rufus*, PP 54, 1991, 48-57.
- Calboli-Montefusco 2000 *Papers on Rhetoric III*, a c. di L. Calboli-Montefusco, Bologna 2000, 127-44.
- Calboli-Montefusco 2002 *Papers on Rhetoric IV*, a c. di L. Calboli-Montefusco, Roma 2002, 205-22.
- Castagna 1991 L. Castagna, *Storia e storiografia del pensiero di Seneca*, in Setaioli 1991, 89-117.
- Crifò 1961 G. Crifò, *Ricerche sull' 'exilium' in età repubblicana*, Milano 1961.
- Degl'Innocenti Pierini 1990 R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- Degl'Innocenti Pierini 2000 R. Degl'Innocenti Pierini, *Orgoglio di esule. Su due frammenti di un'epistola di Q. Cecilio Metello Numidico*, Maia 52, 2000, 249-57.
- Grimal 1991 *Sénèque et la prose latine*, a c. di P. Grimal, Vandoeuvres-Genève 1991.
- Gruen 1968 E.S. Gruen, *Roman Politics and the Criminal Courts, 149-78 B.C.*, Harvard 1968.
- Guglielmo – Gianotti 1997 *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, a c. di M. Guglielmo-G.F. Gianotti, Alessandria 1997.
- Hellegouarc'h 1972 J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris 1972.
- Hendrickson 1933 G.L. Hendrickson, *The Memoirs of Rutilius Rufus*, CPh 128, 1933, 153-75.
- Kallet-Marx 1989 R. Kallet-Marx, *The Trial of Rutilius Rufus*, Phoenix 44, 1989, 122-39.
- Kuen 1994 G. Kuen, *Die Philosophie als dux vitae: die Verknüpfung von Gehalt, Intention und Darstellungsweise im philosophischen Werk Senecas*

- am Beispiel des Dialogs De vita beata: Einleitung, Wortkommentar und systematische Darstellung*, Heidelberg 1994.
- Kühnen 1962 F.J. Kühnen, *Seneca und die römische Geschichte*, München 1962.
- Lanciotti 1977 S. Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana*, QS 6, 1977, 129-53.
- Laudizi 2003 *Lucio Anneo Seneca, Lettere a Lucilio: libro 3 (epp. 22-29)*, a c. di G. Laudizi, Napoli 2003.
- Levy 2000 C. Levy, *Cicéron critique de l'éloquence stoïcienne*, in Calboli-Montefusco 2000, 127-44.
- Mayer 1991 R.G. Mayer, *Roman Historical Exempla in Seneca*, in Grimal 1991, 142-69.
- Mazzoli 1977 G. Mazzoli, *Felicitas sillana e clementia principis*, Athenaeum 65, 1977, 257-79.
- Mazzoli 1997 G. Mazzoli, *Demistificazione del mito e mitizzazione della storia nello Stoicismo di Seneca*, in Guglielmo-Gianotti 1997, 149-53.
- Meinel 1972 P. Meinel, *Seneca über seine Verbannung*, Bonn 1972.
- Misch 1950 G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity I*, London 1950.
- Moretti 2002 G. Moretti, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, in Calboli-Montefusco 2002.
- Münzer 1920 *Publius Rutilius Rufus*, RE II, 1, coll. 1269-80 (F. Münzer).
- Pais 1918 E. Pais, *L'autobiografia e il processo 'repetundarum' di P. Rutilio Rufo in Dalle guerre puniche a Cesare Augusto*, I, Roma 1918, 35-89.
- Setaioli 1991 *Seneca e la cultura*, a c. di A. Setaioli, Napoli 1991.
- Sordi 1991 *L'immagine dell'uomo politico: vita pubblica e morale nell'antichità*, a c. di M. Sordi, Milano 1991.
- Tandoi 1965 V. Tandoi, *Morituri verba Catonis*, Maia 17, 1965, 315-39, 1966, 20-41, poi in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, I, Pisa 1992, 386-419.
- Traina 1997 A. Traina, *La domanda più antica del mondo. Introduzione a Lucio Anneo Seneca. La provvidenza*, Introd., testo, trad. e note a c. di A. Traina, Milano 1997.

LEXIQUE DES CHŒURS ET DES PARTIES DIALOGUÉES DANS LES TRAGÉDIES DE SÉNÈQUE

Si les parties chorales des tragédies attribuées à Sénèque le Philosophe ont fait l'objet de recherches métriques, thématiques et dramatiques¹, elles ont de manière assez paradoxale été peu étudiées en ce qui concerne les différences stylistiques entre chœurs et parties dialoguées.

Or, il est vraisemblable que des traits stylistiques existent qui contribuent à distinguer et à caractériser chœurs et dialogues ; parmi les faits de langue nous examinerons le lexique et plus particulièrement les vocables employés une seule fois. Le nom même de *hapax legomena*, dont on les désigne couramment – et souvent mal à propos² –, remonte aux savants alexandrins qui en avaient établi un catalogue pour les poèmes homériques, ce qui prouve à suffisance que, dès l'Antiquité, les relevés statistiques et les mots de fréquence 1 suscitaient l'intérêt des chercheurs. Comme on le sait, cet intérêt s'est précisé et accru au 20^e siècle : une catégorie dont le trait caractéristique est d'ordre quantitatif, n'est pas restée indifférente aux spécialistes de la statistique littéraire.

Parmi les diverses raisons qui justifient l'examen des *hapax*, on en retiendra deux qui fournissent le thème de deux recherches concernant le vocabulaire des tragédies de Sénèque. Tout d'abord, la relative abondance de *hapax* dans une œuvre est un des facteurs essentiels de la richesse du lexique. En effet, si on définit l'étendue du vocabulaire par le nombre total de mots différents employés dans un texte, comparé à la longueur totale de ce texte calculée en nombre d'occurrences³, il est évident que chaque *hapax* contribue à l'accroître, puisqu'il augmente d'une unité le vocabulaire de l'œuvre.

Une seconde raison de l'intérêt que l'on porte aux *hapax* est à mettre en relation avec la contribution qu'ils apportent au sens d'un texte. Un *hapax*, en raison même du fait qu'il n'apparaît qu'une fois – donc en raison de sa rareté –, capte peut-être davantage l'attention qu'un mot de fréquence d'emploi élevée. Ce dernier, si son

¹ On lira, par exemple, W. Marx, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca Tragödien*, Diss. Heidelberg 1928, Köln 1932 ou A. Cattin, *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Fribourg 1962. Dans l'étude récente de M. Billerbeck, *Senecas Tragödien, Sprachliche und Stilistische Untersuchungen*, Leiden 1998, dont une part non négligeable concerne la stylistique, l'auteur ne distingue à aucun moment les parties chorales des parties dialoguées.

² Dans cet article, le terme *hapax* désigne les mots qui n'ont qu'une occurrence dans les tragédies de Sénèque. Il ne signifie en aucun cas que ces mots ne sont employés qu'une seule fois dans la littérature latine.

³ On consultera à ce sujet les ouvrages suivants : P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris 1954, 23, ainsi que C. Muller, *Étude de statistique lexicale, Le vocabulaire de Pierre Corneille*, Paris 1967, 53 ss.

nombre d'occurrences n'est pas anormal et, par conséquent, inattendu, finit par sembler banal et passe plus ou moins inaperçu.

La théorie moderne de l'information a donné, de cette propriété, une formulation rigoureuse dont on retiendra simplement qu'elle lie la quantité d'information apportée par une lexie à la rareté d'emploi de celle-ci. Au point de vue littéraire, cette formulation signifie que les mots rares, et spécialement les *hapax*, sont des lexèmes porteurs de sens privilégiés. Ils constituent l'une des catégories de lexies par lesquelles s'expriment mieux et avec plus de force les traits spécifiques d'un texte.

L'étude des *hapax* dans le théâtre de Sénèque permet une comparaison significative entre la langue des parties chorales et celle des dialogues.

Les neuf tragédies inspirées de légendes grecques⁴ comportent 60.323 occurrences pour 4.915 lexies différentes. Parmi ces dernières, 1.483 sont des *hapax* dont 391 se trouvent dans les parties chorales et 1.092 dans les parties dialoguées.

Dans l'hypothèse où les parties lyriques et les parties dialoguées auraient une richesse égale de vocabulaire, l'effectif des *hapax* devrait se répartir entre elles proportionnellement à leur longueur respective. Comme les chœurs représentent 17% du total, on attendrait les effectifs théoriques qui figurent dans le tableau 1.

	Effectifs observés	Effectifs théoriques	Écarts
Chœurs	391	253	+ 138
Dialogues	1.092	1.230	- 138
Total	1.483	1.483	

Tableau 1 : effectifs observés et calculés pour les *hapax*

La comparaison est tout à fait explicite. Au reste, si on applique à ces données le test de χ^2 , on obtient une valeur légèrement supérieure à 95 qui pour un seul degré de liberté n'a qu'une probabilité très faible. Dès lors, on peut dire que la répartition des *hapax* entre chœurs et parties dialoguées n'a aucune chance d'être aléatoire et qu'il y a, au contraire, de bonnes raisons de la croire significative.

On peut donc affirmer qu'il y a une plus grande richesse de mots employés une seule fois dans les chœurs que dans les parties dialoguées. Au reste, sur un plan plus général, on constate que le vocabulaire des parties lyriques est plus étendu que celui des dialogues et que les premières manifestent une tendance à diversifier davantage le matériel verbal que les seconds. Cette conclusion s'accorde parfaitement, par

⁴ Nous n'avons pas étudié la tragédie prétexte *Octavie* dont l'attribution à Sénèque est souvent mise en question. On lira, par exemple, ce qu'écrit L. Herrmann à la page 213 du tome 2 de l'édition qu'il a publiée dans la Collection des Universités de France (*Sénèque, Tragédies*, Paris 1961).

exemple, avec les caractéristiques de style relevées dans l'étude des catégories grammaticales de la tragédie *Hercules Furens*⁵.

Les parties dialoguées s'accommodent bien d'une relative simplicité de l'expression et supportent aisément des répétitions de mots qui correspondent aux ressources caractéristiques de la conversation et qui sont plus proches du style de cette dernière que les parties chorales. À l'inverse, celles-ci, par leur nature même, demandent une expressivité qui entraîne la recherche des effets de style ; l'un de ceux qui peuvent y contribuer est la rareté des mots employés.

Puisque l'approche globale qui précède est très significative, il est souhaitable de l'approfondir en voyant quelle est la répartition des *hapax* entre les catégories grammaticales (tableau 2).

Ce tableau permet de confirmer le rôle des *hapax* dans la recherche de l'expressivité. En effet, que l'on considère les parties chorales ou les parties dialoguées, on constate que les trois catégories qui contribuent le plus à la richesse lexicale (les substantifs, les adjectifs et les verbes) totalisent plus de 90 % des occurrences de *hapax* – 95,65 % dans les chœurs et 92,67 % dans les dialogues –, alors que, pour l'ensemble du vocabulaire, les occurrences de ces trois catégories ne représentent respectivement que 75 et 69 % du total.

	Parties	chorales	Parties	dialoguées
	Val. abs.	%	Val. abs.	%
Substantifs	215	54,99	403	36,90
Adjectifs	98	25,06	244	22,34
Numéraux	4	1,02	5	0,46
Adj.-pronoms	1	0,26	5	0,46
Verbes	61	15,60	365	33,43
Adverbes	12	3,07	56	5,13
Prépositions	--	--	6	0,55
Conjonctions	--	--	8	0,73
Interjections	--	--	--	--
Total	391	100,00	1.092	100,00

Tableau 2 : répartition des *hapax* selon les catégories grammaticales

Les catégories grammaticales qui sont presque totalement absentes de la liste des *hapax* sont celles qui contribuent le moins à l'expressivité : c'est une évidence – sauf effet très particulier – pour les adjectifs-pronoms, les prépositions, les conjonctions et les numéraux. Quant aux adverbes, pour lesquels c'est moins totalement vrai, leur effectif de *hapax* est proportionnellement à peine inférieur à leur effectif global (3 % contre 5 % pour les parties lyriques, 5 % contre 6 % pour les dialogues).

⁵ J. Denooz, *Étude statistique sur la distribution des catégories grammaticales dans Hercule Furieux de Sénèque*, dans *Revue de l'organisation internationale pour l'étude des langues anciennes par ordinateur*, 1974, 4, 25-49.

En comparant la répartition des *hapax* entre substantifs, adjectifs et verbes à la distribution observée pour l'ensemble du vocabulaire, on voit apparaître une différence entre les chœurs et les dialogues. Pour ces derniers, les occurrences de substantifs, d'adjectifs et de verbes qui représentent respectivement 32 %, 12 % et 25 % de la totalité des occurrences, passent à 37 %, 22 % et 33 % si l'on se limite aux seules occurrences des *hapax*, ce qui représente une augmentation significative des proportions pour chacune des trois catégories.

Dans les parties chorales, il n'en va pas de même. Ici, en effet, on constate que les verbes subissent une réduction proportionnelle assez remarquable : ils représentent 22 % du total des occurrences et seulement 16 % des occurrences de *hapax*. À l'inverse, les adjectifs et, plus encore, les substantifs marquent un accroissement qui dépasse en importance celui que l'on a observé dans les dialogues : ces deux catégories grammaticales représentent respectivement 17 % et 36 % par rapport à la totalité, mais 25 % et 55 % si l'on ne considère que les *hapax*.

Ces observations paraissent encore plus intéressantes si l'on note que les pourcentages des *hapax* accentuent l'écart déjà observé, pour l'ensemble des occurrences, entre les dialogues et les chœurs. Ce qui caractérise ces derniers, c'est une plus grande abondance de substantifs et d'adjectifs, compensée par une proportion plus réduite de verbes.

On peut résumer les remarques faites jusqu'ici en quelques lignes. La répartition des *hapax* indique un plus grand souci d'expressivité dans les parties chorales que dans les dialogues. Comme, par ailleurs, les parties chorales se distinguent par l'abondance de substantifs et d'adjectifs et que ce trait s'accroît encore si l'on considère uniquement les occurrences des *hapax*, on est conduit à penser que les substantifs et les adjectifs qui apparaissent une seule fois dans les tragédies jouent un rôle tout particulier dans les effets de style des parties lyriques.

Un indice va encore le confirmer : il concerne les substantifs qui, empruntés au grec, gardent en latin des particularités de la flexion dues à leur origine. Les mots de ce type qui, en outre, sont des *hapax*, sont au nombre de 62 dans les parties chorales et de 77 dans les parties dialoguées, ce qui constitue 29 % des substantifs *hapax* pour les chœurs et 19 % pour les dialogues. Cette différence entre les deux types de textes prend tout son sens si l'on se souvient qu'un mot grec, dans un texte latin, est le plus souvent générateur d'effets puisqu'il est insolite par son origine, et, souvent, par sa forme. L'emploi d'un *hapax* grec aboutit à une convergence de procédés, phénomène sur lequel Jules Marouzeau, parmi d'autres spécialistes de la stylistique, a attiré l'attention. Il est dès lors significatif que la proportion de tels vocables soit nettement supérieure dans les parties chorales. Un extrait des *Troyennes* illustre bien ce qui précède, il s'agit des vers 826 à 828 où l'on trouve trois substantifs grecs par leur origine et par leur forme (*Olenos*, *Pleuron* et *Troezen*) qui sont des *hapax*. Il est

clair que l'emploi de ces trois lexies constitue un phénomène de convergence propre à créer un effet particulier sur le lecteur ou le spectateur, effet qui est sans doute accentué – et qui relève d'autant plus de la convergence – par la position qu'occupent deux de ces mots dans l'extrait cité : *Olenos* en tête de vers et de phrase, *Troezen* en fin de vers et de phrase.

Olenos tectis habitata raris,
uirgini Pleuron inimica diuae,
an maris lati sinuosa Troezen?⁶

Je reviendrai à présent sur le fait que les *hapax* peuvent fournir des indices précieux sur les caractéristiques d'un texte, sur sa thématique, sur sa coloration, sur les intentions plus ou moins conscientes que l'auteur y a mises.

En ce qui concerne l'interprétation, on ne peut s'attendre à ce que tous les *hapax* soient révélateurs. Plusieurs d'entre eux ne sont employés qu'une seule fois parce qu'en raison même de leur signification, ils se prêtent mal à de nombreuses utilisations. D'autres se situent en dehors des champs sémantiques liés au sujet traité dans le texte et leur emploi y est plus ou moins fortuit. D'autres encore, quoique rares, ont une signification trop banale pour qu'ils puissent donner lieu à des effets de style. Voici quelques exemples qui illustrent ce qui vient d'être dit.

Qu'un numéral n'apparaisse qu'une fois dans un texte ne conduit généralement à aucune remarque stylistique. De même, il serait hasardeux de découvrir un effet dans l'emploi de substantifs tels que *ciuitas*, *colloquium*, *cena*, *copia*, *figura*, *filia* ou *diuitiae* pour la seule raison qu'ils ne sont employés qu'une fois dans les tragédies.

Ce qui, au contraire, est un indice favorable, c'est qu'un texte contienne plusieurs *hapax* unis par un même trait caractéristique, par exemple l'appartenance à un même champ sémantique.

Les observations sur la fréquence des catégories de *hapax* incitent à penser que au sein de la classe des mots employés une fois, les plus caractéristiques se trouvent parmi les substantifs et les adjectifs propres aux parties chorales, même si ces dernières comportent aussi des lexies qui n'ont aucune valeur significative.

Une première constatation doit retenir l'attention : une forte proportion de *hapax* substantifs est formée, comme on l'a déjà vu, de mots grecs. Sans doute certains d'entre eux sont-ils bien implantés dans le latin littéraire, par exemple *Arcas*, *Cybele* ou *Phaselus*. Mais ce n'est guère le cas de tous. Or, l'introduction d'un mot étranger et ressenti comme tel crée un effet littéraire et contribue à provoquer une sorte de dépaysement : tout le texte, par cet artifice, est comme projeté dans un lieu lointain

⁶ «Olène aux habitations éparses, Pleuron haïe de la déesse vierge, ou Trézène qui s'incurve au bord de la mer large ?» (traduction de L. Herrmann).

et il attise l'imagination du lecteur. Un exemple remarquable de l'effet sur l'imaginaire se trouve aux vers 377 à 379 de *Médée*.

... Tethysque nouos
detegat orbes nec sit terris
ultima Thule.⁷

Il est clair que le vocable *Thule* devait particulièrement capter l'attention des spectateurs et les faire rêver puisqu'il s'agit d'un endroit que l'on ne peut pas situer. Ainsi, dans le *Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, on lit pour *Thule* : « île imprécise formant la limite septentrionale du monde connu des anciens ». Certains critiques pensent qu'il s'agit de l'Islande. Quoi qu'il en soit, on se souviendra que selon Ferdinand Colomb, fils de Christophe Colomb, ce passage aurait inspiré le célèbre navigateur⁸.

Par ailleurs, la proportion de noms propres dans les substantifs *hapax* des parties chorales est, elle aussi, très élevée puisqu'il y en a 111 sur un total de 214 substantifs. Il est vrai que plusieurs noms propres sont appelés par le sujet même des pièces et par les légendes qui y sont mises en scène. On notera toutefois que cette explication vaudrait plus pour les noms propres fréquemment employés que pour les *hapax*. Ceux-ci ne sauraient tout au plus désigner que des comparses dont la mention n'est guère indispensable. Au reste, de nombreux *hapax* noms propres ne se prêtent pas à une telle explication et leur emploi résulte d'un choix libre. Or, l'utilisation de noms propres contribue au pittoresque du texte en évoquant des réalités individuelles et considérées précisément dans leur individualité.

Si l'on ajoute que presque tous les noms propres sont aussi des noms grecs, on admettra sans peine qu'il y a une fois encore un phénomène de convergence qui intensifie l'efficacité des effets de style.

Il reste encore une remarque à faire à propos des *hapax* substantifs des parties chorales : il se trouve parmi eux un nombre relativement élevé de noms désignant des réalités astronomiques ou atmosphériques. Ce sont surtout des astres et des constellations (*Anguis, Arctophylax, Aries, Bos, Cancer, Draco, Gemini, Leo, Liber, Piscis, Plaustrum, Pleiades, Scorpius, Vesper, Virgo, Vrsa*). Ce sont aussi les régions extrêmes de l'Univers (*Occidens, Hesperia*) qui, évoquant ses limites, lui donnent une dimension cosmique. Ce sont encore des vents (*Eurus, Etesius, Fauonius*). Plusieurs adjectifs rentrent dans le même champ sémantique, tels *Australis, Caelifer, Matutinus, Nebulosus, Stellifer, Ventosus*. Les mots cités représentent 10 % des substantifs *hapax* et plus de 6 % des adjectifs.

⁷ «Tethys révélera un nouveau monde et Thulé ne sera plus alors la dernière des terres» (traduction de L. Herrmann).

⁸ Comme le note L. Herrmann «on a vu dans ce passage célèbre une prophétie de la découverte du Nouveau Monde» cf. P.H. Damsté, *Seneca fatidicus*, Mnemosyne, 1918, 134.

Ce sont là des proportions élevées pour des lexies dont les sujets des tragédies ne rendaient pas l'emploi indispensable. Sans doute ne s'avance-t-on pas exagérément lorsqu'on y voit un souci de Sénèque de replacer les intrigues qu'il raconte dans un contexte large et universel. Ce souci s'accorde avec la doctrine de la sympathie universelle prônée par le stoïcisme, ainsi qu'avec l'étude déjà mentionnée de A. Cat-tin.

Peut-être s'étonnera-t-on de ne trouver ici aucune autre intervention des théories stoïciennes. C'est que, le plus souvent, l'allusion à une théorie précise exige l'emploi répété de mots à valeur technique ou quasi telle. La moisson serait donc plus riche de ce point de vue si l'on examinait les mots à haute fréquence et plus spécialement les mots à fréquence anormalement élevée.

Comme on vient de le voir, les noms propres *hapax* constituent une classe de mots très intéressante et particulièrement propice aux effets de style. Or, d'une manière générale, les noms propres donnent au texte une touche fortement individualisée, concrète et, par là, pittoresque. Si, de plus, ils évoquent des personnages ou des pays fabuleux, parés de prestige, éloignés dans le temps ou dans l'espace, extraordinaires pour quelque autre raison, leur emploi frappe d'autant plus les imaginations. C'est pourquoi ces mots méritent aussi un examen attentif.

Les tragédies contiennent 746 noms propres différents (en comptant comme tels les substantifs et les adjectifs). Ils totalisent 2.936 occurrences. La répartition de ces occurrences entre les parties chorales et dialoguées est indiquée dans le tableau 3, d'abord telle qu'elle se présente en réalité, puis telle qu'elle serait théoriquement, dans l'hypothèse d'une dispersion aléatoire.

	Effectifs réels	Effectifs théoriques	Écarts
Chœurs	692	499	+ 193
Dialogues	2.244	2.437	- 193
Total	2.936	2.936	

Tableau 3 : fréquence d'emploi des noms propres dans les chœurs et les dialogues

Il serait possible, comme on l'a fait pour les *hapax*, de calculer sur la base de ces données un test de χ^2 . Mais les écarts sont si évidemment anormaux que l'on peut omettre ce calcul et affirmer que l'abondance des noms propres dans les parties chorales est exceptionnellement élevée quand on les compare à ce que l'on observe dans les parties dialoguées. Cette remarque ne fait que confirmer ce que nous avons déjà noté à propos des *hapax*.

Le fait est d'autant plus remarquable que, pour les noms propres, les effets de la recherche d'expressivité pourraient être masqués, du moins partiellement, par les

multiples occasions d'emplois de noms propres qui s'offrent dans le dialogue, puisque les personnages s'interpellent normalement par leur nom au vocatif. De fait, on observe que, pour les noms qui désignent les personnages des diverses tragédies, une forte majorité d'occurrences se trouve dans les dialogues, comme le montrent les exemples du tableau 4.

	Total	Chœurs	Dialogues
<i>Hercules</i>	93	10	83
<i>Alcides</i>	87	10	77
<i>Juppiter</i>	69	9	60
<i>Hector</i>	39	2	37
<i>Priamus</i>	29	2	27
<i>Achilles</i>	28	0	28
<i>Theseus</i>	20	3	17

Tableau 4 : emploi des noms propres dans les chœurs et les dialogues

La même remarque peut être faite à propos des noms qui désignent le lieu de l'action, par exemple *Troia* qui compte 46 occurrences dont 7 dans les chœurs et 39 dans les parties dialoguées ou encore *Thebae* dont 19 des 23 emplois apparaissent dans les dialogues.

La fréquence d'emploi de ces lexies suggère quelques remarques sur les classes de noms propres qui sont employés uniquement soit dans les chœurs soit dans les dialogues. On en trouve quelques exemples dans le tableau 5 et dans les paragraphes qui le suivent.

	Total	Chœurs	Dialogues
<i>Achilles</i>	28	0	28
<i>Phryges</i>	23	0	23
<i>Pyrrhus</i>	20	0	20
<i>Ulixes</i>	19	0	19
<i>Argolicus</i>	18	0	18
<i>Thyestes</i>	14	0	14
<i>Creon</i>	13	0	13
<i>Iason</i>	12	0	12
<i>Lycus</i>	10	0	10
<i>Nessus</i>	10	0	10
<i>Thebanus</i>	10	0	10

Tableau 5 : noms propres utilisés uniquement dans les dialogues

On pourrait encore faire figurer dans ce tableau avec la fréquence 9 *Helena*, *Iole*, *Oedipus* et avec la fréquence 8 *Acheron*, *Agamemno*, *Calchas*, *Graecia*, *Laius* et *Lichas*. Ces exemples font ressortir qu'il s'agit en général de vocables désignant des personnes ou des réalités liées à l'action dramatique.

Il n'est pas inutile de noter que le cas inverse se rencontre. Ainsi, *Aurora*, *Lucifer*, *Rhodope* ne figurent que dans les chœurs (quatre fois), de même *Parca* et *Parthus* (trois fois) et parmi les mots utilisés deux fois, on trouve les noms propres *Bootes*, *Cupido*, *Dahae*, *Helle*, *Ithaca*, *Lydia*, *Nereis*, *Pylos* et *Taygetus*.

Ainsi, les observations que l'on fait au sujet des noms propres dont la fréquence d'emploi est au moins égale à deux, rejoignent les remarques faites pour les *hapax*, à savoir qu'il s'agit, dans le cas des parties dialoguées, de vocables liés à l'action dramatique tandis que dans les chœurs apparaissent des termes qui inscrivent les intrigues dans un contexte plus universel.

Cette dernière remarque corrobore peut-être les conclusions auxquelles a abouti l'étude des *hapax*.

Liège

Joseph Denooz

**PS. OPIANO, CYNEGETICA 1.26:
NOTA SULLA STORIA DEL TESTO***

Si tenta in questa sede un riesame dell'origine e della storia della lettura τὰ Σαβάζια in Opp. C. 1.26¹. L'indagine si propone di tracciare, alla luce di un documento (I.C. Scaliger, *Poetices libri septem* VI 5) finora pressoché ignorato, un quadro critico che superi il carattere parziale e non sempre rigoroso dell'informazione oggi esistente in merito².

Pare utile, ai fini della discussione, riferire brevemente sulla tradizione manoscritta e le edizioni del poema.

Boudreaux, autore dell'unica edizione critica esistente dei *Cynegetica*³, eliminati i *descripti* **NOPQR**⁴, copie, rispettivamente, di **ANBMM**, distinse i codici dell'opera in due famiglie: *x* (**ABCDEFGHI**), discendente da un esemplare di lusso e divisa in tre sottogruppi (**A**, **BCDEF**, **GHI**), e *z* (**KLM**), portatrice di una tradizione erudita più volte rimaneggiata⁵.

Un solo testimone Boudreaux ammise di non aver visto: «le ms. 4211 de la bibliothèque de sir Thomas Phillipps à Cheltenham, ms. du XV^e siècle»⁶. Che si tratti dello *Yalensis* 255 (ex *Phillippicus* 6435), come sostenne Zumbo, che questo nuovo codice dei *C.* (cart., sec. XV ex.) collazionò ed assegnò, siglandolo **Y**, al gruppo **BCDEF**⁷, sembra ora smentito da Silva Sánchez, il quale ha mostrato⁸, partendo dalla loro diversa numerazione nella biblioteca di sir Phillipps, che: 1) il ms. 4211 di Boudreaux e lo *Yalensis* 255 (ex *Phillippicus* 6435) sono in realtà due codici distinti; 2) il *Phillippicus* 4211 è oggi il *Minneapolis Mus. Bakk. cod. graec.* I (cart., copiato forse a Vicenza ai primi del sec. XVI), non contenente i *C.*, bensì soltanto gli *Halieutica* di Oppiano Cilice preceduti dalla *Vita* 'A' del poeta⁹; 3) il *Phillippicus* 4211 (invece del *Phillippicus* 6435) fu

* Intendo ringraziare la prof.ssa G. Basta Donzelli per i consigli e le indicazioni che hanno reso possibile questo lavoro.

¹ I documenti qui considerati si dividono tra una grafia Σαβάζια ed una σαβάζια; d'ora in poi, per puri motivi di chiarezza, adotto generalmente, salvo che nella citazione delle testimonianze che utilizzano la prima, la seconda forma.

² Essendo quello presente un esame di carattere essenzialmente storico, vi è omessa ogni più ampia analisi testuale sul v. 26; tale analisi conto di affrontare in altra occasione.

³ Boudreaux 1908.

⁴ **N** (*Marc. gr.* 480), **O** (*Laurent.* 86.21), **P** (*Paris. gr.* 2737), **Q** (*Salmant.* M 31), **R** (*Vat. gr.* 118); le sigle dei mss. (eccetto **Y** e **Met**, per cui cf. infra) adottate nel presente studio sono quelle di Boudreaux 1908.

⁵ Tali codici, di un'età compresa tra i secc. XI (**A**) e XV-XVI (**BCDEFIL**), sono precisamente: **A** (*Marc. gr.* 479), **B** (*Paris. gr.* 2736), **C** (*Paris. gr.* 2860), **D** (*Neapol. Bibl. nat.* II F 17), **E** (*Laurent.* 31.27), **F** (*Paris. Suppl. gr.* 109), **G** (*Paris. gr.* 2723), **H** (*Marc. gr.* 468), **I** (*Matrit.* BN 4558), **K** (*Laurent.* 32.16), **L** (*Vindob. phil. gr.* 135), **M** (*Laurent.* 31.3). Nei primi due dei quattro libri del poema **BCDEF** (o **CDEF**) e **K, L, M**; **GHI** (o **GH, HI, G, H, I**) e **K, L, M**, si accordano costantemente, sicché l'editore francese pensò che gli archetipi di **BCDEF** e **GHI** fossero stati contaminati con un ms. della famiglia *z*.

⁶ Boudreaux 1908, 2 n. 2.

⁷ Zumbo 1981. In particolare Zumbo suppose che **C** ed **Y** derivino, indipendentemente l'uno dall'altro, da un medesimo antigrafo perduto.

⁸ Silva Sánchez 1996, 84 ss.; id. 1999.

⁹ Cf. già Fajen 1979, 287. Prima che di quanto affermato in quest'ultimo punto 2 apprendessi da Silva Sánchez 1999, già la bibliotecaria della Bakken Library di Minneapolis, Mrs. E. Ihrig, che ringrazio, mi comunicava l'effettivo contenuto del *Minneapolis Mus. Bakk. cod. graec.* I (che Silva Sánchez 1996 aveva ormai ipotizzato essere il nuovo nome del *Phillippicus* 4211),

considerato da Boudreaux come codice contenente i C. a causa di un errore nel catalogo di Schenkl¹⁰ dal quale l'editore francese trasse notizia del contenuto dei manoscritti di sir Philipps.

Infine, un codice dei C. Beès vide, agli inizi del '900, nel monastero 'Μεταμορφώσεως', nella regione delle 'Meteore' (Grecia): si tratta del *Meteorae* 91 (cart., sec. XV ex.)¹¹. La Formentin, unica forse, finora, a farne menzione nell'ambito degli studi ps. oppianei, vi ravvisò, senza darne ulteriori particolari, la *recensio* della fam. x¹². Da una prima ispezione appuro che particolari legami esso (che siglo **Met**) presenta con C ed Y¹³.

Le edizioni che precedono quella di Boudreaux «ne sont pas fondées sur une étude précise ni sur un usage méthodique des manuscrits. [...] les éditeurs [...] n'ont pas tenté d'établir un texte *traditionnel*, mais, à l'aide de conjectures accumulées, un texte aussi *intelligent* qu'il était possible»¹⁴. Tali edizioni sono: Aldina (1517): *ed. princeps* curata da F. d'Asola, riproduce quasi fedelmente B; Vascosana (1549): priva di prefazione e nome del curatore¹⁵, è molto vicina all'Aldina; Turnebus (1555); Rittershausen (1597); De Lect (1606); Schneider^a (1776); Belin de Ballu (1786); Schneider^b (1813); Lehrs (1846); Miller (1885-1891). Successiva a quella di Boudreaux è l'ed. Mair (1928): in essa, priva di apparato critico, «Der Text der Kyneg. steht näher zu den Ausgaben von Schneider und Lehrs, als zu Boudreaux's kritischer Edition»¹⁶.

C. 1.26

Λείψομεν ὥς κέλεαι τὰ σὰ βάζειν νύκτερα θύσθλα

Tale è, del verso, il testo trádito dai manoscritti attualmente noti¹⁷; e questo recano le edd. Aldina e Vascosana¹⁸. L'emendamento τὸ σαβάζειν, accolto da Boudreaux, si incontra per la prima volta nell'ed. Turnebus, che così stampa:

fornendomi anche una descrizione dell'organizzazione degli *Halieutica* in esso (i cinque libri dell'opera sono raggruppati come fossero quattro, con varie omissioni di versi). Non è raro peraltro, nella tradizione degli *Halieutica*, che un codice contenga esclusivamente il poema del Cilice preceduto da una *Vita* di Oppiano (cf. Robin 1981, passim).

¹⁰ Schenkl 1891-1908.

¹¹ Cf. Beès 1911, 34s.; id. 1967, 122-24.

¹² Cf. Formentin 1982, 25. Il *Met.* 91 sfugge, recentemente, anche alla revisione dei codici ps. oppianei di Silva Sánchez 1996 (e così pure non compare nell'elenco dei mss. dei C. in Silva Sánchez 1999, 351; id. 2002, 29 ss.; Silva Sánchez è autore nondimeno, con quest'ultima, di un'opera ammirevole: lo ringrazio per avermela tempestivamente inviata).

¹³ Più ampiamente spero di riferire su **Met** altrove (dispongo, per questo codice, delle riproduzioni fotografiche possedute e gentilmente fornitemi dalla Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, le stesse che vide la Formentin, e dall'IRHT).

¹⁴ Boudreaux 1908, 1.

¹⁵ Sulla possibilità che questi sia Turnebus, cf. Boudreaux 1908, 4; Silva Sánchez 2002, 66 s.

¹⁶ Korzenszky 1931, 1571. Per l'indicazione completa delle edizioni qui elencate cf. la bibliografia finale. Non risulta abbia apportato contributi alla questione qui affrontata l'ed. parziale Kanakis 1969, di cui non ho potuto prendere visione.

¹⁷ Essi sono, dunque, i 17 (**A - R**) collazionati da Boudreaux, più **Y** e **Met**. Di questi non ho visto personalmente **QY**: per il primo mi baso sull'ed. Boudreaux, per il secondo sulla collazione di Zumbo 1981.

¹⁸ Rispettivamente: λείψομε (sic **B[P]**) ὥς κέλεαι τὰ σὰ βάζειν νύκτερα θύσθλα e λείψομαι ὥς κέλεαι, τὰ σὰ βάζειν νύκτερα θύσθλα. La forma (che non figura oggi in alcun ms.) λείψομαι compare al v. 26 per la prima volta nell'ed. Vascosana, e costituirà il testo vulgato fino all'ed. Schneider^b, che su base tradizionale la corregge in λείψομεν (cf. Schneider^b, 184).

Λείψομαι ὥς κέλεαι, τὸ σαβάζειν νύκτερα θύσθλα¹⁹

La lettura τὰ σαβάζια, adottata, a partire da Rittershausen²⁰, da tutti gli editori (eccetto Boudreaux), era annotata in margine, per mano sconosciuta, su un esemplare dell'Aldina posseduto dal Brunck, fatto che si apprende dall'ed. Schneider^a. In quest'ultima infatti, a p. XVI. della *Praefatio*, Schneider scrive: «Praeterea usi sumus ex bibliotheca Ill. Brunckii exemplo editionis Aldinae, in quo manus docta libris de Venatione plurimas emendationes ascripserat; unde si quid idoneum videbatur, in ipsum carmen recepimus, aut in lectionis varietatem retulimus. Maximam tamen eorum partem aut Turnebus jam occupaverat, aut Rittershusius in margine editionis suae aliunde, forte ex editione Bodini commemoravit, ut adeo suspicari liceat omnes lectiones inde esse derivatas, quas vir aliquis doctus sibi probatas margini Aldinae appinxerat»; quindi, nelle *Animadversiones* al I libro, così annota a v. 26: «V. D. (i.e. *vir doctus*) in margine Aldinae [...] Aldinum σὰ βάζειν in σαβάζια emendabat. Regius codex τὰ σὰ βάζειν cum glossa λέγειν»²¹.

Così pertanto nel 1776 scriveva Schneider il verso:

Λείψομαι ὥς κέλεαι, τὰ σαβάζια νυκτερά (sic) θύσθλα

Quanto riferito da Schneider sulla *maxima pars* delle *plurimae emendationes* del *vir doctus* nella Aldina del Brunck non riguarda, chiaramente, il caso dell'*emendatio* marginale τὰ σαβάζια: questa lettura infatti non si trova presso Turnebus e non è presente nel Rittershausen *in margine* (né compare, del resto, in Bodin²²). Comunque,

¹⁹ Sebbene Turnebus non si attribuisca espressamente la paternità della correzione τὸ σαβάζειν, inserendola nel verso senz'altra spiegazione (la sua edizione, d'altra parte, è priva di un commentario), essa è comunemente ascritta a lui. Che l'editore francese intervenne sul testo dei C., del resto, emerge chiaramente dalle parole 'al lettore' che chiudono il suo lavoro: «Septem abhinc annis leuiter emendaueram Oppianum de Venatione, partim animi coniectura, partim libri veteris ope [...]». Leggo tuttavia in Belin de Ballu, 3: «Turneb. τὸ σαβάζειν. Quod et Reg. B»; ma anche il *Reg(ius)* B (= *Paris. gr.* 2860 [C]; cf. Belin de Ballu, XXXV) reca, come gli altri mss., τὰ σὰ βάζειν.

²⁰ Sul quale cf. infra.

²¹ Schneider^a, 348s. Questo è tutto ciò che Schneider dice sul nostro luogo, né aggiungerà altro nel 1813. Il *Regius codex* cui egli fa riferimento è il *Paris. gr.* 2723 (= G; cf. Schneider^a, XIVs.); l'*editio Bodini* è la traduzione con commento di Bodin 1555. Parlo, nel presente studio, della correzione marginale 'τὰ σαβάζια' sulla Aldina del Brunck; a rigore è possibile, viste le parole di Schneider, che il *vir doctus* si limitasse all'annotazione σαβάζια a emendamento dell'*Aldinum* σὰ βάζειν: la sostanza del suo intervento non cambia.

²² Su cui cf. infra; ma Schneider appunto, come si ricava dal brano della sua *Praefatio* appena riportato e più chiaramente è detto, nella stessa *Praefatio*, a p. IX, non aveva letto il commento ai C. di Bodin. Non sembra si possa dubitare che Brodeau 1552, l'altro commentatore del poema, leggesse ancora il v. 26 nella forma data dalle edd. Aldina e Vascosana (cf. supra n. 18). Questo è infatti quanto annota Brodeau sul verso (p. 6): «λείψομαι ὥς κέλεαι, ut praecipis et imperas Diana. θύσθλα, Bacchica sacra. νύκτερα, ab his διόνυσος νυκτέλιος. Ea vero seu orgia, seu Bacchanalia, atque id genus pervigilia, Orphica, Eleusinia, Cotytia, quam scelestas et impuras

nonostante la ragionevole possibilità che il *vir doctus* conoscesse l'ed. Rittershausen e che in essa leggesse la correzione τὰ σαβάζια²³, poiché intorno a questa annotazione sull'Aldina (come intorno alle altre) non possediamo maggiori particolari rispetto a quelli forniti da Schneider, non siamo attualmente in grado di precisare né il momento, né le modalità in cui essa fu apposta²⁴: tale annotazione costituisce dunque un dato non ulteriormente sviluppabile nella discussione circa l'origine di τὰ σαβάζια in 1.26.

Ma è proprio Rittershausen, benché né Schneider, né altri faccia cenno di ciò, a dirci qualcosa in più su τὰ σαβάζια.

Rittershausen, primo ad inserire, come detto, tale correzione in 1.26, edita il verso nella forma che segue:

Λείψομαι ὡς κέλεαι, τὰ σαβάζια νυκτερὰ (sic) θύσθλα²⁵

poi, nei *Commentaria*, così sul nostro luogo si esprime: «τὰ σαβάζειν] Vereor ne non recipienda sit emendatio quam doctissimus Bodinus adfert, qui σαβάζειν legit, una voce. Movet me, quod illa articuli τὰ diremptio a nomine θύσθλα durior est, quam pro facilitate Oppiani. [...] Vera et germana lectio est τὰ σαβάζια: ut et Scaligerum obiter admonere video lib. 6. Poëtic. qua parte de Claudiano agit, cap. 5»²⁶, e continua citando, appunto dai *Poetices libri septem* (lib. VI cap. 5) di Giulio Cesare Scaligero, il passo seguente: «quare vero adiunxerit (scil. Claudianus) Bacchum Hecatae (il riferimento è a *De raptu Pros.* 115 ss.), non cuiusvis est explicare. Sane τὰ σαβάζια nocturna sacra Libero, cum Hecataeis concelebrari solita erant. habes apud Oppianum. apud Demosthenem σαβοῖ, ut εὐβοῖ»²⁷.

Due dati, di cui il secondo qui soprattutto interessa, andranno rilevati dalle parole del Rittershausen²⁸.

essent, a compluribus est traditum». Credo che se egli avesse letto un σαβάζειν, ma soprattutto un σαβάζια, termini 'notevoli' di ambito dionisiaco, ciò sarebbe affiorato nel commento, così ampiamente dedicato all'argomento bacchico.

²³ Significativo, forse, che tra le non poche correzioni della *manus docta* reperibili altresì (in margine, come dice Schneider^a, ma anche [τὰ σαβάζια] nel testo) nell'ed. Rittershausen, diverse non figurino in edizioni o commenti a questa anteriori.

²⁴ Diremo soltanto che, come dallo stesso Schneider^a si evince più volte, il *vir doctus* non si identifica col possessore dell'Aldina Brunck.

²⁵ Ed in margine al verso: «al. τὰ σαβάζειν. Bodin τὰ σαβάζειν».

²⁶ Rittershausen, *Commentaria*, 6. Come si vede, nessuna evidenza esterna mette in relazione tra loro il τὰ σαβάζια annotato in margine sull'Aldina del Brunck (almeno secondo la notizia che ne dà Schneider^a) e quello testimoniato nell'ed. Rittershausen.

²⁷ Scaliger 1561, 322a D.

²⁸ Che stranamente non accenna al τὸ σαβάζειν di Turnebus, della cui edizione ebbe tuttavia conoscenza (cf. Rittershausen, *Proemium de Vita Oppiani*, α4v – α5r). Ma cf. già Schneider^a, X: «reperi, Rittershusium in Cyneticis [...] Turnebianam varietatem aut alieno loco posuisse, aut plane neglexisse, maximam denique emendationum partem, quae Turnebum autorem habent, omnino omisisse».

1) Egli ricorda, ultimo, forse, nella storia degli studi sul poema, la congettura che qualche decennio prima Bodin aveva avanzato in questi termini: «τὰ σὰ βάζειν, Lege τὰ σαβάζειν νύκτερα θύσθλα»²⁹; proposta che, seppur da non accogliere nel testo³⁰, riterrei almeno degna di menzione. 2) L'umanista tedesco trova già la *lectio* τὰ σαβάζια da lui adottata nei *Poetices libri septem* dello Scaligero. E pare evidente che la testimonianza scaligeriana alluda ad Opp. C. 1.26, in particolare ad un v. 26 la cui seconda parte è, per l'appunto, τὰ σαβάζια νύκτερα θύσθλα: l'espressione «τὰ σαβάζια nocturna sacra» sembra assolutamente probante in tal senso³¹.

Ora, il succitato luogo dei *Poetices libri septem* fornisce, pare, la prima (ed unica fino al Rittershausen) documentazione databile della lettura τὰ σαβάζια in 1.26³².

Nondimeno, tra gli editori, e studiosi dei C. in genere, nessuno (salvo Rittershausen) ha mai fatto cenno finora, ch'io sappia, alla presenza di questa lettura nello Scaligero. Ed in realtà, dagli interventi apparsi, sia nelle edizioni del poema che altrove, dopo il 1597 (ed. Rittershausen), sembra evincersi una non soddisfacente informazione circa l'origine e l'antichità di τὰ σαβάζια nel testo ps. oppiano³³.

²⁹ Bodin 1555, 44r.

³⁰ A parte il dubbio costruito λείπω + inf. diretto, l'obiezione mossa ad essa dal Rittershausen («illa articuli τὰ diremptio a nomine θύσθλα») non mi sembra del tutto infondata.

³¹ σαβάζια (parola che del resto, si ricordi, non compare altrove in 'Oppiano', né nell'Apameense, né nel Cilice) sarà quindi, nello Scaligero, aggettivo riferito a «sacra».

³² Dell'impossibilità di datare con precisione il τὰ σαβάζια sull'Aldina del Brunck s'è infatti detto. I *Poetices libri septem* vedono la luce postumi nel 1561. Essi erano, peraltro, pronti per la pubblicazione qualche tempo prima della morte dell'autore, avvenuta il 12 ottobre 1558 (cf. Magnien 1982, 323 ss.).

³³ Né, d'altra parte, Rittershausen stesso dà, limitandosi a riferire la testimonianza dei *Poetices libri* nel modo che si è visto, una risposta in merito. Questo è poi, precisamente, il quadro degli interventi sulla 'storia' di τὰ σαβάζια registrabili dopo l'ed. Rittershausen: Schneider dice su tale forma quanto riportato supra; Belin de Ballu, 3 rileva soltanto: «τὰ Σαβάζια. Sic Rittersh. & Schneid. Cod. Reg. τὰ σὰ βάζειν cum glossa λέγειν, & ita Ald. editio» (il Cod[ex] Reg[ius] è G: cf. Belin de Ballu, XXXV); Boudreaux 1908 si limita ad annotare in apparato, con indicazione, quanto al ruolo di Rittershausen, per lo meno ambigua: «τὰ σὰ βάζειν mss: τὰ Σαβάζια Vir doct. ap. Schneider¹, Rittershusius». Dopo Boudreaux si fa riferimento a τὰ σαβάζια senz'altro come 'congettura' ('emendamento' Costanza 1991: cf. infra), peraltro, o non indicandone un autore né facendo altre aggiunte (Schmitt 1969, 51; Englhofer 1995, n. 45), ovvero fornendo specificazioni carenti od imprecise. Infatti, Rebmann 1918, 160 n. 6 attribuiva la «Konjektur τὰ Σαβάζια» ad un «vir doctus bei Rittershusius». Costanza 1991, n. 23, citando il v. 26 con τὸ σαβάζειν, scriveva non solo (certo per delle sviste) che σαβάζειν = εὐνάζειν (sic) e che la lezione dei codici è τὸ (sic) σὰ βάζειν, ma altresì, in maniera forse troppo sintetica, che «il Rittershusius, il Lehrs e il Mair accolgono l'emendamento τὰ Σαβάζια che un ignoto lettore annotò nella 1^a ed. di J. G. Schneider (1776)». Da tali parole del Costanza non emerge che l'ed. Schneider^a non fa altro che testimoniare il τὰ σαβάζια che un anonimo appuntò, come detto, a correzione del testo dell'Aldina posseduta da Brunck; va da sé poi che Rittershausen non poté accogliere nel 1597 un emendamento annotato da un ignoto su un'edizione del 1776, come, ancora, le stesse parole parrebbero dire. Silva Sánchez 2002, 92 parla della «conjectura τὰ Σαβάζια, de autor desconocido», specificando subito in nota: «un lector desconocido anotó sus conjeturas en le margen de un ejemplar de la edición Aldina»: Silva

Nell'indagine sulla questione sarà opportuno chiedersi, a questo punto, quale sia la provenienza di τὰ σαβάρζια nel passo scaligeriano. Avanzo dunque, alla luce dei dati di cui dispongo e senza pretesa di completezza, le seguenti considerazioni.

Lo Scaligero potrebbe: 1) operare egli stesso per la prima volta, nel brano dei *Poetices libri septem*, la congettura τὰ σαβάρζια al v. 26; 2) attingere tale lettura da altra fonte.

Ipotesi 1. Si rivedano le sue parole: «quare vero adiunxerit Bacchum Hecatae, non cuiusvis est explicare. Sane τὰ σαβάρζια nocturna sacra Libero, cum Hecataeis concelebrari solita erant. habes apud Oppianum. apud Demosthenem σαβοῖ, ut εὐοῖ». Se il dotto umanista sta proprio qui introducendo un emendamento al testo ps. oppiano, ciò avviene in modo, stranamente, non manifesto. Nei *Poetices libri*, al contrario, egli è solito fare in maniera esplicita le proprie annotazioni filologiche, frequenti, ai passi poetici antichi citati. Pare trattarsi in alcuni casi di osservazioni tendenti, più che ad evidenziare una reale corruzione nel testo, a proporre di questo, quasi in un puro esercizio estetico, una nuova forma giudicata più appropriata ed elegante³⁴; di interventi dettati, altre volte, da un luogo ritenuto più chiaramente guasto in sede di tradizione³⁵. Se, dunque, il v. 26 gli avesse offerto l'opportunità di una tanto notevole *divinatio* quale τὰ σαβάρζια, è fondato chiedersi se lo Scaligero, così incline, anche in casi di minor rilievo, all'esplicito intervento testuale, avrebbe rinunciato del tutto a proporla in termini evidenti³⁶.

L'indicativo «habes» presenta poi quale oggetto, in sostanza, proprio le parole dello ps. Oppiano (il solo τὰ σαβάρζια prim'ancora che l'intera espressione «τὰ σαβάρζια nocturna sacra») e di Demostene (*Cor.* 260)³⁷. Esso le colloca dunque, per

Sánchez sembra ritenere dunque τὰ σαβάρζια, ed il resto delle *emendationes* sulla Aldina di Brunck, congetture del *vir doctus*.

³⁴ Solo immediatamente prima del nostro passo su 'Oppiano', p. es., egli scrive su Claud. *rap. Pros.* 1. 12 e 14: «*Angues Triptolemi strident: melius, Triptolemi strident angues. & malim rutilas cristas, quam roseas. nimis enim delicatum epithetum*» (Scaliger 1561, 322a D).

³⁵ Di tale natura sembrano, p. es., le notazioni su Claud. *In Sir.* 5: «*Delatus. licet huc incumberet aura carinis: fortasse legendum hinc*», e su Stat. *Theb.* 6. 98: «*Absiliunt (metus urget) aves. aut mendum, aut soloecismus. -cadit ardua fagus*» (Scaliger 1561, 281b A, C).

³⁶ Una simile rinuncia, comunque, non potrà spiegarsi con il carattere parentetico del rimando ad Opp. *C.* 1. 26 (inserito in una discussione su Claud. *rap. Pros.*): le esplicite osservazioni di cui alla n. 35, p. es., sono, similmente, presenti come inciso all'interno di più ampie citazioni, rispettivamente, da Claudiano e Stazio (citazioni fatte, peraltro, nell'ambito di un discorso di natura non testuale). Che lo Scaligero, del resto, avanzasse la congettura τὰ σαβάρζια precedentemente negli stessi *Poetices libri septem*, credo si possa escludere; che lo facesse in qualche altra sua opera, finora non mi risulta (ma in quest'ultimo caso egli si sarebbe forse autocitato).

³⁷ Si noti, per maggior chiarezza, che «habes» non avrà quale oggetto l'intera affermazione «τὰ σαβάρζια nocturna sacra Libero, cum Hecataeis concelebrari solita erant». Nei *C.* non c'è, infatti, alcun accostamento Dioniso-Ecate. Il senso e l'opportunità, d'altra parte, dell'espressione τὰ σαβάρζια nocturna sacra nell'asserto scaligeriano secondo cui «τὰ σαβάρζια nocturna sacra Libero, cum Hecataeis concelebrari solita erant», potrebbero risiedere nel fatto che in tale

così dire, al di fuori del brano dell'umanista, rivelando che, ai rispettivi luoghi dei due scrittori greci, il soggetto-lettore le ha già teoricamente a disposizione, date così come qui si leggono, presso altri testimoni. Del resto, la stessa stretta connessione con cui τὰ σαβᾶζια e σαβοῖ vengono addotti («habes [τὰ σαβᾶζια] apud Oppianum. apud Demosthenem σαβοῖ»), indurrebbe a pensare che, come la seconda è per lo Scaligero, appunto, citazione di testo demostenico corrente, anche la prima sia, da parte dello studioso, citazione di forma 'oppianeae' già attestata.

Infine, lo Scaligero potrebbe aver ritenuto che introdurre un'inedita correzione τὰ σαβᾶζια negli ambigui termini implicati dal brano dei *Poetices libri* avrebbe prodotto una difficoltà di interpretazione pregiudizievole per l'efficacia comunicativa dell'argomentazione svolta nel brano medesimo (giustificazione dell'accostamento Bacco-Ecate nel *De raptu Proserpinae*). Supponendo infatti che il proprio lettore non riscontrasse altrimenti tale forma quale 'oppianeae', l'umanista si sarebbe reso conto che questi ora: a) non sarebbe riuscito agevolmente a collocarla all'interno dell'opera di 'Oppiano'³⁸; b) anche assegnandola a C. 1.26, non l'avrebbe facilmente identificata, per l'ellittica presentazione che di esso veniva fatta, come emendamento avanzato per la prima volta nei *Poetices libri*.

Ipotesi 2. Lo Scaligero può aver tratto τὰ σαβᾶζια: 2a) da luogo a noi noto; 2b) da luogo a noi ignoto.

2a si verificherebbe, a quanto mi risulta, solo se la fonte in questione fosse l'Aldina 'emendata' del Brunck. Tuttavia, ammesso che la correzione apposta dal *vir doctus* sull'Aldina, qualora anteriore ai *Poetices libri*, sia pervenuta proprio allo Scaligero, un simile emendamento manuale in margine, prodotto così senz'altra spiegazione, poco si presta, dato il suo carattere non 'ufficiale', a venir assunto a base di una citazione³⁹.

2b comporta che il luogo a noi ignoto si trovi: 2bx) in un testo a stampa regolarmente pubblicato; 2by) in un manoscritto.

Dato 2bx, si escluderà che il testo a stampa sia un'edizione del poema: difficilmente questa sarebbe rimasta finora sconosciuta. Resta la possibilità che si tratti di un'opera

espressione ps. oppianeae i *sacra* di Sabazio-Dioniso sono detti *nocturna*, e che Ecate è, appunto, dea notturna per antonomasia. E poiché σαβᾶζια poteva apparire termine non immediatamente comprensibile (onde già la prima specificazione «Libero»), viene fatta l'aggiunta «apud Demosthenem σαβοῖ, ut εὐβοῖ», a precisare che τὰ σαβᾶζια : riti bacchici = σαβοῖ : εὐβοῖ. Tale aggiunta, peraltro, si giustifica indipendentemente dalla natura (congetturale o meno) dello stesso τὰ σαβᾶζια nel passo dei *Poetices libri*: la notazione su Demostene non prova quindi che la locuzione 'oppianeae' sia qui frutto di una *divinatio* dello Scaligero.

³⁸ I «nocturna sacra» non avrebbero, forse, richiamato immediatamente i νύκτερα θύσθλα di C. 1. 26. Si ricordi poi che il generico «habes apud Oppianum» dello Scaligero poteva rimandare tanto ai C. quanto agli *Halieutica*: nel XVI sec., com'è noto, s'individuava ancora in un unico 'Oppiano' l'autore dei due poemi.

³⁹ Considerazione valida, questa, nella medesima ipotesi di un τὰ σαβᾶζια presente marginalmente, o comunque in forma parentetica, su un qualsiasi altro testo (anche manoscritto) che, a noi sconosciuto, fosse stato invece noto allo Scaligero.

d'altro tipo. Naturalmente, quest'ultima potrebbe infine chiarire l'origine 'prima' del nostro τὰ σαβάζια⁴⁰, ovvero lasciarci, come il passo scaligeriano qui discusso, ancora nel campo delle supposizioni⁴¹. Ad ogni modo, non è probabile che di tale opera possa essersi persa completamente notizia, come oggi invece parrebbe.

Dato *2by*, è ipotizzabile quale fonte una testimonianza contenuta in un testo manoscritto di natura particolare (un 'quaderno' privato, una comunicazione personale⁴² e sim.), e per la quale potrebbero valere le considerazioni fatte al punto *2bx*⁴³. Ma lo Scaligero potrebbe anche aver letto direttamente un codice dei *C.* che presentasse il v. 26 con τὰ σαβάζια⁴⁴. Ed in realtà egli fu un grande estimatore della poesia oppianea⁴⁵: nulla di strano che di Oppiano (e/o dello ps. Oppiano) possedesse personalmente, o avesse comunque a disposizione, uno o più codici⁴⁶.

Che un testimone di tradizione diretta oggi scomparso fosse ancora accessibile in età umanistica (e proprio nel periodo in cui scriveva lo Scaligero), e che rivoli della *recensio* in esso contenuta riaffiorino ora attraverso *lectiones singulares* date da uno studio o edizione isolata di quell'epoca, è, nel caso dei *C.*, eventualità non puramente teorica, ma documentata da più di un caso concreto.

Brodeau conobbe un codice al quale così incidentalmente si riferisce nel proprio commentario: «οὐδε μὲν ὀρνίθεσσιν. Mutilus est non tantum hac in parte codex

⁴⁰ E ciò rivelando che è variante tradizionale o, qualora si tratti di emendamento, rendendone noto l'autore (che potrebbe coincidere, beninteso, con l'autore dell'opera stessa in questione).

⁴¹ E ciò se tale opera, allo stesso modo dei *Poetices libri*, ricordasse τὰ σαβάζια *obiter*, o comunque non fornisse sulla sua origine alcuna notizia certa. In particolare in questo caso, del resto, mi chiedo ancora una volta (cf. il punto *2a*) se lo Scaligero avrebbe potuto, su un così labile fondamento, presentare τὰ σαβάζια al proprio lettore con quelle sicure e dirette parole «Sane τὰ σαβάζια nocturna sacra Libero, cum Hecataeis concelebrari solita erant. habes apud Oppianum [...]».

⁴² Per Sylburg che comunica a Rittershausen *emendationes* tratte da un *vetus codex* (*Σ*) oggi perduto cf. *infra*.

⁴³ E precisamente da «Naturalmente» a «supposizioni».

⁴⁴ Escluderei che sul verso abbia potuto conoscere, per qualunque via pervenutagli, una testimonianza di tradizione indiretta.

⁴⁵ «Magnus admirator illius» (*scil. Oppiani*) lo definì Schneider^a, IV.

⁴⁶ Per le restanti citazioni oppianee presenti nei *Poetices libri septem* registro, comunque, quanto segue. Dalle edizioni a stampa tutte insieme (per gli *Halieutica*: Giuntina 1515 [*ed. princ.*], Aldina, Turnebus; per i *C.*: Aldina, Vascosana, Turnebus) lo Scaligero si distacca nei seguenti errori o fatti particolari, spiegabili, spec. nei *C.*, anche come generati autonomamente dallo studioso: *C.* 1.180 σεΐαιντο: σεΐοιντο / σεΐοντο *edd.*, 185 πολὺ: πολὺ *edd.*, 409 ἐπιχάρσια: ἐπικάρσια *edd.*, 421 χαροποῖσιν: χαροπαῖσιν *edd.*, *H.* 2.60 νηκομένην: νηχομένην *edd.*, 68 γινώσκουσα: γινώσκουσα *edd.*, 72 βαρὺς: βαρὺν *edd.*, 80 ἀνίοντας: αἰόντας *edd.*, 602 ἐπέλκεται: ἐφέλκεται *edd.*, 4.275 κνωσσοῦ: κνωσ(σ)ίου / κνωσ(σ)οῖο *edd.*, 591 ἀτυζόμενοι: ἀτυζόμεναι *edd.*, 5.184 ἄκρον: ἄκρου *edd.*, 185 γένην: γένυν *edd.* (in tali casi le edizioni concordano di volta in volta con tutti [o quasi] i codici). Le dette citazioni non sembrano quindi in grado di provare che lo Scaligero conoscesse una tradizione diversa da quella a noi nota: esse possono spiegarsi per entrambi i poemi con l'utilizzo, da parte dell'umanista, anche delle sole edizioni a stampa.

meus [...]»⁴⁷; «Nous ne connaissons pas de ms. conservé qui soit tel. Le ms. de Brodeau semble donc perdu»⁴⁸. Da questo manoscritto Brodeau avrebbe tratto alcune delle correzioni che apporta al testo dei C., non testimoniate, naturalmente, nelle precedenti edd. Aldina e Vascosana, ed assenti da tutti i nostri codici (compresi ormai Y e Met)⁴⁹.

Rittershausen riporta in margine al testo della propria edizione, indicandole per mezzo della sigla «v. c.» (i.e. *vetus codex*), «emendationes» tratte da un codice (Σ) oggi perduto riferitegli dal Sylburg, alle quali così allude: «Tu quoque Friderice Sylburgi [...] Cynegeticwn emendationes quasdam ex V. C. excerptas ultro perbenigne mecum communicasti»⁵⁰; alcune di esse, da Rittershausen per la prima volta edite, risultano essere particolari rispetto a tutta la tradizione a noi attualmente nota (1.40 ἀμαιωστοῖο, 2.98 ἀρμονίης, 314 βαλεῶν; etc.). Di un certo interesse può essere inoltre il seguente caso.

Turnebus elenca, in coda alla propria edizione (pp. 207 ss.), una serie di forme, afferenti a svariati luoghi del poema, da lui stesso definite *διάφοροι γραφαί*. Esse sono così ripartite. Molte, presentate senza alcuna indicazione aggiuntiva, sono lezioni attestate nei nostri manoscritti: nell'elenco di Turnebus saranno quindi, come ci si sarebbe atteso, di origine tradizionale⁵¹. Altre, poche, paiono letture date dall'editore francese per congettura, essendo precedute dalla parola ἵσως (2.48 πέφρικεν, 498 κερόεσσαί; etc.)⁵². Altre ancora, ugualmente poco numerose (1.95 λαίῃ δ' οὐν, 121 ἄρτι φαινομένοισι; etc.), sono, come le prime, *γραφαί* addotte senza alcuna precisazione, ma nessuna di esse figurava, fino a ieri, in alcuno dei codici conosciuti. Qualora una tra le letture di questo terzo gruppo non fosse stata presente nelle edizioni precedenti quella di Turnebus né nel commento di Brodeau (ma neanche in quello di Bodin), normale sarebbe stato pensare, per tale forma, che essa fosse nota a Turnebus

⁴⁷ Brodeau 1552, 125 (in III 500).

⁴⁸ Boudreaux 1908, 27; nessuna lacuna presentano in III 500 neanche Y e Met.

⁴⁹ «Des corrections de Brodeau, certaines sont assurément des conjectures. D'autres sont tirées d'un ms. sur lequel nous ne sommes reinsegnés qu'incidemment (p. 125, v. III 500)» (Boudreaux 1908, 9 n. 2; cf. l'apparato di Boudreaux passim).

⁵⁰ Rittershausen, pref. agli *Scholia in Oppiani Halieutica*, 4 s. Per il cod. 'del Sylburg' (Σ) cf. Boudreaux 1908, 27.

⁵¹ Per alcune di esse la fonte direttamente utilizzata da Turnebus potrebbe essere stata anche l'ed. Aldina e/o Vascosana.

⁵² Tra queste nessuna è attestata nei codici oggi conosciuti o nelle edizioni anteriori a Turnebus; per alcune tuttavia (2.48 πέφρικεν, 3.465 ὅς' εἰναλίοις, 4 Σεουήρου, 165 μαυρανθέα) va registrato quanto segue. πέφρικεν, ὅς' εἰναλίοις (*sic*), μαυρανθέα sono proposte come inedite correzioni, dunque senza cenno a Turnebus, anche da Bodin 1555 (rispettivamente alle pp. 69r, 99v, 105r); Σεουήρου (ma Σεουήρον per Boudreaux 1908, app. *ad loc.*) è avanzata quale nuova correzione, ancora senza menzione di Turnebus, anche da Brodeau 1552, 128; Σεουήρου inoltre mostra di leggere, senza specificazioni particolari, Bodin 1555, 101v. Peraltro, tra l'ed. Turnebus ed il commento di Bodin, lavori pubblicati entrambi nel 1555, non è certo quale preceda cronologicamente l'altro (cf. Boudreaux 1908, 8 n. 1); tuttavia non fu senza avanzare un dubbio sulla buona fede di Bodin che Boudreaux osservò, in quest'ultima nota cit., che «la plupart des conjectures de Bodin se retrouvent dans l'édition de Turnebus».

da tradizione a noi sconosciuta. Simile ipotesi avrebbe quasi certamente colto nel vero per la *varia lectio* ἄρτι φαινόμενοι, registrata dall'editore del 1555 in 1.121. Fino a ieri assente dai codici e da qualunque edizione (e studio in genere) anteriore a Turnebus⁵³, essa è oggi restituita, posso appurare, dal cod. *Meteorae* 91. Non credo che abbiamo qui a che fare con la conferma di una congettura di Turnebus⁵⁴; probabile sembra piuttosto che questi avesse ancora accesso ad un manoscritto che forniva 1.121 nella stessa *recensio* data dal *Meteorae*; e con 1.121, forse, altri tre luoghi almeno. 2.136: la chiusa dell'esametro αἰπύτα πόντος è dei codici A - Q (ἐπητα M), Y e delle edizioni anteriori a Turnebus⁵⁵; questi, che ha nel testo πόντος ἔπειτα, può aver benissimo corretto un ἔπειτα πόντος che si trova proprio in Met⁵⁶. 3274: Turnebus dà il verso con ἔρραπται; ἔγραπται recano i codici A - R (ἄ[...]πται *spatium vacuum reliquit* C : v. 274 om. I), Y e le edd. Aldina e Vascosana⁵⁷; Met ha ἔραπται (*sic*). 4.165: la tradizione si divide fra μαρυανθέα⁵⁸, βαρυανθέα, βαρυανσέα, βαρυειδέα, μαρινανθέα. Turnebus presenta nel testo μαρυανθέα, lezione, forse, del solo Met⁵⁹.

⁵³ Brodeau 1552 non tocca il luogo; Bodin 1555 tace nel commento sul testo greco: nella traduzione latina mostra peraltro di leggere ἄργυφα τεινόμενοι, che è in tutte le edizioni ed in BK(P) (*cett. codd.* ἄργυφα τεινόμενοι / [...] τεινόμενοι / [...] τεινόμενοι). Di ἄρτι φαινόμενοι pare facciano cenno soltanto (ma dopo Turnebus): 1) Rittershausen, *in mg.* a 1.121 («al. ἄρτι φαινόμενοι»), da sicura lettura di Turnebus; 2) Belin de Ballu, 12 [*in* 1.121] («In Ald. ἄρτι φαινόμενοι, quod Turnebus memorat in Variet.»); ma Belin de Ballu sbaglia, perché l'Aldina reca, come tutte le edizioni, ἄργυφα τεινόμενοι; 3) Schneider^a, 350 [*in* 1.120] («Turnebus versu sequenti ἄρτι φαινόμενοι alicunde memorat»); 4) Boudreaux 1908, app. *ad loc.* («ἄρτι φαινόμενοι Turnebus in var.»).

⁵⁴ Del resto ἄρτι φαινόμενοι non è preceduta, nell'elenco di Turnebus, da ἴσως.

⁵⁵ Inoltre, Brodeau 1552, 59 legge anch'egli αἰπύτα πόντος, e così forse Bodin 1555, che non riporta nel commentario, per questa parte, il testo greco.

⁵⁶ ἔπειτα πόντος è la chiusa del verso anche in R (*Vat. gr.* 118), nonostante Belin de Ballu, 61 (*in* 2. 136) scriva: «In Cod. Vat. πόντος ἔπειτα, ut Turnebiana»; ma Belin de Ballu conobbe R attraverso una sua copia, alla quale può forse attribuirsi l'inversione: nell'elenco dei codici ps. oppiani da lui conosciuti (nel quale non fa altrove menzione di R) egli include infatti, al nr. 2 (p. XXXV), un «Codex Vaticanus, quem, meo sumptu, Romae describi curavi a Dom. Francisco Cubié [...] ex Codice in Vaticana Bibliotheca posito sub numero 118».

⁵⁷ Brodeau 1552, come rivela una sua parafrasi del passo (p. 111), conosce ἔγραπται; questa è anche la lettura di Bodin 1555, 94v.

⁵⁸ Ciò è quanto leggono le edd. Aldina, Vascosana e Bodin 1555 (che propone a emendamento, come detto, μαρυανθέα: cf. *supra* n. 52); Brodeau 1552 non fornisce indicazioni sulla propria lettura.

⁵⁹ Zumbo 1981, 102 dà per Y, al verso, «μαρινανθέα vel μαρυανθέα», ma, pare, maggiormente convinto della prima forma, se registra (p. 98) come accordo singolare tra C ed Y in questo luogo, senza menzione di μαρυανθέα, proprio μαρινανθέα. Scrive Boudreaux 1908, 5: «Turnebus [...] a certainement tiré parti d'un ms. du groupe CDEF, probablement du Parisinus 2860 (C)», e adduce in nota, a sostegno di tale assunto, una serie di casi in cui Turnebus accoglie nel testo o cita in appendice, tra le varianti, lezioni di CDEF: ora sappiamo che in tutti questi casi citati da Boudreaux le lezioni di CDEF sono anche di Y e Met. Nella medesima nota Boudreaux riporta peraltro, per la probabile conoscenza, da parte di Turnebus, di C in specie, questi luoghi: 1.77: Turnebus trarrebbe μοι da C: ma μοι è, oltre che (cosa non detta

Tornando allo Scaligero, la testimonianza di un codice, isolata anche rispetto ad edizioni a stampa, sarebbe poi forse stata sufficiente, allora, perché una lezione da essa supportata venisse, qualora approvata, citata come testo di un dato autore senz'altra avvertenza⁶⁰. Un luogo nondimeno, nei *Poetices libri septem*, parrebbe indicare diversamente.

Discutendo di questioni metriche, lo Scaligero riporta ad un certo punto Eur. *Or.* 920, ed ecco come: «[...] Neque solum in illis (*scil. sedibus*) anapaestum: sed & in ultima in Oreste. αὐτοῦργός, οἵπερ καὶ μόνοι σώζουσι πόλιν. Quem si tribrachum esse arguteris: syllabam nunc respicias, non legem illam qua ultima indifferens habetur. Hunc Euripidae versum ita legimus in nostro manuscripto. Impressum habet γῆν. At Aeschyli quoque est tribrachus in Prometheo, οἷς μὴ πελάζειν, ἀλλ' ἀλιστόνοις γύποδας»⁶¹.

Qui lo studioso indica chiaramente in un codice a sua disposizione la fonte della *varia lectio* (peraltro metricamente insostenibile) πόλιν⁶², riferendo anche il γῆν recato dal testo a stampa che ha sotto gli occhi. Si dedurrebbe quindi che se egli non procede in modo analogo per τὰ σαβάζια, è perché non trae questa lettura da un codice. E tuttavia è possibile che simile conclusione semplifichi troppo la questione.

È bene infatti chiedersi quale sia la logica della precisazione sulla duplice lezione πόλιν / γῆν nel trimetro euripideo. Tale duplicità di lezione tocca direttamente l'aspetto metrico che lo Scaligero sta considerando: la struttura del segmento finale del verso. L'umanista sostiene infatti, in Euripide, il caso di un anapesto in ultima sede, ravvisandolo nel «tribraco» - σι πόλιν in *Or.* 920. Ma il 'buon' γῆν dell'edizione a stampa nega appunto questa possibilità. Egli ritiene dunque opportuno menzionare γῆν ed avvisare che la fonte della propria diversa lettura (in appoggio alla quale viene addotto anche [in forma corrotta] Aesch. *PV* 712) è un codice. La denuncia della doppia lezione si rende, pertanto, pressoché necessaria all'economia della stessa notazione metrica, divenendo di questa parte integrante.

Due fatti, piuttosto, varrà notare: *a*) lo Scaligero lavora, per alcuni testi, confrontando edizioni a stampa e codici di cui dispone (e questo non stupisce); *b*) la citazione di *Or.* 920 nella forma isolata data dal *manuscriptus* gode nel passo scaligeriano, in se stessa, di piena autorità. Lo studioso infatti non esita, nella propria discussione, ad uti-

da Boudreaux) in **DEF**, anche in **Y** e **Met**; 4.282: Turnebus avrebbe νεωστὶ νέων da νεωστιέων di **C**: ora si sa che νεωστιέων è anche in **Y** e νεοστιέων in **Met**; 1.88: Turnebus citerebbe in appendice la variante πολυάρεια (*sic*) φῶτα da **C** (πολυάρεια φῶτα): ma πολυάρεια φῶτα è anche di **Y** e **Met**; 1.188: Turnebus citerebbe in appendice la variante εὐπαχέες da **C**: adesso sappiamo che εὐπαχέες è anche in **Y** e in **Met**.

⁶⁰ È superfluo ricordare come tale disinvolto trattamento delle fonti documentali in filologia fosse normale a quell'epoca (i casi nell'ed. Turnebus appena discussi ne danno un saggio), e come la precisione dei riferimenti storico-testuali sia una lenta conquista moderna.

⁶¹ Scaliger 1561, 354b C-D (il verso eschileo è [corrotto] *PV* 712).

⁶² Cf. Eur. *Suppl.* 244: τριῶν δὲ μοιρῶν ἢ 'ν μέσῳ σώζει πόλεις.

lizzare il verso del codice come euripideo; ed il sospetto è che, se non fosse stato indotto a ciò dalle esigenze dell'argomentazione metrica, egli non avrebbe fatto parola, citando il trimetro così come recato dal proprio *manuscriptus*, del γῆν del testo a stampa.

Del caso di 'Oppiano' potrebbe darsi allora la seguente interpretazione. Leggendo la forma τὰ σαβάζια in un codice, l'umanista la riporta senz'altro come testo 'oppiano'. Egli non ritiene tuttavia di dover riferire anche quanto al posto di essa, con tutta probabilità, trova altrove⁶³, non sembrandogli ciò notevole come per esempio, per le ragioni suddette, γῆν rispetto a πόλιν al v. 920 dell'*Oreste*⁶⁴.

Conclusioni. Il τὰ σαβάζια recato in Opp. C. 1. 26, in luogo dell'unanimente tradito τὰ σὰ βάζειν, dalla quasi totalità delle edizioni (a partire dall'ed. Rittershausen), sembra avere attualmente la prima documentazione databile nei *Poetices libri septem* (VI 5) di Giulio Cesare Scaligero (pubblicati postumi nel 1561)⁶⁵. Non si può escludere con certezza che nei *Poetices libri* esso sia inedito emendamento dello Scaligero; pare nondimeno probabile che rappresenti lettura che il dotto cinquecentesco trae da un codice del poema oggi perduto⁶⁶.

Catania

Giuseppe Agosta

⁶³ τὰ σὰ βάζειν (*codd.*, Aldina, Vascosana) e/o τὸ σαβάζειν (Turnebus; ma si ricordi anche il τὰ σαβάζειν proposto da Bodin 1555).

⁶⁴ Egli ha infatti, da un lato, una 'buona' lezione in τὰ σαβάζια, dall'altro, diversamente che in Euripide, un testo né, forse, univoco (τὰ σὰ βάζειν / τὸ σαβάζειν / τὰ σαβάζειν), né giudicato seriamente alternativo: per quest'ultima eventualità può essere istruttivo che, tra gli editori posteriori a Turnebus, solo Boudreaux accolga τὸ σαβάζειν, mentre ancora recentemente Rebmann 1918, 160 e Schmitt 1969, 51 definiscano «unverständlich» τὰ σὰ βάζειν, ed Englhofer 1995, n. 45 osservi similmente: «Das überlieferte τὰ σὰ βάζειν ergibt keinen Sinn» (ma *contra* questa interpretazione di τὰ σὰ βάζειν Giangrande 1972, 489). Ancor meno peso potrebbe aver avuto, agli occhi dello Scaligero, il τὰ σαβάζειν di Bodin, quasi del tutto trascurato, come detto, nella storia degli studi.

⁶⁵ Quando questo articolo era pronto per la stampa appariva l'edizione dei C. (e loro parafrasi bizantina) di M. Papathomopoulos: *Oppianus Apameensis, Cynegetica*, – Eutecnius Sophistes, 'Paraphrasis metro soluta', recensuit M. P., München - Leipzig 2003. Il testo adottato in I. 26 è: λείψομεν, ὥς κέλεαι τὰ σὰ βάζειν, νύκτερα θύσλα. L'apparato al verso è: «τὰ σὰ βάζειν xz (i.e. hyparchetypa, fontes codicum omnium; cf. p. XXIX), def. Giangrande: τὸ σαβάζειν Turnebus, Boudreaux τὰ Σαβάζια Vir doctus apud Schn. I, Rittershusius || virgulam post βάζειν Giangrande». P. conosce *YMet*; una notizia di quest'ultimo anche nel recente *Tratado de Caza. Oppiano, 'Cynegetica'*. Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia, Cod. Gr. Z. 479 (=881), Valencia 2002, 346.

⁶⁶ La prof.ssa M. Cannatà Fera ed il dott. C. Meliadò mi suggeriscono ultimamente che nei *Poetices libri* lo Scaligero, per così dire, parafrasi, chiosi, 'rilegga', con τὰ σαβάζια, τὸ σαβάζειν. È ipotesi interessante. Ma si noterà per lo meno la coincidenza di un τὰ σαβάζια che – parafrasi, chiosa o 'rilettura' – è anche testualmente ottimo in I. 26 (cf. Agosta, Eikasmos 2003) e che piuttosto con modalità di *lectio* al verso figura nel passo scaligeriano (a Rittershausen, forse unico a leggere il luogo dei *Poetices libri*, sulla base di questo esso parve «vera et germana lectio»).

Bibliografia

- Aldina ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΑΛΙΕΥΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΠΕΝΤΕ. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΤΕΣΣΑΡΑ. *Oppiani De Piscibus libri V. Eiusdem De Venatione libri IIII. Oppiani De Piscibus Laurentio Lippio interprete libri V*, Venetiis (in aedibus Aldi et Andreae soceri) 1517.
- Beès 1911 N. A. Beès, 'Αντιβολή τοῦ Περί ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους, Athena 23, 1911, 34-43.
- Beès 1967 *Les manuscrits des Météores. Catalogue descriptif des manuscrits conservés dans les monastères des Météores. Œuvre posthume de N. A. Beès, I*, Athènes 1967.
- Belin de Ballu *Oppiani Poemata De Venatione et Piscatione cum interpretatione latina et scholiis, accessit Eutechnii paraphrasis ΙΞΕΥΤΙΚΩΝ et Marcelli Sidetae fragmentum de piscibus. Tom. I: Cynegetica ad quattuor mss. codd. fidem recensuit et suis auxit animadversionibus Iac. Nic. Belin de Ballu*, Argentorati 1786.
- Bodin 1555 *Oppiani De Venatione libri IIII. Ioan. Bodino Andegavensi interprete. His accessit commentarius varius, et multiplex, eiusdem interpretis, Lutetiae* 1555.
- Boudreaux 1908 *Oppien d'Apamée, La Chasse, édition critique par Pierre Boudreaux*, Paris 1908.
- Brodeau 1552 Ioannis Brodaci Turonensis Annotationes in Oppiani Cynegeticon libros IIII. Quinti Calabri Paralipomenon Homeri lib. XIII. Coluthi Thebani de Helenae raptu lib. unum, Basileae 1552.
- Costanza 1991 S. Costanza, *Motivi callimachei nel proemio dei Cynegetica di Oppiano d'Apamea*, in *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo 1991, 479-89.
- De Lect ΟΙ ΤΗΣ ΗΡΟΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ ΠΑΛΑΙΟΙ ΠΟΙΗΤΑΙ ΠΑΝΤΕΣ. *Poetae Graeci veteres carminis heroici scriptores, qui extant, omnes. Apposita est regione latina interpretatio. Notae item et variae lectiones margini adscriptae cura et recensione Iac. Lectii V. Cl., Aureliae Allobrogum* 1606.
- Englhofer 1995 Claudia Englhofer, *Götter und Mythen bei Oppianos von Apameia*, GB 21, 1995, 157-73.
- Fajen 1979 F. Fajen, *Zur Überlieferungsgeschichte der Halieutika des Oppian*, Hermes 207, 1979, 286-310.
- Formentin 1982 Mariarosa Formentin, *L'Oppiano del Marc. gr. 479. Note paleografiche e filologiche*, in *Miscellanea III. Studi in onore di Elpidio Mioni*, Padova 1982, 19-29.
- Giangrande 1972 G. Giangrande, *On the Text of ps.-Oppian, Cynegetica*, GRBS 23, 1972, 489-96.
- Giuntina 1515 ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΑΛΙΕΥΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΠΕΝΤΕ. *Oppiani De Natura seu Venatione piscium libri quinque*, (in aedibus Phil. Iuntae) Florentiae 1515.
- Kanakis 1969 A. Kanakis, 'Οππιανού Κυνηγετικά, Βιβλία Α' καὶ Β' Κείμενον, Μετάφρασις, Σχόλια, ἐν Σύρῳ ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Φρέρη, 1969.
- Korzenszky 1931 E. Korzenszky, rec. a Mair, PhW 52, 1931, 1569-573.
- Lehrs ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΚΑΙ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ ΤΑ ΣΩΖΟΜΕΝΑ. *Oppiani et Nicandri quae supersunt. Marcelli Sidetae fragmentum de piscibus*,

- Poeta de viribus herbarum, graece et latine edidit F. S. Lehrs, praefatus est K. Lehrs, in Poetae bucolici et didactici*, Paris 1846.
- Magnien 1982 M. Magnien, *Un humaniste face aux problèmes d'édition, Jules-César Scaliger et les imprimeurs*, *Biblh & R* 44, 1982, 307-29.
- Mair *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, with an english translation by A. W. Mair, London-New York 1928 (e successive ristt.).
- Miller *Oppian's des Jüngerer Gedicht von der Jagd in vier Büchern. I Buch, metrisch übersetzt und mit erklärenden Bemerkungen versehen von Max Miller*, Amberg 1885; *II Buch (1-377)*, München 1891; *IV Buch*, Amberg 1886.
- Rebmann 1918 O. Rebmann, *Die sprachlichen Neuerungen in den Kynegetika Oppians von Apamea*, Basel 1918.
- Rittershausen *Oppiani Poëtae Cilicis De Venatione lib. IV. De Piscatu lib. V. Cum Interpretatione Latina, Commentariis et Indice rerum in utroque opere memorabilium locupletissimo, Confectis studio & opera Conradi Rittershusii*, Lugduni Batavorum 1597.
- Robin 1981 Diana Robin, *The manuscript tradition of Oppian's Halieutica*, *BollClass* 2, 1981, 28-94.
- Scaliger 1561 I. C. Scaligeri, V. Cl., *Poetices libri septem*, Lugduni 1561.
- Schenkl 1891-1908 H. Schenkl, *Bibliotheca patrum latinorum Britannica*, Wien 1891-1908.
- Schmitt 1969 W. Schmitt, *Kommentar zum ersten Buch von pseudo-Oppians Kynegetika*, Münster (Westf.) 1969.
- Schneider^a *Oppiani poetae Cilicis De Venatione libri IV. et De Piscatione libri V. cum paraphrasi graeca librorum De Aucupio, graece et latine, curavit Joh. Gottlob Schneider*, Argentorati 1776.
- Schneider^b *ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΙΕΥΤΙΚΑ. Oppiani Cynegetica et Halieutica. Ad fidem librorum scriptorum emendavit Ioannes Gottlob Schneider Saxo. Accedunt versiones latinae metrica et prosaica, plurima anecdota et index graecitatis*, Lipsiae 1813.
- Silva Sánchez 1996 T. Silva Sánchez, *Catálogo de los mss. conservados de los Cynegetica de Opiano de Apamea. Revisión y actualización*, *ExcPhilol* 6, 1996, 69-88.
- Silva Sánchez 1999 T. Silva Sánchez, *The codex Phillippicus 4211 and the manuscript tradition of Oppian of Apamea's Cynegetica*, *Scriptorium* 53, 1999, 350-56.
- Silva Sánchez 2002 T. Silva Sánchez, *Sobre el texto de los Cynegetica de Opiano de Apamea*, Cádiz 2002.
- Turnebus *ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΑΝΑΖΑΡΒΕΩΣ ΑΛΙΕΥΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ Ε. ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ Δ. Oppiani Anazarbei De Piscatu libri V, De Venatione libri IV*, Parisiis 1555.
- Vascosana *ΟΠΠΙΑΝΟΥ ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΤΕΣΣΑΡΑ. Oppiani De Venatione libri IIII*, Parisiis (apud Vascosanum) 1549.
- Zumbo 1981 A. Zumbo, *Un nuovo manoscritto dei Cynegetica pseudo-oppiane*, *BollClass* 2, 1981, 95-103.

GENESI DEL *CUPIDO CRUCIATUS*

... comprese che era anche
lui una parvenza, che un
altro stava sognandolo.

Il *Cupido cruciatus* di Ausonio è un epillio, o meglio una ‘fantasia’ mitologica che narra in centotré esametri una disavventura di Cupido, trovatosi per caso negli inferi e caduto in mano delle eroine morte di morte violenta per sua colpa, cioè a causa dell’amore¹. La struttura del poemetto è bipartita. Un preambolo descrittivo (vv. 1-44) tratteggia l’ambientazione ultraterrena e presenta la situazione iniziale del racconto, che si svolge nell’Averno di Virgilio, tra gli alberi della foresta di mirti dove Enea ha incontrato, in mezzo ad altre illustri vittime della passione amorosa, l’ombra di Didone suicidatasi in seguito al suo abbandono (*Aen.* 6.440-78); qui, in un’atmosfera cupa e malinconica, le eroidi della tradizione greco-romana sfilano in perpetuo corteo, ciascuna recando i simboli o gli strumenti della propria sventura, rinnovando senza posa il ricordo dei tragici amori che le hanno condotte a morte. La narrazione vera e propria (vv. 45-103) si snoda in sei sequenze: Cupido, che ha smarrito la rotta, capita in volo proprio nel mezzo di questa schiera dolente (45-46); le eroidi riconoscono all’istante il responsabile delle loro sciagure e lo catturano per prenderne vendetta (47-55): il dio dell’amore è appeso ai rami di un mirto da un’orda di donne infuriate, che minacciano di applicare la pena del taglione e di usare contro di lui i molteplici strumenti delle loro stesse morti (56-78). Le più intraprendenti, in realtà, si limitano a terrorizzare il malcapitato con castighi meno cruenti, ma ecco sopraggiungere in tutto il suo splendore la stessa Venere che, invece di soccorrere il figlio, aizza vieppiù le sue persecutrici, rincarando la dose dei rimbrotti rin-

Il nucleo di questo lavoro nacque come contributo alla giornata di studi ‘Ausone et son temps’, tenutasi presso l’università di Friburgo (CH) il 21 novembre 2003. A David Amherdt, organizzatore dell’incontro, e a tutti gli amici e colleghi riunitisi attorno al tavolo della Salle Jäggi – Francesca Acounto, Margarethe Billerbeck, Philippe Bruggisser, Joachim Gruber, Massimo e Andreana Lolli, Danielle van Mal-Maeder – è legato l’indelebile ricordo di quelle ore di calda cordialità e di piacevole tensione intellettuale. Queste pagine, che iniziai a scrivere per loro, sono ad essi dedicate.

¹ Per questo *opusculum* di Ausonio disponiamo ora della capillare esegesi di A. Franzoi, Decimo Magno Ausonio, *Cupido messo in croce*, Introduzione, testo, traduzione e commento, Napoli 2002; a maglie assai più larghe le annotazioni di R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Ed. with Introd. and Comm., Oxford 1991, 526-32. Altri studi specifici: W. Fauth, *Cupido cruciatus*, GB 2, 1974, 39-60 (= [M.J. Lossau], *Ausonius*, Darmstadt 1991, 376-401); R.M. Lucifora, *Il ‘Cupido cruciatus’ di Ausonio rivisitato*, AAPel n.s. 54, 1977-78, 305-18; Ead., *I ‘loci similes’ del ‘Cupido cruciatus’*, AAPel n.s. 55, 1979, 261-71; L. Vannucci, *Ausonio fra Virgilio e Stazio: a proposito dei modelli poetici del ‘Cupido cruciatus’*, A&R 34, 1989, 39-54; N.G. Davis, *Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil’s ‘Aeneid’*, Colby Quarterly 30, 1994, 162-70; P. Mastroianni, *Su due luoghi del ‘Cupido cruciatus’ di Ausonio*, BSIL 26, 1996, 545-58; C. Santini, *Ambiguità intertestuale nel ‘Cupido cruciatus’ di Ausonio*, in ‘Curiositas’. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani, Napoli 2002, 243-56.

facciandogli le sue proprie sventure amorose, e quindi passa alle vie di fatto percuotendolo con una corona di rose fino a farlo sanguinare (79-92). Dinanzi a tanta severità, d'un tratto le eroine sono mosse a compassione e in coro prendono le difese del fanciullo, mentre Venere, trasformatasi in madre premurosa, si profonde in ringraziamenti per la loro indulgenza (93-98). «Tali visioni con le loro immagini notturne tormentano talvolta il sonno agitato da vane paure» spiega a questo punto Ausonio, e ci rivela che quello di Cupido è stato soltanto un sogno: uscito infine dal suo incubo, egli prende il volo verso il cielo passando per la Porta d'Avorio – quella che, nell'Aldilà virgiliano, è appunto la via d'uscita dei sogni ingannatori (99-103).

1. *Un'ekphrasis poetica?*

Nell'epistola prefatoria, indirizzata all'amico Gregorio Proculo, il poeta spiega di essersi ispirato al soggetto di una pittura che entrambi hanno avuto modo di ammirare a Treviri sulle pareti di un triclinio; di conseguenza, il *Cupido cruciatus* viene spesso annoverato tra le poesie dedicate alla descrizione di un'opera d'arte, e la *communis opinio* ha ricevuto l'avallo dell'ultimo editore di Ausonio, secondo il quale «dal punto di vista formale, si tratta di un'autentica *ekphrasis* in forma narrativa»: il poeta avrebbe descritto il modello pittorico «con la sua precisione abituale» e, anche se può aver aggiunto qualche particolare di sua invenzione, il testo lascia facilmente intravedere il dipinto di Treviri, che forse consisteva in un ciclo di tre o quattro 'episodi' corrispondenti alle principali scene del poemetto². Beninteso, questo punto di vista non è universalmente condiviso: un anno prima che comparisse il commento di Roger Green, una studiosa americana aveva messo in guardia contro siffatte interpretazioni, mostrando come il presunto descrittivismo del *Cupido cruciatus* giaccia più sul piano verbale che su una dimensione realmente visuale³, e di fatto, a prescindere dal solo articolo di Wolfgang Fauth, i pochi studi che nell'ultimo trentennio sono stati dedicati a questo *opusculum* si sono concentrati più sugli aspetti intertestuali che sugli eventuali elementi iconografici. Tuttavia solo in tempi recentissimi si è giunti a negare *in toto* il carattere ecfrastico del poemetto⁴, sulla base di due considerazioni tanto semplici quanto, a mio avviso, incontrovertibili: innanzitutto il testo risulta affatto sprovvisto dei segnali formali che abitualmente caratterizzano l'*ekphrasis* di opere figurative, vale a dire espressioni deittiche di luogo e di tempo, verbi (del tipo 'vedere', 'ammirare' ecc.) che esprimano la prospettiva dell'os-

² Green, 526 s.

³ S.G. Nugent, *Ausonius' Late-Antique Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory*, *Ramus* 19, 1990, 30 ss. e, ad es., 32: «a number of the poem's vignettes simply seem to exceed the visual sense. Often these border the surreal. These Ausonian pictures exist at the allusive or verbal level, rather than in the visual register. [...] The poet invites the reader to enter into the game of imaginative visualisation based on what is, fundamentally, a verbal artefact».

⁴ Franzoi, 7 ss.

servatore, riferimenti alla qualità artistica della rappresentazione, all'abilità dell'esecutore, e via dicendo; in secondo luogo, la presunta natura ecfrastica del *Cupido* è esplicitamente contraddetta dal poeta stesso, che ai vv. 28 s. presenta il terzetto costituito da Pasifae e dalle sue due figlie Fedra e Arianna con le parole *tota... aëriae Minoia fabula Cretae / picturarum instar tenui sub imagine uibrat* «tutta la leggenda minoica dell'aerea Creta palpita come in un quadro in una luce illusoria», dove è chiaro che la comparazione *picturarum instar*, per quanto ci si sforzi di spiegarla⁵, nella descrizione di un dipinto sarebbe semplicemente assurda.

D'altro canto – aggiungiamo noi – nulla potrebbe illustrare più adeguatamente la genesi del *Cupido cruciatus* di quanto faccia Ausonio nella prefazione in prosa, a patto di leggerla con la dovuta attenzione, soppesando il senso delle sue pur poche spiegazioni:

En unquam uidisti nebulam pictam in pariete? uidisti utique et meministi. Treueris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo quae sponte peccant, sed illae heroicae quae sibi ignoscunt et plectunt deum. Quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat. Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Deinde mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi. Mihi praeter lemma nihil placet, sed commendo tibi errorem meum ...

Con il riferimento letterario Ausonio ci informa che le eroine della pittura sono in parte le stesse che fanno corteggio a Didone nell'episodio del VI libro dell'*Eneide*, dal che si capisce che sono vittime di amori sfortunati e che si accaniscono sul dio dell'amore per punirlo delle loro sventure; al tempo stesso, però, ancor prima di constatare la fitta intertestualità virgiliana del poemetto, il lettore già intuisce che il 'cambiamento di stato', la conversione del tema pittorico in soggetto poetico operatasi nella mente e sotto la penna di Ausonio, ha avuto in Virgilio il suo catalizzatore. Non è pertanto lecito confondere ciò che il poeta tiene espressamente distinto, e affermare ad esempio, come fa Pierre Courcelle, che «i Campi del Pianto furono raffigurati in un dipinto del palazzo di Treviri, che Ausonio descrive dettagliatamente con l'ausilio dei versi del libro VI» dell'*Eneide*⁶. Stando alle parole del poeta, nella pittura nel triclinio di Zoilo le eroine innamorate della leggenda, ciascuna evidentemente caratterizzata da un idoneo attributo, mettono in croce il dio colpevole delle loro sofferenze, e niente più; è Virgilio, e solo Virgilio, ad aver collocato nei Campi del Pianto le figure delle amanti sventurate, ed è a Virgilio, come recita espressamente il primo verso (*Aeris in campis, memorat quos musa Maronis*), che Ausonio ha attinto lo scenario infero in cui sviluppare in forma narrativa lo spunto suggeritogli dal quadro di Treviri: *Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices*. Questo del

⁵ Ad es. Davis, 169 s.: «Since the ostensible point of departure of poem's narration is a description of a wall painting..., the redundant effect of the simile is to conjure an "ekphrasis within an ekphrasis" ... ».

⁶ *Connais-toi toi même de Socrate à Saint Bernard*, II, Paris 1975, 452, riproposto in *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, I *Les témoignages littéraires*, Paris 1984, 439-40.

resto è ciò che lascia intendere, dietro il convenzionale *understatement* imposto dalla topica prefatoria, anche la successiva nota di autocritica *Mihi praeter lemma nihil placet*, il cui reale significato pare essere sfuggito alla maggior parte degli interpreti, concordi nell'intendere: «ici, rien ne me plaît que le titre» (Corpet), «hors le titre rien ne me plaît» (Jasinski), «nothing in it satisfies me except the title» (Evelyn White), «fuori del titolo, null'altro mi piace» (Pastorino), «excepto el título, nada de lo escrito me satisface» (Alvar Ezquerro). Nel lessico letterario, il grecismo *lemma* è sì il 'titolo', l' 'intestazione', ma prima ancora, e assai più spesso, il 'tema', il 'soggetto' di un componimento⁷, e non è un caso se Ausonio, volendo usare il termine nel primo significato nella prefazione ai *Parentalia*, sia costretto a chiarirlo mediante un 'genetivus inhaerentiae' (*Par. praef. A*, 1 ss.) per differenziarlo dal precedente *materia*:

Scio uersiculis meis euenire ut fastidiose legantur: quippe sic meritum est eorum. Sed quosdam solet commendare *materia* et aliquotiens fortasse lectorem solum *lemma* sollicitat *tituli*, ut festiuitate persuasus et ineptiam ferre contentus sit. Hoc opusculum nec *materia* amoenum est nec *appellatione* iucundum.⁸

Nel caso del *Cupido cruciatus*, Ausonio potrebbe dunque affermare, con una leziosità un po' fine a se stessa, che soltanto il 'titolo' gli è ben riuscito, ma – come traducono i soli Canal e Franzoi⁹ – può altresì dichiarare di essere soddisfatto unicamente del 'soggetto': che sempre leziosità sarebbe, ma assai meno banale, perché lascerebbe intendere, attraverso il codice dell'affettata modestia, che dell'unico aspetto pregevole del poemetto (il tema, appunto: 'la crocifissione di Cupido', ovvero *Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices*) il poeta non ha alcun merito, avendolo mutuato dal bellissimo dipinto, mentre di tutto il resto – di tutto ciò che sta *praeter lemma*, cioè – unica responsabile è la sua *ineptia poetandi*.

Abbiamo dunque molteplici ragioni per accantonare definitivamente la nozione di *ekphrasis*: il *Cupido cruciatus* è una costruzione poetica originale, liberamente ispirata al tema di un'opera d'arte, che fa dell'unica scena raffigurata nel *triclinium* Zoili il momento centrale di un racconto in cui l'ambientazione oltretombale ripresa da Virgilio, la cattura di Cupido, l'intervento di Venere, il moto di indulgenza delle *heroides* e il risveglio dal sogno sono almeno in parte un'invenzione di Ausonio. Dico almeno in parte, perché a rigore non si può escludere che lo spunto per la veste nar-

⁷ Il valore di 'titolo', cioè di *inscriptio* indicante l'argomento, si ha con certezza solo in Mart. 14.2.3 s.; cf. *ThLL* VII,2 1137.15-42.

⁸ Non necessario lo spostamento dell'interpunzione prima di *tituli*, che *ThLL* VII,2 1137.30 s. registra 'in schedis nostris' da parte di W. Brandes, e tanto più impropria l'espunzione di *tituli* proposta da M.D. Reeve (*rec.* all'edizione di Green in *Gnomon* 52, 1980, 450): per questo e simili pleonasmi in Ausonio vd. la nota *ad loc.* di M. Lolli, D.M. Ausonius, *Parentalia*, Introd., testo, trad. e comm., Bruxelles 1997, 48.

⁹ *Le opere di Decimo Magno Ausonio* volgarizzate da P. Canal, Venezia 1853, 368: «ma, dal tema in fuori, nulla mi garba»; Franzoi, 35: «tranne l'argomento nulla mi piace».

rativa del *Cupido cruciatus* sia stato fornito da modelli letterari affini al breve carme esametrico tramandatoci dal *Codex Salmasianus* sotto il nome di Modestino (*AL* 273 R.² = 267 Sh.B.):

Forte iacebat Amor uictus puer alite somno
myrti inter frutices pallentis roris in herba.
Hunc procul emissae tenebrosa Ditis ab aula
circueunt animae, saeua face quas cruciarat.
"Ecce meus uenator!" ait "hunc" Phaedra "ligemus!"
Crudelis "crinem" clamabat Scylla "metamus!"
Colchis et orba Procne "numerosa caede necemus!"
Didon et Canace "saeuo gladio perimamus!"
Myrrha "meis ramis," Euhadneque "igne crememus!"
"Hunc" Arethusa inquit Byblisque "in fonte necemus!"
Ast Amor euigilans dixit "mea pinna, uolemus!"¹⁰,

anche se, nella fattispecie, pare più probabile che sia questo oscuro versificatore ad aver rielaborato l'idea di Ausonio¹¹, riconducendola e adattandola al tipo epigrammatico di 'Amore sorpreso nel sonno', di cui abbiamo un esempio greco in *AP* 9.627 (Mariano Scolastico, 500 ca d.C.):

Τῶδ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἀπαλῶ τετρυμένος ὕπνῳ
εὗδεν Ἔρως Νύμφαις λαμπάδα παρθέμενος.
Νύμφαι δ' ἀλλήλησι· "Τί μέλλομεν; αἶθε δὲ τοῦτω
σβέσσομεν," εἶπον, "ὁμοῦ πῦρ κραδίης μερόπων."
Λαμπὰς δ' ὡς ἔφλεξε καὶ ὕδατα, θερμὸν ἐκείθεν
Νύμφαι Ἐρωτιάδες λουτροχοεῦσιν ὕδωρ,¹²

¹⁰ Su questo epigramma vd. W.D. Lebek, *Modestinus AL I 1,267 Shackleton Bailey* (= 273 Riese), *ZPE* 58, 1985, 37-45; G. Cupaiuolo, *Modestino, 'Anthologia Latina' 267 S.B. (e rapporti con Ausonio)*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, III, Palermo 1991, 1301-12; Franzoi, 12 s. Né il testo di Riese da noi riportato né tanto meno quello di Shackleton Bailey sono soddisfacenti; decisamente migliorative le proposte di Lebek, in termini sia di *emendatio* (v. 7 *necemus* > *secemus*, v. 8 *Sidonis* anziché *Dido* della *paradosi* o *Didon* di Oudendorp) che di recupero della lezione manoscritta (v. 9 genitivo *Euhadnes* riferito ad *igne*, v. 10 *inquit Byblis*, con *Arethusa* vocativo). Nel secondo emistichio del v. 2, se convince poco il testo di Shackleton Bailey *pullanti* (Petschenig) *ruris* (Baehrens) *in herba*, non appare accettabile neppure il trádito *pallentis roris in herba* ('in una pianta di pallido rosmarino', come intende Lebek accogliendo un lontano suggerimento del Klotz), benché *ros* per *ros marinus* possa contare sul precedente di Verg. *georg.* 2.213. Il poeta carolingio Ermoldo Nigello, che imita l'emistichio nel *Carmen in honorem Ludowici Pii* (4.541 s. *atque pio regi uiridanti roris in herba / ipsa sedile parat, ordinat atque dapes*), mostra come il testo sano fosse *pallenti roris in herba*, a sua volta riecheggiante Verg. *buc.* 6.54 *ilice sub nigra pallentis ruminat herbās*.

¹¹ Se non la dipendenza da Ausonio, almeno la posteriorità cronologica di Modestino sarebbe certa se v. 3 *tenebrosa Ditis ab aula* fosse rifatto su Claud. *rapt.* 2.365 *exultant cum uoce pii Ditisque sub aula / talia peruigili sumunt exordia plausu* (per gli altri esempi poetici di *aula* 'de inferorum domo' vd. *ThlL* II 1456.72 ss.).

¹² «Qui, stremato, nell'ombra dei platani, Amore dormiva, / consegnata la fiaccola alle Ninfe. / Dissero: "Cosa s'aspetta? Potessimo, insieme col fuoco, / spegnere il fuoco degli umani cuori!" / Ma incendiò quella torcia le acque. E le Ninfe Amorette / qui, da quel tempo, versano acqua calda» (trad. F.M. Pontani). Per il motivo di Amore dormiente cf. *AP* 16.210 (Platone), 16.211

e uno latino in *AL* 873b R.:

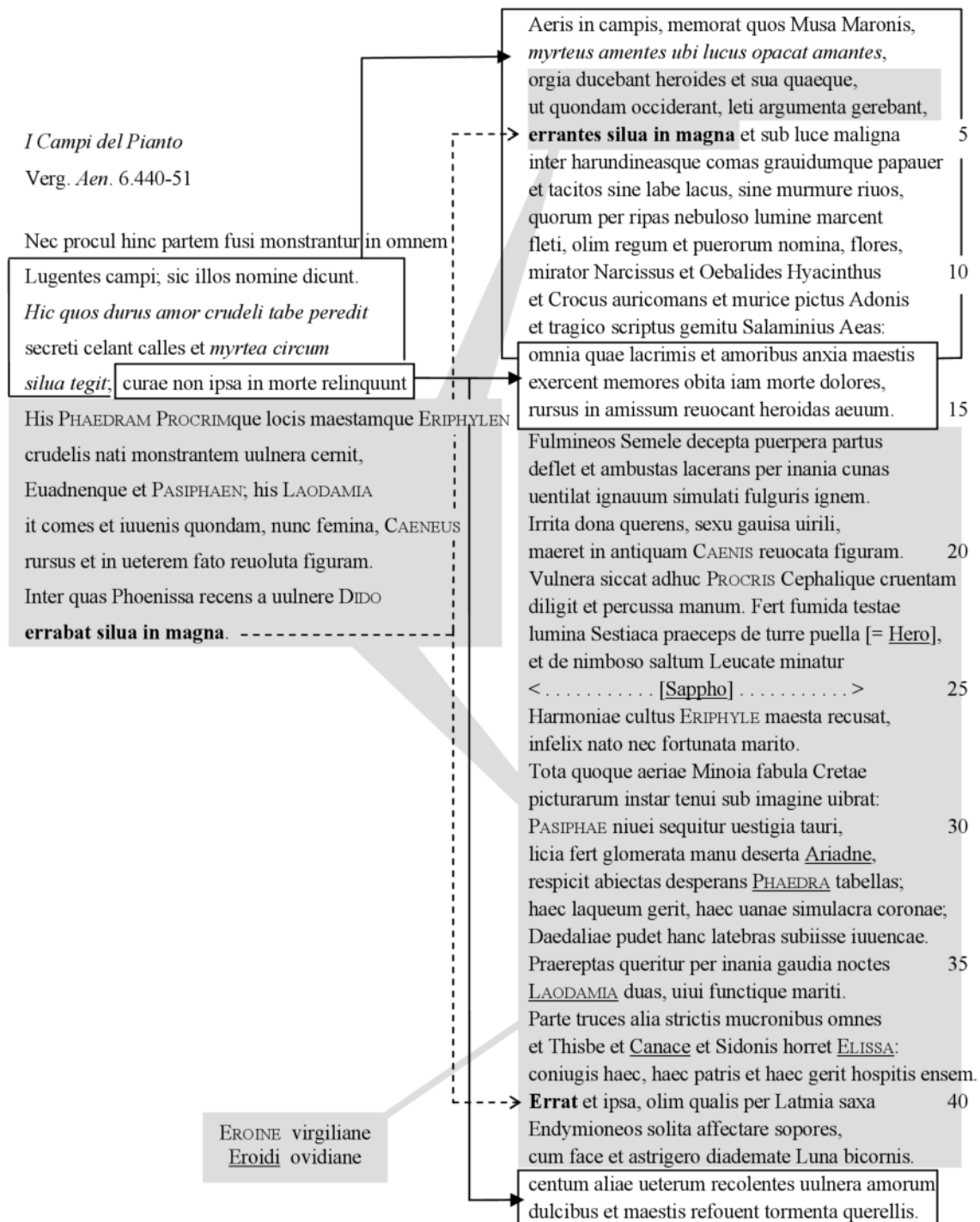
Baiarum dum forte capit sub mollibus umbris
 fessus Amor somnum murmure captus aquae,
 ipsa facem accurrens gelida celauit in unda,
 ut ueteres flammās uindicet, alma Venus.
 Quum primum liquor ille aeternos concipit ignes,
 igne nouo (quisnam crederet?) arsit aqua.
 Flammis uomis igitur fumant haec balnea lymphis,
 quod facula una omnes uincit Amoris aquas.

2. Aemulatio ed esegesi virgiliana: i Campi del Pianto

Coerentemente con il riferimento contenuto nell'epistola prefatoria, l'ambientazione del *Cupido cruciatus* è attentamente ricalcata sulla descrizione virgiliana dei Campi del Pianto (*Aen.* 6.440-451), i cui elementi strutturali sono tutti ripresi e rielaborati con modalità di *uariatio* che vanno dalla dilatazione alla duplicazione (vedi tavola a fianco). Espanso, anzi 'esplosivo' nella calligrafica descrizione di un paesaggio allucinato, in bilico tra *locus amoenus* ed *inamoenus* (1-12), è lo scenario della *myrtea silua* assai più sobriamente evocato da Virgilio, ed espansa – oltre che anticipata dalla 'scena di gruppo' ai vv. 3-5 – è la rassegna delle anime dolenti, arricchita di sei figure attinte alle *Heroides* ovidiane e eventualmente anche al modello iconografico, che ritrae le eroine, da sole o per gruppi, in una serie di 'medaglioni' in cui ciascun personaggio appare iscritto con la sua storia e la sua posa peculiare (16-42). Ripetuto, ai due estremi opposti della scena, è il verbo *errare*, che Virgilio riferisce alla sola Didone (*Aen.* 6.451 *errabat silua in magna*) e Ausonio rende collettivo ai vv. 5 (*errantes silua in magna*) e 40 (*errat et ipsa... Luna*), e iterata, a far da cornice al catalogo, è anche la notazione psicologica di *Aen.* 6.444 *curae non ipsa in morte relinquunt*, che ritroviamo ai vv. 13-15 e 42-43 nella doppia immagine delle eroine afflitte dall'incessante ricordo dei loro amori infelici.

A fronte di questa complessiva aderenza al modello, nonché della corretta indicazione fornita nell'epistola prefatoria (*mulieres ... heroicae ... quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat*), tanto più vistosa appare l' 'infedeltà' che il poeta esibisce nell'attacco *Aeris in campis*, *memorat quos musa Maronis, / myrteus amantes ubi lucus opacat amantes*, mediante il quale la *myrtea silua* delle vittime d'amore viene letteralmente rimossa dai *Lugentes Campi* vicini alla palude stigia e trasferita nel luogo ben diverso dei Campi Elisi, dove Enea e il padre Anchise *tota passim regione uagantur / aeris in campis latis atque omnia lustrant* (*Aen.* 6.886-87). Poiché la notorietà del più classico dei poeti latini e l'esposizione in sede incipi-

(Statilio Flacco), 16.212 (Alfeo).



taria escludono, in un poeta che è anche *grammaticus* di professione, la disinvoltura di una citazione approssimativa¹³, per comprendere questa infrazione della topogra-

¹³ È ipotesi ventilata e subito scartata da Santini, 245 «che per Ausonio, data la visibilità della citazione di Virgilio, la forma *campi aeris* serva da segno generico di richiamo all'Aldilà»; chiaramente fuori discussione il *lapsus* di memoria sospettato da R.G. Austin, secondo cui «Ausonius read his Virgil somewhat inattentively» (P. Vergili Maronis *Aeneidos liber sextus*, with a Comm., Oxford 1977, 274).

fia infera virgiliana è necessario riandare con la memoria al passo di *Aen.* 6.887 e interrogarsi sul suo significato: perché il poeta dell'*Eneide* ha collocato il soggiorno delle anime beate nell'*aer*, vale a dire nell'atmosfera compresa tra la superficie terrestre e l'orbita della luna (o, secondo altri, quella del sole), contraddicendo la localizzazione sotterranea del suo Averno? La risposta avanzata dagli esegeti antichi è che Virgilio – per usare le parole di Macrobio – ha conciliato la finzione poetica con la verità della sapienza¹⁴, e, pur senza rinunciare alla tradizionale rappresentazione degli inferi immersi nelle profondità ctonie, ha espresso nel contempo una concezione di origine pitagorica, ma poi estesasi attraverso Posidonio alla seconda Stoa e in seguito anche ad alcune correnti del pensiero platonico¹⁵, che identificava il mitico Ade con l'elemento fisico dell'aria, e attribuiva agli spiriti dei trapassati un soggiorno più o meno lungo nell'atmosfera terrestre, in zone dell'*aer* tanto più pure e elevate quanto maggiore era la loro virtù e il loro grado di purificazione, in attesa di raggiungere l'etere e le regioni astrali da cui erano originariamente discesi. In questa escatologia, i Campi Elisi destinati alla permanenza delle anime virtuose erano situati dai Pitagorici sulla superficie della luna, dagli Stoici nelle più remote e limpide altezze dell'atmosfera, immediatamente al disotto dell'orbita lunare (Lucan. 9.5-9):

qua niger astriferis conectitur axibus aer,
quodque patet terras inter lunaeque meatus,
semidei manes habitant, quos ignea uirtus
innocuos uita patientes aetheris imi
fecit et aeternos animam collegit in orbes,

e questa, per la critica antica, sarebbe appunto la visione soggiacente all'Elisio virgiliano:

¹⁴ Macr. *somn.* 1.9.8 *Vergilius ... licet argumento suo seruiens heroas in inferos relegauerit, non tamen eos abducit a caelo, sed aethera his deputat largiorem, et nosse eos solem suum ac sua sidera profitetur, ut geminae doctrinae obseruatione praestiterit et poeticae figmentum et philosophiae ueritatem.*

¹⁵ Quanto meno a quei pensatori che – secondo la prima delle tre dottrine riferite da Macrobio – ponevano il cielo della luna come confine tra il regno inferiore della morte e del divenire e quello superiore della vita e dell'immutabile eternità, *atque ideo inter lunam terrasque locum mortis et inferorum uocari* (*somn.* 1.11.4-6): cf. M.A. Elferink, *La descente de l'âme d'après Macrobie*, Leiden 1968, 35 ss.; J. Flamant, *Macrobie et le néo-platonisme latin, à la fin du IV^e siècle*, Leiden 1977, 540 ss.; M. Regali, *Macrobio, Commento al 'Somnium Scipionis', Libro I*, Introd., testo, trad. e comm., Pisa 1983, 314 ss. Questa concezione, caratteristica del medioplatonismo di età imperiale (la critica concorda nell'attribuirla in particolare ad Albino), non fu del tutto accantonata dal pensiero neoplatonico, e ricevette anzi l'occasionale avallo di Porfirio (*frg.* 383F Smith *ap.* Stob. 1.49.61), il quale, pur sostenendo la dottrina che collocava il limite tra eternità e divenire nel cielo delle stelle fisse, cita a riprova dell'Elisio lunare nientemeno che l'autorità di Hom. *δ* 563-64. A una mortalità sublunare contrapposta all'immortalità astrale fa riferimento anche Ausonio nella preghiera cristiana di *Ephemeris* 3.37-42: *Pande (scil. Pater) uiam, quae me post uincula corporis aegri / in sublime ferat, puri qua lactea caeli / semita uentosae superat uaga nubila lunae, / qua procures abiire pii quaque integer olim / raptus quadriugo penetrat super aera curru / Elias et solido cum corpore praeuius Enoch.*

ps.Prob. *buc.* 6.31 Quibusdam uidetur aera, qui et summa montium et ima terrarum segnius iaceat, reliquo, qui desuper incumbat, esse obtusiorum atque ita uicem inferorum obtinere. Hoc adnotasse Vergilium aiunt in VI [886-87] sic: "tota passim regione uagantur / aeris in campis laetis"¹⁶ atque omnia lustrant", ut post mortem soluto corpore umbrae in hac obuersione caligine, animae ultimo aeri, ut puriori, transmittantur;

Seru. *Aen.* 5.735 Secundum philosophos Elysium est insulae fortunatae, quas ait Salustius inclitas esse Homeri carminibus, quarum descriptionem †Porphyrius commentator dicit esse sublatam†¹⁷: secundum theologos circa lunarem circulum, ubi iam aer purior est: unde ait ipse Vergilius [*Aen.* 6.887] "aeris in campis", item Lucanus [9.10-11]: "non illuc auro positi, nec ture sepulti / perueniunt";

ibid. 6.640 LARGIOR HIC CAMPOS AETHER non nostro largior, sed quam est in cetera inferorum parte. Aut re uera largior, si lunarem intellegis circulum: nam, ut supra [*ad* 5.735] diximus, campi Elysii aut apud inferos sunt, aut in insulis fortunatis, aut in lunari circulo: Lucanus [9.11] "illic postquam se lumine uero / induit".

ibid. 6.887 AERIS IN CAMPIS ... locutus autem est secundum eos, qui putant Elysium lunarem esse circulum.

adnot. Lucan. 9.6 TERRAS INTER LUNAEQUE Sapientes ita uolunt: spatium, quod inter terram et caelum est, possidere animas nobilium defunctorum, inde uerum de Anchisa "aeris in campis latis"¹⁸.

Secondo tale concezione dell' 'Ade atmosferico', Ausonio può dunque ripensare una geografia dell' Averno virgiliano in cui la nozione di *aeris campi* – le 'distese dell' aere' – abbraccia tutto l' Aldilà nel suo complesso, dai *laeta arua* (*Aen.* 6.744) destinati alle anime purificate dalle scorie della vita corporea, prossime alla luna e perciò all' etere celeste (6.640-41 *largior hic campos aether et lumine uestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt*), fino all' aer tanto più basso dei *lugentes campi* e delle ombre ancora invischiare nelle loro passioni terrene. Virgilio stesso autorizza per certi versi questa lettura, perché la differenza tra la *myrtea silua* delle

¹⁶ È uno degli otto casi in cui il commento pseudo-probiano reca una variante rispetto alla tradizione di Virgilio (cf. M. Gioseff, *Studi sul commento a Virgilio dello Pseudo-Probo*, Firenze 1991, 90 ss.), e si tratta chiaramente di un errore mnemonico, favorito dalla quasi identità formale di *latis* e *laetis*, per influsso di altri versi riferiti al paesaggio elisio, segnatamente *Aen.* 6.638 *deuenere locos laetos et amoena uirecta* e 6.744 *per amplum / mittimur Elysium et pauci laeta arua tenemus*, e forse per implicita contrapposizione ai *Lugentes campi* di 6.441. Per il concetto della tripartizione dell' uomo in *corpus*, *umbra* ed *anima* vd. A. Setaioli, *La vicenda dell' anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt a.M. 1995, 145 ss.

¹⁷ Pongo le *cruces* come A. Smith, *Porphyrius, Fragmenta*, Stutgardiae et Lipsiae 1993, frg. 404F; la presenza di una corruzione era già segnalata da H. Schrader, *Porphyrii Quaestionum Homerocarum ad Iliadem pertinentium reliquias*, Lipsiae 1880, 354.

¹⁸ Cf. E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell' immortalità presso i Greci* (1897²), ed. it. Bari 1970, II, 652 n. 2; Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942 (= 1966), 104-76 sull' escatologia atmosferica, 177-252 sull' escatologia lunare; sempre utile P. Capelle, *De luna stellis lacteo orbe animarum sedibus*, diss. Halle, 1917. Per queste concezioni in Virgilio e nell' esegesi virgiliana vd. inoltre E. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Leipzig-Berlin 1927³ (poi Stuttgart 1957⁴, 1984), 23 ss.; A. Setaioli, *Inferi, EV II*, Roma 1986, 953-63, e *La vicenda*, passim.

vittime d'amore e gli *amoena uirecta* / *fortunatorum nemorum* dei beati (*Aen.* 6.638 s.), tra il *nemus umbriferum* in cui si rifugia Didone (6.473) e i *luci opaci* di Museo (6.673) sta non tanto nella natura dei due luoghi¹⁹, quanto nell'assenza o – rispettivamente – nell'accumulo di tratti di *amoenitas*, e perché, malgrado la diversa condizione spirituale, le anime che li popolano appaiono accomunate da una medesima sorte:

Seru. *Aen.* 6.444 CURAE NON IPSA IN MORTE RELINQUUNT hoc est, etiam illic amant et habent peractorum imaginem criminum, sicut etiam de piis dicturus est [6.653 ss.] “quae gratia curruum / armorumque fuit uiuis, quae cura nitentes / pascere equos, eadem sequitur tellure repositos”.²⁰

Ecco allora che il *myrteus lucus* che *opacat* le amanti infelici non è molto diverso dalle *sedes beatae* di *Aen.* 6.673-75 (*lucis habitamus opacis, / riparumque toros et prata recentia riuis / incolimus*), se non per il fatto che qui gli elementi tipici del *locus amoenus* – laghi, ruscelli e rive coperte di fiori – incupiscono nella triste bellezza di un ‘paesaggio dell'anima’ intonato al *pathos* dolce-amaro dei personaggi umani (44 *dulcibus et maestis refouent tormenta querellis*), che la *crassitudo* di un *aer* prossimo alla terra e perciò spesso ed impuro avvolge in un'opprimente oscurità (5 *sub luce maligna*, 8 *nebuloso lumine*, e poi 45 *furuae caliginis umbram*, 53 *densa*

¹⁹ Tanto che Prudenzio può senz'altro associare il *nemus umbriferum* di Didone agli *amoena uirecta* dei Beati (entrambi elementi di un'escatologia pagana) per descrivere la facile e dolce strada del vizio, contrapposta all'arduo sentiero alpestre della virtù, nella reinterpretezione cristiana dell'Y pitagorica che si legge in *ham.* 789-97 *Saepe egomet memini fratres geminos ad hiulcum / peruenisse simul biuium nutante iuuenta / et dubitasse diu bifido sub tramite quodnam / esset iter melius, cum dextrum spinea silua / sentibus artaret scopulosaque semita longe / duceret aerium cliuoso margine callem, / at laeuum nemus umbriferum per amoena uirecta / ditibus ornaret pomis et lene iacentem / planities daret ampla uiam*. Cf. Courcelle, *Connais-toi*, 456-57 e *Lecteurs*, I, 445.

²⁰ Di fatto, nella geografia infera dell'*Eneide* le vittime d'amore, insieme agli altri morti di morte violenta (condannati per false accuse: 6.430; suicidi: 433-39; guerrieri caduti in battaglia: 477 ss.) e alle anime dei bambini (426-29), si incontrano prima del bivio che separa il Tartaro degli empi dall'Elisio dei pii, cosicché – secondo l'esegesi serviana – in questa sorta di antinferno destinata al temporaneo soggiorno dei defunti prematuri, vizio e virtù sono mescolati insieme (*ad Aen.* 6.477 *haec autem quae dixit mixta esse manifestum est: licet enim in uiris fortibus laudetur uirtus, est tamen uituperabile alienum imperium caedibus occupare; item amare priuignum crimen est, uirtus maritum*). Ausonio trasporta questa interpretazione sul piano descrittivo, mostrando le ‘peccatrici’ (Erifile, Pasifae e forse Fedra) in preda al rimorso, mentre una vittima dell'amore coniugale come la tenera Procri (21-22 *uulnera siccat adhuc Procris Cephali-que cruentam / diligit et percussa manum*) prende un po' della statura eroica che la romana Verginia ha nell'Averno di Silio Italico (13.824-27): *Verginia iuxta, / cerne, cruentato uulnus sub pectore seruat, / tristia defensi ferro monumenta pudoris, / et patriam laudat miserando in uulnere dextram*. Può darsi inoltre che, con gusto ‘alessandrino’, il nostro poeta *doctus* abbia voluto conciliare l'invenzione dei *Lugentes Campi*, in cui Virgilio condanna a vagare – probe o empie che siano – tutte le eroine morte per amore, con la prevalente tradizione poetica (Prop. 1.19.11-14; 2.28.25-30; 4.7.55-69; *Culex* 261 ss.; Stat. *silu.* 5.1.253-57; Mart. 12.52.5-6), che collocava invece le *heroides* virtuose nell'Elisio a far da corteggio a Proserpina e ad accogliere le anime di amanti e sposi fedeli.

sub nocte). Qui la luna, entità astrale che domina questa parte dell'Aldilà²¹, si indovina a malapena dietro la fitta caligine, sicché le eroine si muovono 'sotto una luce avara' (*sub luce maligna*), letteralmente la stessa della similitudine che descrive la penombra alle soglie dell'Averno (*Aen.* 6.268-72):

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna:
quale *per incertam lunam sub luce maligna*
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem²².

Dapprima allusivamente intuibile solo per via della *lux maligna* che proietta sulla scena, essa, astro errante per definizione e per virgiliana memoria (*Aen.* 1.742 *hic canit errantem lunam solisque labores*), compare infine nella sua veste antropomorfa²³, con gli ornamenti che indossava per spiare sui monti della Caria il sonno perpetuo del pastore Endimione, sincronizzando il suo girovagare (*errat et ipsa*) sul triste andirivieni delle eroidi «con una simpatia – sono parole di Roger Green – che le deriva dalla sua stessa esperienza» di amante inappagata²⁴.

²¹ Mart. Cap. 2.161 *omnis aeris a luna diffusio sub Plutonis potestate consistit, qui etiam Summanus dicitur quasi summus Manium. Hic Luna, quae huic aeri praeest, Proserpina memoratur.*

²² Cf. Santini, 247.

²³ *Aliter* Franzoi, 83 s., che individua la fonte dell'invenzione nello stesso intertesto dei Campi del Pianto, là dove Enea scorge Didone tra le ombre del mirteto *obscuram, qualem primo qui surge-re mense / aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam* (*Aen.* 6. 453-54): «evidentemente ispirato dal modello virgiliano, garantito dall'espressione *errat et ipsa*, che richiama Didone (*errabat*) e la associa ad essa, la luna, da elemento retorico-esornativo di comparazione in Virgilio assume in Ausonio dimensione di personaggio».

²⁴ Green, 530. Al v. 2 *myrteus amentes ubi lucus opacat amantes*, la trita paronomasia *amentes amantes* pare una banalizzazione talmente opaca e riduttiva di Verg. *Aen.* 6.442 *quos durus amor crudeli tabe peredit*, che si sarebbe tentati di vedere, dietro il valore usuale di *amens*, il significato che ha l'aggettivo greco ἄνους nel *De facie in orbe lunae* di Plutarco. L'essere umano – come spiega il pitagorico Silla nel discorso escatologico che chiude il dialogo (943a-45d) – è costituito da corpo (σῶμα), anima (ψυχή) e intelligenza (νοῦς), e «in questo triplice assemblaggio il corpo è fornito dalla terra, l'anima dalla luna e l'intelligenza dal sole» (943a). Alla morte del corpo, «a qualsiasi anima, che non abbia più l'intelligenza (ἄνους) o che la possieda ancora (σὸν νοῦν), è prescritto vagare nello spazio tra la terra e la luna per un tempo variabile: le anime inique e intemperanti pagano il fio dei loro peccati, quelle giuste devono rimanere per un periodo stabilito nella zona più mite dell'aere che chiamano "prati dell'Ade", quanto basta per purificarsi e far svaporare i miasmi lasciati loro dal corpo come da un agente maligno» (943c). Quando l'intelligenza viene attirata verso il sole, l'anima, che conserva ancora l'immagine del corpo e «come delle tracce e dei sogni della vita» (944e), rimane sulla luna, che è il suo elemento originale, e si dissolve in essa, ma solo le anime sagge e contemplative, ormai spoglie di ogni passione, lo fanno subito, «mentre quelle degli ambiziosi, degli uomini d'azione, degli individui dediti all'amore carnale e degli iracondi sono condotte qua e là, rivivendo in sogno i ricordi della loro vita come se dormissero, al pari di Endimione» (945b), e il loro essere instabili e passionali le porterebbe in basso, lontano dalla luna, verso una nuova esistenza terrena, se l'astro non le trattenesse con il proprio influsso: un'immagine che ricorda molto da vicino quella delle *heroides* di Ausonio, che vagano come automi sotto lo sguardo della luna, in preda all'incessante ricordo della loro vicenda mortale.

Pur sacrificandone la menzione a quella degli *aeris campi* di *Aen.* 6.887, Ausonio non dimentica però i *Lugentes Campi*, né la *crux* esegetica che il loro nome costituisce per la dottrina scolastica, incerta tra l'etimologia allegorizzante consegnataci da Servio (*LUGENTES CAMPI quasi 'lucis egentes', quod et amoribus congruit*) e la semplice rinuncia a indagare un significato che Virgilio stesso ha inteso lasciare oscuro (Claud. Don. *ad loc.*: *quia poterat quaeri cur dicerentur 'lugentes', ultro ait sic eos appellari, non tamen nominis ipsius praestitit rationem*). Così da un lato, in ossequio alla prima spiegazione, vediamo accumularsi le denotazioni dell'oscurità che, coerentemente con la suaccennata visione escatologica, si uniscono a quelle della *crassitudo* di un *aer* vicino alla terra e perciò spesso e impuro; dall'altro, il poeta non lascia andare perduto il problematico significato letterale di *lugentes*, ma lo parafrasa e, per così dire, lo reifica nell'immagine dei *fleti*, *olim regum et puerorum nomina, flores* – quei narcisi, giacinti, crochi ed anemoni che tappezzano l'erba sotto i piedi delle eroine, e ne inaspriscono il cordoglio con il ricordo delle tristi vicende metamorfiche evocate dalla loro vista (vv. 9-15): sono davvero *lugentes*, questi campi su cui spuntano solo fiori grondanti del pianto di antichi lutti! Di tali *fleti flores*, fatti germinare come una sorta di chiosa poetica dalle pieghe del testo di Virgilio, tutta virgiliana è del resto anche la fattura, e non soltanto per l'ovvia ripresa di *ecl.* 3.106 s. *dic quibus in terris inscripti nomina regum / nascantur flores* ai vv. 9 e 12. A Virgilio riconduce infatti anche la tecnica di identificare i fiori con i rispettivi personaggi eponimi (il *narcissus* è *mirator* come il Narciso umano, il *hyacinthus* è *Oebalides* come il giovinetto amato da Apollo, ecc.), secondo un procedimento che Ausonio trovava esemplato per il narciso ai vv. 408-09 del *Culex*, che egli, come tutti gli antichi, riteneva senz'altro autentico:

Hic amarantus,
bumastusque uirens et semper florida tinus.
Non illinc *narcissus* abest, cui *gloria formae*
igne cupidineo proprios exarsit in artus,
et quoscumque nouant uernantia tempora flores,
his tumulus super inseritur.

Ancora Virgilio, stando all'esegesi antica, insegnava a scegliere i fiori in base al potere evocativo derivante dai loro miti eziologici, come nel caso di *ecl.* 2.45-48:

Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
pallentis uiolas et summa papauera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi,

un passo che Servio non esita a leggere in chiave simbolica: *sane Papauer, Narcissus, Anethus pulcherrimi pueri fuerunt quique in flores suorum nominum uersi sunt: quos ei (scil. Alexi) offerendo quasi admonet (Corydon), nequid etiam hic tale aliquid umquam ex amore patiatur*. E se non proprio da Virgilio, è comunque da uno dei suoi 'maestri' ellenistici che Ausonio deriva forse l'idea stessa dei fiori 'com-

pianti' (*fleti*), che ricordano molto il πολύθρηνος ὑάκινθος di Nicandro, *ther.* 902 ss.:

καρπὸν τε πολυθρήνου ὑακίνθου,
ὃν Φοῖβος θρήνησεν ἐπεὶ ῥ' ἀεκούσιος ἔκτα
παῖδα βαλὼν προπάροιθεν Ἀμυκλαίου ποταμοῖο,
πρωθήβην Ὑάκινθον, ἐπεὶ σόλος ἔμπεσε κόρη
πέτρου ἀφαλλόμενος νέατον δ' ἤραξε κάλυμμα²⁵.

Ausonio non perde di vista Virgilio neppure là dove le esigenze narrative lo spingono a rivolgersi ad altri testi poetici, come nel caso dei vv. 6-9:

inter harundineasque comas grauidumque papauer
et tacitos sine labe lacus, sine murmure riuos,
quorum per ripas nebuloso lumine marcent
fleti, olim regum et puerorum nomina, flores,

che ridisegnano lo scenario della *myrtea silua* facendone un paesaggio ipnotico sul modello della Casa del Sonno descritta da Ovidio nel libro XI delle *Metamorfosi* (vv. 592-607) e da Stazio nel X della *Tebaide* (vv. 84-99). È da entrambi, e soprattutto da Stazio, che proviene infatti la muta immobilità che pietrifica i «laghi silenti senza increspature» e i «ruscelli senza mormorio» di v. 7 (cf. *Theb.* 10.95-97 *ipse profundis / uallibus effugiens speluncae proximus amnis / saxa inter scopulosque tacet*); al v. 6 è ovidiano il papavero greve di umori soporiferi (*met.* 11.605 *ante fores antri fecunda papauera florent*), e Stazio presta l'immagine e il verbo dei fiori che languiscono nella luce brumosa di vv. 8 s. (*Theb.* 10.98 s. *et noua marcent / germina, terrarumque inclinat spiritus herbas*): ma tali innesti operati sul modello principale non avvengono senza la cauzione di Virgilio, che per primo ha definito il suo Averno «dimora delle ombre, del sonno e della soporifera notte» (*Aen.* 6.390 *umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae*). In questa riscrittura dei Campi del Pianto, dunque, la penna del poeta è saldamente guidata dalla mano del virgilianista, e l'*aemulatio* appare inscindibile, anzi scaturisce da una lettura squisitamente esegetica del modello.

3. Musa Platonis

Tra le eroine che Enea vede aggirarsi con Didone nella *myrtea silua*, le figure di Erifile e di Cènide/Cenèo, che pure ricevono uno spazio maggiore, si inseriscono male

²⁵ «E il frutto del molto compianto giacinto, / che Febo pianse, allorché uccise senza volere / dinanzi al fiume di Amicle con un lancio il ragazzo, / l'adolescente Giacinto, ché il ferreo disco lo colpì alla tempia / rimbalzando su una roccia e gli ruppe la base del cranio». Simile aggettivazione nel ciclo epigrafico greco-latino per Atilia Pomptilla (Cagliari, II sec. d.C.), là dove alla defunta si augura che dal suo corpo fioriscano gigli, rose, crochi, amaranti e viole bianche «perché, al pari di Narciso e del molto compianto Giacinto [πολυκλαύτω θ' Ὑακίνθω], / il tempo a venire abbia anche un po' del tuo fiore» (*IG XIV 607e 5-6* = W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I, Berlin 1955, n° 2005, 38-39).

nella schiera di coloro *quos durus amor / crudeli tabe peredit*. Per quanto riguarda Cènide, che ottenne di mutare sesso a risarcimento dello stupro subito da Poseidone, e morì come Cenèo combattendo tra i Lapiti nel famoso scontro con i Centauri, la passione erotica del dio del mare fu almeno all'origine della sua avventura metamorfica, ma nel caso di Erifile, che costrinse il marito Anfiarao a partecipare alla spedizione contro Tebe pur sapendo che vi sarebbe perito e fu perciò uccisa dalla mano vendicatrice del figlio Alcmeone, il motore della sua infame vicenda fu notoriamente la cupidigia di possedere prima la collana e poi la veste di Armonia. Naturale dunque che proprio qui, dove il supporto della *historia* pareva farsi più debole, e la stessa critica moderna stenta a trovare una spiegazione univoca²⁶, l'esegesi antica si rifugiassero nella ricerca di un significato filosofico. Per Servio, se la lezione adombrata dall'*exemplum* di Cènide/Cenèo sta in quella seconda metamorfosi (inattestata al di fuori di Virgilio) che dopo la morte ha restituito l'eroe alla sua primitiva natura femminile:

ad Aen. 6.448 NUNC FEMINA CAENEUS Caenis uirgo fuit, quae a Neptuno pro stupri praemio meruit sexus mutationem. Fuit etiam inuulnerabilis. Qui pugnando pro Lapithis contra Centauros crebris ictibus fustium paulatim fixus in terra est, *post mortem tamen in sexum rediit. Hoc autem dicto ostendit Platonicum illud uel Aristotelicum, animas per μετεμψύχωσιν sexum plerumque mutare,*

il personaggio di Erifile fornisce addirittura la chiave per intendere la nozione di questo *amor* che conduce le sue vittime nei Campi del Pianto:

ad Aen. 4.412 IMPROBE AMOR exclamatio a poeta contra amorem. ... tale est et illud in tertio [*Aen.* 3.57] "auri sacra fames", id est cupiditas: nam et illic amoris est increpatio, qui secundum philosophos omnium generalis est rerum. Hinc est quod apud inferos Eriphyla inter amantes commemoratur, quae monile concupierat;

ad Aen. 6.444 CURAE NON IPSA IN MORTE RELINQUUNT hoc est, etiam illic amant et habent peractorum imaginem criminum, sicut etiam de piis dicturus est [*Aen.* 6.653 ss.] "quae gratia curruum / armorumque fuit uiuis, quae cura nitentes / pascere equos, eadem sequitur tellure repostos". Sane sciendum, ut diximus supra [*ad Aen.* 4.412], loqui eum de amore generali, sicut etiam Plato in 'Symposio' tractat: nihil enim interest quid quis amet, dummodo amore teneatur.

La disinvoltura con cui Servio menziona il *Simposio* è un probabile indizio del fatto che alla sua epoca – ma verosimilmente fin dal sorgere dell'interpretazione neoplatonica di Virgilio, nella prima metà del IV secolo – l'esegesi dell'*Eneide* faceva abitualmente riferimento alla definizione platonica dell'ἔρως per illustrare il problematico episodio dei *Lugentes Campi* e, più in generale, la natura dell'*amor* virgiliano²⁷.

²⁶ Immane, per entrambi i miti, l'ipotesi che Virgilio conoscesse varianti ellenistiche a sfondo erotico, di cui però non si hanno che incerti e comunque assai fragili indizi: cf. le voci *Ceneo* ed *Erifile*, a cura rispettivamente di T. Gargiulo, *EV I*, Roma 1985, 728, e di P. Venini, *EV II*, Roma 1985, 366.

²⁷ Per l'annosa questione dell'esegesi neoplatonica di Virgilio, ci limitiamo a rinviare alle sintesi di C. Moreschini, *platonismo*, *EV IV*, Roma 1988, 134 ss. e Setaioli, *La vicenda*, 239 ss.

Se mai si fosse piegato a questa prassi esplicativa, il *grammaticus* Ausonio non avrebbe potuto offrire ai suoi studenti bordolesi più che una vulgata manualistica, se è vero che una conoscenza appena un poco più profonda del dialogo platonico gli avrebbe certamente evitato il brutto errore che deturpa la postfazione del *Cento murtialis* (p. 125.3 ss. Green):

Sed cum legeris, adesto mihi aduersum eos, qui, ut Iuuenalis ait, "Curios simulant et Bacchanalia uiuunt", ne fortasse mores meos spectent de carmine. "Lasciua est nobis pagina, uita proba", ut Martialis dicit. Meminerint autem, quippe eruditi, probissimo uiro Plinio in poematiis lasciuiam, in moribus constitisse censuram, prurire opusculum Sulpiciae, frontem caperrare, esse Apuleium in uita philosophum, in epigrammatis amatorem, in praeceptis omnibus exstare Tullii Ciceronis exstare seueritatem, in epistulis ad Caerelliam subesse petulantiam, *Platonis Symposion composita in ephebos epyllia continere*.

L'abbaglio, invero assai grossolano, costituisce tuttavia un prezioso indizio circa le fonti della cultura platonica del nostro poeta, perché la spiegazione più plausibile è che egli abbia frainteso il lungo passo dell'*Apologia* in cui Apuleio (espressamente menzionato qualche riga sopra) difende la propria παιδική μοῦσα in base all'autorevole precedente di Platone:

10. 6 ss. Sed Aemilianus ... agrestis quidem semper et barbarus, uerum longe austerior, ut putat, Serranis et Curiis et Fabriciis, negat id genus uorsus Platonico philosopho compe-tere. Etiamne, Aemiliane, si Platonis ipsius exemplo doceo factos? cuius nulla carmina exstant nisi amoris elegia; nam cetera omnia, credo quod tam lepida non erant, igni deus-sit. Disce igitur uorsus Platonis philosophi in puerum Astera, si tamen tantus natus potes litteras discere:

Ἀστὴρ πρὶν μὲν ἔλαμπες ἐνὶ ζωοῖσιν Ἔφρος·
νῦν δὲ θανὼν λάμπεις Ἑσπερος ἐν φθιμένοις.

Item eiusdem Platonis in Alexin Phaedrumque pueros coniuncto carmine:

Νῦν ὅτε μὴδὲν Ἀλεξίς ὅσον μόνον εἶφ' ὅτι καλός,
ᾧπται καὶ πάντῃ πᾶσι περιβλέπεται.
θυμέ, <τί> μηνύεις κυσὶν ὀστέον; εἴτ' ἀνιήσει
ὑστερον. οὐχ οὕτω Φαῖδρον ἀπωλέσαμεν;

Ne pluris commemorem, nouissimum uorsum eius de Dione Syracusano si dixero, finem faciam:

ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων.

11 ... Ceterum Maximum quicquam putas culpaturum quod sciat Platonis exemplo a me factum? cuius uorsus, quos nunc percensui, tanto sanctiores sunt, quanto apertiores, tanto pudicius compositi, quanto simplicius professi; namque haec et id genus omnia dissimulare et occultare peccantis, profiteri et promulgare ludentis est; quippe natura uox innocentiae, silentium maleficio distributa.

12 Mitto enim dicere alta illa et diuina Platonica, rarissimo cuique piorum ignara, ceterum omnibus profanis incognita: geminam esse Venerem deam, proprio quamque amore et diuersis amatoribus pollentis; earum alteram uulgariam, quae sit percita populari amore, non modo humanis animis, uerum etiam pecuinis et ferinis ad libidinem imperitare, ui immodica trucique percussorum animalium serua corpora complexu

uincientem; alteram uero caelitem Venerem, praedita quae sit optimati amore, solis hominibus et eorum paucis curare, nullis ad turpitudinem stimulis uel illecebris sectatores suos percellentem; quippe amorem eius non amoenum et lasciuum, sed contra incommutabile et serium pulchritudine honestatis uirtutes amatoribus suis conciliare, et si quando decora corpora commendet, a contumelia eorum procul abstergere; neque enim quicquam aliud in corporum forma diligendum quam quod ammoneant diuinos animos eius pulchritudinis, quam prius ueram et sinceram inter deos uidere. Quapropter, etsi pereleganter Afranius hoc scriptum relinquit: “amabit sapiens, cupient ceteri”, tamen, si uerum uelis, Aemiliane, uel si haec intellegere umquam potes, non tam amat sapiens quam recordatur.

13 Da igitur ueniam Platoni philosopho uorsuum eius de amore, ne ego necesse habeam contra sententiam Neoptolemi Enniani pluribus philosophari; uel si tu id non facis, ego me facile patiar in huiusmodi uorsibus culpari cum Platone.

Questa densa pagina, nella quale il discorso sugli epigrammi pederotici del Maestro include a mo' di *excursus* una spiegazione dell'“amor platonico” basata su concetti del *Simposio* con qualche spunto derivato dal *Fedro*, poteva ben indurre un conoscitore superficiale di Platone all'erroneo convincimento che le poesie amorose trovassero posto nello stesso dialogo in cui si esponevano il concetto delle due Veneri e la teoria dell'ἔρως come ascesa verso la visione della bellezza ideale²⁸. Vi sono pertanto buone ragioni per ritenere che il *philosophus Madaurensis* fosse, se non l'unica, la principale fonte di Ausonio per la dottrina platonica dell'amore; di conseguenza appare abbastanza naturale che suggestioni delle sue opere affiorassero anche nella concezione del nostro poemetto, in cui l'*aemulatio* virgiliana appare fortemente condizionata da una lettura di tipo platonizzante – un tratto, quest'ultimo, così perspicuo agli occhi dei lettori tardoantichi, che il nome di Platone ha addirittura soppiantato quello di Virgilio nella tradizione manoscritta del *Cupido*, dove il v. 1 compare nella forma interpolata *Aeris in campis, memorat quos musa Platonis*, e per veder reintrodotta la lezione corretta *Maronis* si dovrà aspettare l'*editio princeps* del 1472²⁹.

²⁸ Tanto più che la tradizione antica è unanime nel circoscrivere l'intera attività poetica di Platone (epigrammi compresi : cf. Gell. 19.11.2) al periodo giovanile, prima dell'incontro con Socrate e della ‘conversione’ filosofica, dopo la quale, secondo alcuni, egli avrebbe bruciato i suoi versi (così anche Auson. *griph.* p. 120.15 s. Green: le testimonianze sono censite e commentate da A. Swift Riginos, *Platonica. The Anecdotes Concerning the Life and Writings of Plato*, Leiden 1976, n° 14, 43 ss., che però ignora i passi ausoniani). A rigore, Ausonio stesso potrebbe aver istituito un indebito rapporto tra gli epigrammi pederotici che circolavano sotto il nome del grande filosofo e il considerevole spazio che l'amore efebico trova nelle pagine del *Simposio*, soprattutto per via della celebrazione fattane da Fedro e da Pausania; ma il tono dell'asserzione rivela la sicurezza di chi si fonda, sia pur erroneamente, su un'*auctoritas*. Poiché Apuleio precisa – unico tra le nostre fonti – che le ‘elegie’ d'amore furono le sole poesie di Platone a salvarsi dal rogo deciso dall'autore, Ausonio poteva essersi convinto che proprio l'inclusione nel dialogo fosse il motivo della loro eccezionale conservazione.

²⁹ La lezione *Maronis* è garantita sia dalla citazione letterale di *Aen.* 6.887, sia dall'occorrenza della *iunctura* in clausola esametrica (Opt. Porf. *carm.* 17.2; Ven. Fort. *carm.* 8.18.5; *AL* 672.3 R.² e poi spesso nella poesia medievale) e in prosa almeno in *Origo gentis Romanae* 1.1 *Primus in Italiam creditur uenisse Saturnus, ut etiam Maronis Musa testatur illis uersibus eqs.* Tuttavia neppure l'espressione *musa Platonis*, frutto evidente di interpolazione dotta, è inusitata: la im-

Come si è visto, la collocazione *aeris in campis* è il punto di partenza di un ampio rimodellamento dello scenario infero originale, con una decisa enfattizzazione di quella escatologia 'atmosferica' che Virgilio ha solo fuggevolmente adombrata. Nella logica narrativa del poemetto, essa ha lo scopo evidente di predisporre a Cupido la sua via di fuga attraverso l'*eburna porta* dei falsi sogni, che Virgilio ha posto per l'appunto ai margini degli 'aerei campi' dell'Elisio, ma anche quello, non secondario, di fornire un contesto idoneo all'incontro altrimenti impossibile delle defunte eroidi con il dio dell'amore – un dio spodestato della sua proverbiale invincibilità e del tutto indifeso alle rappresaglie di queste anime disincarnate. Di fatto, secondo una nozione di origine pitagorica, ma poi prosperata in seno al pensiero platonico fin dagli inizi dell'età ellenistica, l'aere non è soltanto la sede del soggiorno ultraterreno delle anime, bensì più in generale l'elemento e l'ambiente fisico dei dèmoni, entità intermedie tra gli dèi eterei e l'umanità mortale e perciò – come Ausonio poteva leggere in Apuleio – *inter summum aethera et infimas terras in isto intersitae aeris spatio* (Socr. 132), i cui stessi *corpora* sono *ex illo purissimo aeris liquido et sereno elemento coalita* (ibid. 144). Il rango più basso di queste *diuinae mediae potestates* (ibid. 132) è costituito dalle anime umane, sia quelle ancora unite in qualità di *genii* ai corpi dei viventi, sia quelle che, alla morte degli individui, se ne sono ormai separate, e che la demonologia romana chiama genericamente *Lemures*, distinguendole in *Lares*, *Laruae* e *Manes* a seconda della loro indole e della loro azione³⁰; alla specie superiore appartengono i dèmoni propriamente detti, esenti dalla commistione con i corpi mortali e preposti a esercitare specifiche funzioni, tra i quali il Sonno e, per l'appunto, il nostro Amore: *quorum e numero Somnus atque Amor diuersam inter se uim possident, Amor uigilandi, Somnus soporandi* (ibid. 155). L'Aldilà, che nella sua tradizionale sede sotterranea gli sarebbe precluso, trasportato nell'*aer* dei filosofi diviene così accessibile alla sostanza aerea di *Amor/Cupido*, che sotto le convenzionali spoglie del capriccioso figlio di Venere nasconde τὸν σωματοποιοῦμενον Ἔρωτα, l'Amore personificato (Albin. *epit.* 33.4), il primo, anzi il prototipo dei dèmoni platonici. Non per caso, a chiarirne la natura nel momento in cui fa la

piega Boezio a proposito della dottrina platonica dell'anamnesi in *cons.* 3.11 v. 15 *Quodsi Platonis Musa personat uerum, / quod quisque discit immemor recordatur*, preceduto di non molti anni dal poeta greco Cristodoro, che nell'*ecphrasis* delle statue del ginnasio Zeuxippo di Costantinopoli celebra Senofonte per aver scritto la *Ciropedia* «nello stile sonoro della Musa di Platone» (AP 2.390 φωνήεντι Πλατωνίδος ἦθει Μούσης). Il concetto era peraltro già implicito in Apul. *flor.* 20.5-6 *Canit enim Empedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicharmus modos, Xenophon historias, Crates satiras: Apuleius uester haec omnia nouemque Musas pari studio colit*, e in generale l'immagine del Maestro come uomo delle Muse attraversa l'intera tradizione platonica fin dall'Ellenismo (cf. Swift Riginos, 17 ss. e 119 ss.).

³⁰ Apul. *Socr.* 152-53; cf. Varro *ant. diu.* frgg. 209 e 226 Cardauns; Mart. Cap. 2.160-63. L'essenziale sulla demonologia romana nel breve ma denso *Aperçu* premesso al commento del *De deo Socratis* in: Apulée, *Opusculs philosophiques et fragments*, texte établi, traduit et commenté par J. Beaujeu, Paris 1973, 183 ss., e vd. altresì Martiani Capellae, *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber secundus*, introd., trad. e comm. di L. Lenaz, Padova 1975, 81 ss.

sua irruzione nel poemetto (45-46 *Quas inter medias furuae caliginis umbram / dispulit inconsultus Amor stridentibus alis*), Ausonio lo descrive mentre fende la caligine dell'aere ultraterreno come fa il Sonno – l'altra ipostasi di carattere demonico menzionata da Apuleio – quando piomba dal cielo sull'ignaro Palinuro in Verg. *Aen.* 5.838-41:

cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimouit tenebrosum et *dispulit umbras*,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti ³¹.

Benché la nebbia che sottrae gli dèi alla vista dei mortali (*Aen.* 2.604-06) nasconda il fulgore dei suoi ornamenti (vv. 48-50), le eroine, essendo fatte della medesima sostanza, possono scorgere Cupido e riconoscerlo. Finito per inavvertenza fuori della sua giurisdizione (v. 52 *loca non sua nactum*), nella bassa e greve atmosfera sublu-nare dove regnano Plutone e Proserpina³², egli è vulnerabile al pur *uanus uigor* delle *heroides*, che lo assalgono come *laruae* punitrici; il suo volo, rallentato dalla densità di questo aere bruno, viene intercettato dallo stormo delle anime vaganti come l'aquila predatrice dalla schiera degli uccelli acquatici nel prodigio di Verg. *Aen.* 12.251-54:

Verg. *Aen.* 2.604-06
Aspice (namque omnem, quae nunc obducta
[tuenti
mortalis hebetat uisus tibi et umida circum
caligat, nubem eripiam) ... ;

Verg. *Aen.* 12.251-54
cunctaeque uolucres
conuertunt clamore fugam (mirabile uisu)
aetheraque obscurant pinnis *hostemque* per
facta nube premunt ... [auras

vv. 47-55
Agnouere omnes puerum memorique recursu
communem sensere reum, quamquam umida circum
nubila et auratis fulgentia cingula bullis
et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem.
Agnosunt tamen et uanum uibrare uigorem
occipiunt *hostemque* unum loca non sua nactum,
cum pigros ageret densa sub nocte uolatus,
facta nube premunt; trepidantem et cassa parantem
suffugia in coetum mediae traxere cateruae.

In questo immaginoso intreccio di escatologia 'atmosferica' e di demonologia, le eroine dell'Averno virgiliano possono allora consumare la loro vendetta su Amore, platonicamente sfrattato dall'empireo dei celesti e relegato tra le potenze inferiori che popolano i campi dell'aria.

³¹ Benché la clausola *stridentibus alis* sia già in *Aen.* 1.397 per un volo di cigni e in *Ou. met.* 4.616 per il destriero Pegaso, qui le 'ali sibilanti' sono piuttosto quelle del maligno vento Volturmo (anch'esso, a suo modo, un dèmone) che, scatenato da Eolo per volontà di Giunone, investe con raffiche di polvere bollente i Romani sul campo di Canne in *Sil.* 9.513-17 *Ipse caput flauum caligine conditus atra / Vulturinus multaue comam perfusus harena / nunc uersos agit a tergo stridentibus alis, / nunc mediam in frontem ueniens clamante procella / obuius arma quatit patuloque insibilat ore.*

³² *Mart. Cap.* 2.161 *denique haec omnis aeris a luna diffusio sub Plutonis potestate consistit, qui etiam Summanus dicitur quasi summus Manium. Hic Luna, quae huic aeri praeest, Proserpina memoratur.*

4. Il mirto di Adone

Aduso ad aggiogare al suo carro trionfale uomini e dèi sconfitti dalla sua violenza³³, ma ora catturato in volo dalle *heroides*, Cupido finisce appeso ad un albero alla mercé delle sue antiche vittime. Quello prescelto per il supplizio è un mirto tristemente famoso nell'Aldilà, perché già utilizzato da Proserpina per punirvi Adone che, fedele a Venere, l'aveva respinta (vv. 56-58):

Eligitur maesto myrtus notissima luco,
inuidiosa deum poenis (cruciauerat illic
spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonem).

L'offesa arrecata alla regina dei morti dovrebbe essere quella terza parte dell'anno che Adone donò spontaneamente a Venere, secondo il mito trasmesso principalmente da Apollodoro (*bibl.* 3.14.4 = Panyass. *frg.* 25 Kinkel, 27 Bernabé):

... Ἄδωνιν, ὃν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον κρύφα θεῶν εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνη παρίστατο. ἐκείνη δὲ ὥς ἐθεάσατο, οὐκ ἀπεδίδου. κρίσεως δὲ ἐπὶ Διὸς γενομένης εἰς τρεῖς μοῖρας διηρέθη ὁ ἐνιαυτός, καὶ μίαν μὲν παρ' ἑαυτῷ μένειν τὸν Ἄδωνιν, μίαν δὲ παρὰ Περσεφόνη προσέταξε, τὴν δὲ ἑτέραν παρ' Ἀφροδίτῃ· ὃ δὲ Ἄδωνις ταύτῃ προσέειπε καὶ τὴν ἰδίαν μοῖραν,³⁴

ma la pena subita nell'Aldilà dal bellissimo giovinetto (ancora vivo durante i mesi riservati a Proserpina, o dopo la morte?) non è altrimenti nota, e gli interpreti hanno ragione a ritenerla inventata di sana pianta del poeta, anche se il suo scopo non sarà soltanto fornire «a counterpart to the torment of Cupid»³⁵. Che Ausonio l'abbia escogitata *ad hoc*, attribuendo alla regina degli inferi una vendetta speculare a quella perpetrata da Venere in seguito alla disputa per Adone (Hyg. *astr.* 2.7):

³³ Per il concetto, oltre al virgiliano *omnia uincit amor* (*buc.* 10.69), vd. espressioni come Prop. 2.8.40 *mirum, si de me iure triumphat Amor?*, Ou. *am.* 2.9.15-16 *tot sine amore uiri, tot sunt sine amore puellae: / hinc tibi* (scil. *Amori*) *cum magna laude triumphus eat*, 2.19.18 *deque cothurnato uate triumphat Amor*, Repos. 7 *pompam ducis, Amor, nullo satiate triumpho!*, Drac. *Romul.* 6.20 *ac furibundus Amor Veneris per castra triumphat*. Veri e propri trionfi d'Amore sono descritti da Ou. *am.* 1.2.23-52 (su cui vd. J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Comm.*, II, Leeds 1989, 31 ss.) e dall'anonimo poeta di cui Lact. *inst.* 1.11.1 (=FPL *inc.* 82 Bl.) *non insulse quidam poeta triumphum Cupidinis scripsit: quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam uictorem facit. Enumeratis enim amoribus singulorum, qui in potestatem Cupidinis dicionemque uenissent, instruit pompam, in qua Iuppiter cum ceteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus.*

³⁴ «Adone, ancora fanciullo, era così bello che Afrodite lo sottrasse alla vista degli dei nascondendolo in un cofano e lo affidò a Persefone; costei però, appena lo vide, non volle restituirlo. La contesa fu giudicata da Zeus, che divise l'anno in tre parti e dispose che Adone ne trascorresse una da solo, una con Persefone e una con Afrodite. Adone però concesse ad Afrodite anche la propria parte».

³⁵ Green, 531.

Nonnulli etiam dixerunt Venerem cum Proserpina ad iudicium Iouis uenisse, cui earum Adonin concederet; quibus Calliopen ab Ioue datam iudicem, quae Musa Orphei est mater; itaque iudicasse uti dimidiam partem anni earum unaquaeque possideret; Venerem autem indignatam quod non sibi proprium concessisset, obiecisce omnibus quae in Thracia essent mulieribus, ut Orphea amore inductae ita sibi quaeque appeterent ut membra eius discerperent,

è dimostrato dal fatto che l'idea proviene con tutta evidenza da tre versi di Ovidio, contenuti non a caso nell'episodio di Orfeo, relativi a un altro albero e a un altro sfortunato *puer* amato da una dea rancorosa (*met.* 10.103-05):

et succincta comas hirsutaque uertice *pinus*
grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
exiit huic hominem truncoque induruit illo ³⁶.

Sul piano della logica narrativa, il particolare serve ad aggiungere un'ennesima vittima alla lista dei *crimina Amoris*, e insieme ad offrire un patibolo particolarmente idoneo per Cupido condannato alla pena del taglione; nel contempo però istituisce un *exemplum* di deprecabile crudeltà divina, che smentisce e ridicolizza l'inflessibile giustizia ultraterrena favoleggiata dalla Sibilla di Virgilio (*Aen.* 6.562-69):

Tum uates sic orsa loqui: "Dux inclute Teucrum,
 nulli fas casto sceleratum insistere limen;
 sed me cum lucis Hecate praefecit Auernis,
 ipsa *deum poenas* docuit perque omnia duxit.
 Gnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna
 castigatque auditque dolos subigitque fateri
 quae quis apud superos furto lactatus inani
 distulit in seram commissa piacula mortem".

La curiosa invenzione di Ausonio si spiega col fatto che l'immagine del dio legato al palo della tortura, che doveva dominare al centro del dipinto di Treviri, ha una tradizione che la rende potenzialmente gravida di significati. Già Anacreonte, con la levità 'preellenistica' che lo contraddistingue, aveva concepito l'idea di sfidare Eros al pugilato³⁷; l'arte e la poesia dell'ellenismo hanno accentuato al massimo

³⁶ Ausonio ne imita accuratamente la fattura, ripartendo allo stesso modo fra i tre vv. 56-58 i tre elementi della descrizione: fitonimo nel primo verso (*pinus* ~ *myrtus*), sintagma attributivo contenente il genitivo *deum* nel primo emistichio del secondo verso (*grata deum matri* ~ *inuidiosa deum poenis*), spiegazione eziologica comprendente la seconda metà del secondo verso e tutto il terzo (*siquidem ... / ... illo* ~ *cruciauerat ... / ... Adonem*). Prima di noi se n'è accorto l'autore dell'*Aegritudo Perdicae*, che ha riconosciuto dietro il mirto ausoniano di Adone il pino ovidiano di Attis, e li ha accostati nella descrizione del *lucus Amoris* ai vv. 27-30: *et myrtus Paphies, speciosi testis Adonis, / egrediturque solo fundens sua brachia pinus / (hac Phrygius pastor spernens in amore Cybeben / desertusque uiro per tympana plangitur Attis)*.

³⁷ *Frg.* 51 (396) P. = 38 Gent.: «Porta l'acqua, ragazzo, porta il vino / e portaci ghirlande di fiori, / orsù portale, ché (non?) voglio / con Eros fare a pugni»: il senso muta diametralmente a seconda che si legga ὥς δὴ (testo di Orion p. 62.29) oppure ὥς μὴ (Athen. 11.782a, Eust. p. 1322.53) πρὸς Ἐρωτα πυκταλίζω, e la critica rimane tuttora divisa tra le due lezioni e le conseguenti interpretazioni (cf. D.E. Gerber, *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-New York-Köln

l'umanizzazione del terribile fanciullo alato, creando il tipo iconografico e letterario di 'Amore punito': minacciato (A.R. 3.95-99) o inseguito dalla madre Afrodite come uno schiavetto fuggitivo (Mosch. *id.* 1), egli appare disarmato e legato in ceppi o a una colonna nel modello statuario che ispira cinque epigrammisti dell'*Antologia Planudea*³⁸. Meleagro fa della sopraffazione fisica di Amore una metafora della vittoria dell'Io sulla passione erotica³⁹, inaugurando un'idea cui non rimane insensibile l'immaginario poetico degli elegiaci romani, da Tib. 2.6.15 s. *Acer Amor, fractas utinam tua tela sagittas, / si licet, extinctas aspiciamque faces!* a Ou. *am.* 3.11.1-6:

Multa diuque tuli; uitiis patientia uicta est:
cede fatigato pectore, turpis amor.
Scilicet adserui iam me fugique catenas,
et, quae non puduit ferre, tulisse pudet.
Vicimus et domitum pedibus calcamus Amorem:
uenerunt capiti cornua sera meo,

né saranno mancate fantasie più brutalmente iconoclaste, come quella indirizzata a Venere dall'anonimo autore del graffito pompeiano *CIL* IV 1824 = *CLE* 947:

Quisquis amat, ueniat: Veneri uolo frangere costas
fustibus et lumbos debilitare deae.
Si potest illa mihi tenerum pertundere pectus,
quit ego non possim caput i[ll]ae frangere fuste?

1997, 204 s.; si noti la soluzione 'adiafora' di F. De Martino-O.Vox, *Lirica greca. Tomo secondo: Lirica ionica*, Bari 1996, 956: «Non andrebbe escluso che o l'alternativa fosse voluta, e risolta a seconda dei momenti, o, addirittura, che in ogni caso fosse lasciato un margine d'ambiguità, attraverso una dizione imprecisa, da 'lingua impastata', consona all'ebbrezza mimeticamente allusa già nel ritmo»). Una rissa (vincente?) con Amore si può forse intravedere nel papiraceo *frg.* 1 (346) 4 P. = 65 Gent.: «con fatica facevo a pugn. / Ora respiro e quasi risorgo, / ... molto debbo esser grato / per aver fuggito Amore, / o Dioniso, lungi ormai dai legami / gravi per colpa d'Afrodite, ecc.» (trad. B. Gentili, cui si deve anche l'integrazione Δεὸν|νυσε a v. 5). Allo stesso immaginario agonistico, se non proprio ai versi di Anacreonte, fa riferimento Soph. *Trach.* 441 ss. «Chiunque ad Eros si oppone faccia a faccia / per venire alle mani come un pugile, non ha senno: / lui comanda anche agli dèi come gli aggrada», e altre zuffe simpotiche con Amore si hanno in *AP* 5.93 (Rufino) e *Anacreontea* 13 W.

³⁸ Il primo è Alceo di Messene (*API* 196): «Chi con un'empia caccia ti prese, ponendoti in ceppi / così? Chi strette t'annodò le mani / dandoti squallido aspetto? E i rapidi strali, ragazzo, / e l'amara tua faretra di fuoco? / Certo invano operò lo scultore, se te, che stravolgi / d'assilli i numi, in questa pania avvinsse» (trad. F.M. Pontani); sullo stesso tema Satiro (195), Antipatro di Tessalonica (197), Mecio (198) e Crinagora (199). Per il motivo iconografico di 'Amore punito' vd. A. Rumpf, *Eros (Eroten) II*, *RAC* VI (1966) 326 s. e Fauth, 385 ss.

³⁹ *AP* 5.179 «Lo giuro su Cipride, Eros: getterò sul fuoco ogni tua cosa, / l'arco e la faretra di Scizia colma di frecce. / Li getterò tra le fiamme, sì. Perché mi beffeggi, e ridi, / e fai smorfie col tuo naso camuso? Riderai presto amaro. / Ti taglierò le ali che guidano i passi veloci dei Desideri, / chiuderò i tuoi piedi in ceppi di bronzo. / Ma sarà una vittoria di Cadmo se t'incatenerò / vicino alla mia anima: una lince accanto all'ovile! / Vattene, noioso, prendi i tuoi lievi calzari, / spiega verso altri le ali veloci» (trad. G. Guidorizzi).

Ad Antistene di Atene, il caposcuola cinico nemico del piacere, si attribuiva il detto: «Se potessi prenderla, ucciderei Afrodite a frecciate, per aver corrotto tante nostre donne belle e buone» (*frg.* 109a *ap.* Clem. Alex. *strom.* 2.20.207.2), ma, nel campo della letteratura edificante, l'opposizione dottrinale della Virtù e del Vizio e la terapia filosofica delle passioni devono aver ispirato figurazioni più complesse. Così Ovidio descrive il momentaneo rinsavimento di Medea, divisa tra il proprio dovere di figlia e di principessa e il nuovo divampante amore per Giasone (*met.* 7.72-73):

dixit et ante oculos rectum pietasque pudorque
constiterant et uicta dabat iam terga Cupido.

Quando, nell'*Asino d'oro*, Venere in preda all'ira minaccia Cupido di consegnarlo ai severi metodi correttivi di Sobrietà (5.30.3-6):

Sed nunc inrisui habita quid agam? quo me conferam? quibus modis stelionem istum cohibeam? petamne auxilium ab inimica mea Sobrietate, quam propter huius ipsius luxuriam offendi saepius? at rusticae squalentisque feminae conloquium prorsus horresco. Nec tamen uindictae solacium undeunde spernendum est. Illa mihi prorsus adhibenda est nec ulla alia, quae castiget asperissime nugonem istum, faretram explicet et sagittas dearmet, arcum enodet, taedam deflammet, immo et ipsum corpus eius acrioribus remediis coherceat. Tunc iniuriae meae litatum crediderim, cum eius comas, quas istis manibus meis subinde aureo nitore perstrinxi, deraserit, pinnas, quas meo gremio nectarei fontis infeci, praetotonderit,

Apuleio, più che inventare, sta forse parodiando quel tipo di allegoria morale che ritroveremo nella *Psychomachia* di Prudenzio, dove *Sobrietas*, armata della croce di Cristo alla testa di una schiera di virtù, sgomina *Luxuria* con tutto il suo turpe esercito di vizi, fra i quali (vv. 436-38):

dat tergum fugitiuus Amor, lita tela ueneno
et lapsum ex umeris arcum faretramque cadentem
pallidus ipse metu sua post uestigia linquit;

L'erotomachia cristiana è iniziata peraltro già nei primi anni del II° secolo, con la sconcertante personificazione che la brama di martirio detta a Ignazio di Antiochia nell'*Epistola ai Romani* (7.2): 'Ο ἐμὸς ἔρως ἐσταύρωται, καὶ οὐκ ἔστιν ἐν ἐμοὶ πῦρ φιλόῦλον «il mio desiderio carnale è stato crocifisso, e in me non c'è più fiamma di amore materiale»⁴⁰. Che l'umiliazione inflitta a Cupido dalle *heroides* dell'Ade rientri in questo filone, sarebbe suggerito, fra le altre cose, dal contrappasso che egli pare subire, *deuinctum post terga manus* (v. 60), per le virtù conculcate e aggiogate in trionfo in Ou. *am.* 1.2.31-32:

Necte comam myrto, maternas iunge columbas;
qui deceat, currum uitricus ipse dabit;

⁴⁰ L'immagine sviluppa quella di Paul. *Gal.* 5.24: «I cristiani hanno crocifisso la carne con le sue passioni e i suoi desideri».

inque dato curru, populo clamante triumphum,
stabis et adiunctas arte mouebis aues.
Ducentur capti iuuenes captaeque puellae:
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.
Ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habeo
et noua captiua uincula mente feram.
Mens Bona ducetur manibus post terga retortis
et Pudor et castris quidquid Amoris obest,

ed è appunto in senso allegorico-morale che il Boccaccio, certo anche sotto la spinta del *Triumphus Pudicitie* dell'amico Petrarca, leggerà il *Cupido cruciatus* nelle sue *Genealogie deorum gentilium* (IX 4.11):

eum (*scil.* Cupidinem) cruci affixum, si sapimus, documentum est, quod quidem sequimur quotiens, animo in uires reuocato, laudabili exercitio molliciem superamus nostram et, apertis oculis, prospectamus quo trahebamur ignauia.

Ebbene, forse proprio perché il motivo di 'Amore punito' si presta a simbologie moraleggianti, quale che fosse l'eventuale significato sotteso al dipinto di Treviri, Ausonio fa di tutto per sottrarre la punizione del suo Cupido a ogni possibilità di lettura etica. Così fin dall'inizio il mirto, «odioso strumento dei castighi divini», getta un'ombra di discredito sulla condanna che le eroine si predispongono a eseguire, con procedimento sommario e senza le garanzie di una pena equa, ritorcendo su un capro espiatorio il castigo dei loro stessi errori (vv. 59-64):

... Amorem
deuinctum post terga manus substrictaque plantis
uincula maerentem nullo moderamine poenae
afficiunt. Reus est sine crimine, iudice nullo
accusatur Amor. Se quisque absolvere gestit,
transferat ut proprias aliena in crimina culpas⁴¹.

La vendetta, già di per sé pretestuosa, scade a futile sadismo nel caso di quelle *heroides* che, sotto l'alibi della clemenza, vorrebbero soltanto divertirsi con qualche piccola tortura (vv. 75-78), e l'iniquità della situazione tocca il culmine con il grottesco intervento di Venere, la quale, pur essendo tecnicamente imputabile di correatà, si schiera dalla parte delle persecutrici addossando al figlio la colpa dei propri scontri

⁴¹ La colpa che le sedicenti vittime disconoscono è chiaramente la stessa che Servio spiega essere punita nei *Lugentes Campi* di Virgilio: *ad Aen.* 6.440 *PARTEM FUSI MONSTRANTUR IN OMNEM plures uult ostendere eos in quibus libido dominatur*; *ibid.* 6.444 *CURAE NON IPSA IN MORTE RELINQUUNT hoc est, etiam illic amant et habent peractorum imaginem criminum ... Notandum etiam – nam rarum est – quia cum masculino genere supra usus sit, ut “hic quos durus amor” (6.442), tantum feminarum ponit exempla, non quo desint uiri, sed elegit sexum impatientem ad amandum*. Non a caso, laddove Virgilio ne faceva pietosamente le prede di una forza superiore e maligna (*Aen.* 6.442 *quos durus amor crudeli tabe peredit*), Ausonio ha sottolineato la loro responsabilità attiva presentandole come *amentes... amantes* (v. 2), un trito *callembour* rinverdito a esprimere la dissennatezza dei «peccator carnali / che la ragion sommettono al talento».

amori (vv. 79-84):

*Ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpa
alma Venus tantos penetrat secunda tumultus,
nec circumvento properans suffragia nato
terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris
incipites furias natique in crimina confert
dedecus ipsa suum.*

Alla vacuità delle recriminazioni si aggiunge peraltro quella delle minacce, ch  gli strumenti di tortura impugnati dalle eroine sono soltanto simbolici o fisicamente inefficaci (vv. 68-74):

*Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem
ingerit, illa cauos amnes rupemque fragosam
insaniqua metum pelagi et sine fluctibus aequor.
Nonnullae flammis quatunt trepidaeque minantur
stridentes nullo igne faces. Rescindit adultum
Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque paudentem
gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci,*

e alla fine il supplizio si risolve in una dozzinale battitura... con una ghirlanda di rose. La futilit  sfocia nell'assurdo quando le eroine, alla sola vista del piccolo dio sanguinante per le percosse della madre, compiono un repentino voltafaccia, sentenziano che il castigo   sproporzionato alle colpe e intercedono per il malcapitato ritrattando le accuse, mentre Venere, anch'essa subitamente rabbonita, si scioglie in gratitudine per il cortese perdono (vv. 93-98):

*Inde truces cecidere minae uindictaque maior
crimine uisa suo, Venerem factura nocentem.
Ipsae intercedunt heroides et sua quaeque
funera crudeli malunt ascribere fato.
Tum grates pia mater agit cessisse dolentes
et condonatas puero dimittere culpas.*

E si badi bene: ritrattazione non significa resipiscenza, ch  le ex accusatrici discolpano Amore solo per attribuire le proprie sventure alla crudelt  del destino, e questo epilogo, sintomatico di un *animus* pervicacemente autoassolutorio,   la definitiva negazione di qualsiasi spessore morale per questa avventura ultraterrena, che alla fine si scopre essere stata solo un incubo di Cupido (vv. 99-103):

*Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem.
Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
euolat ad superos portaque euadit eburna.*

5. I ricordi di Amore

Dopo la rivelazione, i dettagli del racconto guadagnano una coerenza tutta nuova: allora si scopre a ritroso che il poemetto era disseminato da cima a fondo di segnali rinvianti a una dimensione di sogno. Allora si spiega l'inconsistenza dei fantasmi che popolano questo mondo irreale, dove Semele «scuote nel vuoto la fiamma inefficace di un fulmine finto» (18 *uentilat ignauum simulati fulguris ignem*), il terzetto delle donne cretesi è un'esile immagine tremolante (29 *temui sub imagine uibrat*), irreale come le figure dei dipinti (*picturarum instar*), e le eroine, quando scorgono Cupido, fanno appello a tutto «il loro vano vigore» per impadronirsene (50 s. *uanum uibrare uigorem / occipiunt*) ma brandiscono armi completamente inoffensive. Allora si comprendono anche l'ingiustificata comparsa del dio dell'amore nel mondo degli inferi, il suo volo sulle ali del Sonno e la strana lentezza – tipicamente onirica – dei suoi movimenti, come pure l'assurdo intervento di Venere e l'inesplicabile metamorfosi delle eroine che, da furie vendicatrici, si trasformano di colpo in un gruppo di amabili signore. Allora, soprattutto, si vede chiaramente che Cupido ha proiettato nel suo incubo le paure e le esperienze della sua vita per così dire 'reale', quella che egli vive, in quanto personaggio mitologico, nel mondo dell'arte e della letteratura⁴².

Nella descrizione della crocifissione, la più direttamente influenzata dal modello iconografico, i *petulantia lumina lychni* che qualcuna delle eroine (la candidata più probabile è Ero: cf. vv. 22-23) accosta minacciosamente al pube del fanciullo per terrorizzarlo, e forse anche per scopofila malizia, proverranno dal dipinto di Treviri, ma nel contempo ricordano quell'altra lucerna che, tra le mani di Psiche, ha offeso le carni di Amore nell'episodio cruciale di Apul. *met.* 5.23.3-5. Ciò appare tanto più vero, in quanto subito prima Psiche si è punta un dito a sangue per saggiare una delle frecce di Amore, e nel *Cupido* il precedente, piccolo supplizio minacciato al prigioniero è la punzecchiatura con uno stilo, per spillare il sangue divino da cui sono nate le rose e – chissà – magari veder ripetersi il miracolo:

Apul. *met.* 5.23.1-5 Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et punctu pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem rorauerint paruulae sanguinis rosei guttae. [...] Tunc magis magisque cupidine fragrans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians, patulis ac petulantibus sauiis festinanter ingestis de somni mensura metuebat. Sed ... lucerna illa siue perfidia pessima siue inuidia noxia siue quod tale corpus con-

vv. 75-78

Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum sola uolunt, *stilus ut tenuis sub acumine puncti eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem, aut pubi admoueant petulantia lumina lychni.*

⁴² Davis, 168: «Cupid's nightmare descent and punishment ... may be said to reflect the love god's intrapsychic guilt, as well his acute anxiety at being held accountable for his mischievous deeds». Delle possibili rappresaglie delle sue vittime egli è stato espressamente avvertito da sua madre in Lucian. *dial.deor.* 12.

tingere et quasi basiare et ipsa gestiebat, euomuit de summa luminis sui stillam feruentis olei super umerum dei dexterum. Hem audax et temeraria lucerna...!

L'irruzione di Venere, che arriva in pompa magna sulle note del proemio di Lucrezio, ma solo per rinfocolare la furia delle eroidi, richiama e nel contempo rovescia ai danni del piccolo dio la pagina di Apuleio in cui ella stessa, gelosa della bellezza di Psiche, lo aveva aizzato a rivolgere dardi micidiali contro la sua rivale umana:

Apul. *met.* 4.30 "En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius *alma Venus*, quae cum mortali puella partiarior maiestatis honore tractor et nomen meum caelo conditum terrenis sordibus profanatur! [...] iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae formositatis paeniteat". Et uocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia et nihil prorsus boni facit. Hunc, quanquam genuina licentia procacem, *uerbis quoque insuper stimulat* et perducit ad illam ciuitatem et Psychen [...] coram ostendit.

vv. 79-83

Ipsa etiam simili *genetrix* obnoxia culpae
alma Venus tantos penetrat secunda tumultus,
nec circumuento properans suffragia nato
terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris
incipites furias.

E anche per altri versi la *bella fabella* apuleiana sembra presente alla memoria letteraria di Ausonio e perciò a quella... onirica del suo Cupido. La scena un po' salottiera delle eroine che blandiscono Venere per sottrarre il monello alla sua punizione (vv. 93-96) può ricordare l'episodio di Apollonio Rodio in cui Era ed Atena, in visita da Afrodite per ottenere la collaborazione di Eros, raccolgono il suo sfogo contro l'insolenza del figlioletto (*Argonautiche* 3.91-99), e si congedano consolandola con qualche frase di circostanza (*ibid.* 106-110):

Ἦς φάτο· τὴν δ' Ἥρην ῥαδινῆς ἐπεμάσσατο χειρὸς,
ἥκα δὲ μειδιόωσα παραβλήδην προσέειπεν·
"Οὕτω νῦν Κυθήρεια τόδε χρέος ὥς ἀγορεύεις
ἔρξον ἄφαρ· καὶ μὴ τι χυλῆπτεο μηδ' ἐρίδαινε
χωομένη σὺ παιδί, μεταλλήξει γὰρ ὀπίσσω" ⁴³,

ma non andrà neppure dimenticata la pagina in cui Apuleio ci mostra Venere su tutte le furie perché Cupido si è innamorato di Psiche, mentre Cerere e Giunone tentano di calmarla (5.31.3-7):

⁴³ «Così disse, ed Era le prese la mano gentile, / e le sorrise soavemente e a sua volta le disse: / «Questo che dici, Afrodite, compilo subito, / e non arrabbiarti: non vale la pena di litigare / con tuo figlio; la smetterà, prima o poi »» (trad. G. Paduano).

Tunc illae non ignarae, quae gesta sunt, palpare Veneris iram saeuientem sic adortae: "Quid tale, domina, deliquit tuus filius, ut animo peruicaci uoluptates illius impugnes et, quam ille diligit, tu quoque perdere gestias? quod autem, oramus, isti crimen, si puellae lepidae libenter adrisit? an ignoras eum masculum et iuuenem esse uel certe iam quot sit annorum, oblita es? an, quod aetatem portat bellule, puer tibi semper uidetur? mater autem tu et praeterea cordata mulier filii tui lusus semper explorabis curiose et in eo luxuriam culpabis et amores reuinces et tuas artes tuasque delicias in formoso filio reprehendes? quis autem te deum, quis hominum patietur passim cupidines populis disseminantem, cum tuae domus amores amare coherceas et uitiorum muliebrium publicam praecludas officinam?". Sic illae metu sagittarum patrocini gratioso Cupidini, quamuis absenti, blandiebantur.

Dalla giudiziosa osservazione delle due dèe («gli apporrai a colpa la sua esuberanza, e gli farai un rimprovero dei suoi amori, e biasimerai in un figlio così bello le arti e i piaceri che sono tuoi? Gli dèi e gli uomini potranno, poi, ammettere che tu sparga ovunque sulla terra i desideri d'amore, se vieti agli Amori del tuo seguito di amare?») [trad. C. Annaratone]) pare derivare ad Ausonio anche l'assurda condotta di Venere, che irrompe sulla scena rinfacciando a Cupido azioni di cui è ella stessa responsabile. Le accuse che ella gli rivolge prima di passare alle mani corrispondono poi, se non verbalmente almeno nella sostanza, alle rampogne con cui Venere ha investito Amore dopo aver scoperto la sua tresca, forse unite al ricordo di uno dei *Dialoghi degli dèi* di Luciano:

Apul. met. 5.30.1-2 Sed male prima pueritia inductus es et acutas manus habes et maiores tuos irreuerenter pulsasti totiens et ipsam matrem tuam, me inquam ipsam, parricida denudas cotidie et percussisti saepius et quasi uiduam utique contemnis nec uitricum tuum fortissimum illum maximumque bellatorem metuis. ...

Lucian. dial. deor. 11(19)1 Ἔα· ἐκεῖνος ὕβρισ-
τῆς ἐστίν· ἐμὲ γοῦν αὐτὴν τὴν μητέρα οἶα
δέδρακεν, ἄρτι μὲν ἐς τὴν Ἰδὴν κατὰγων
Ἀγχιῶσιν ἕνεκα τοῦ Ἰλιέως, ἄρτι δὲ ἐς τὸν
Λίβανον ἐπὶ τὸ Ἀσσύριον ἐκεῖνο μεῖράκιον,
ὃ καὶ τῇ Φερσεφάττῃ ἐπέραστον ποιήσας ἐξ
ἡμισείας ἀφείλετό με τὸν ἐρώμενον· ὥστε
πολλάκις ἠπείλησα, εἰ μὴ παύσεται τοιαῦτα
ποιῶν, κλάσειν μὲν αὐτοῦ τὰ τόξα καὶ τὴν
φαρέτραν, περιαιρήσειν δὲ καὶ τὰ πτερὰ·
ἤδη δὲ καὶ πληγὰς αὐτῷ ἐνέτεινα ἐς τὰς
πυγὰς τῷ σανδάλῳ· ὃ δὲ οὐκ οἶδ' ὅπως τὸ

vv. 79-92

Ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpa
alma Venus tantos penetrat secunda tumultus,
nec circumuento properans suffragia nato
terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris
ancipites furias natique in crimina confert
dedecus ipsa suum, quod uincula caeca mariti
deprenso Mauorte tulit, quod pube pudenda
Hellespontiaci ridetur forma Priapi,
quod crudelis Eryx, quod semiuir Hermaphrodi-
Nec satis in uerbis: roseo Venus aurea serto [tus.
maerentem pulsat puerum et grauiora pauentem.
Olli purpureum mulcato corpore rorem
sutilis expressit crebro rosa uerbere, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.

44 «Non ne parliamo! Quello è un prepotente. Sapessi cosa ha fatto anche a me, che sono sua madre, costringendomi a scendere ora sull'Ida per via di Anchise troiano, ora sul Libano per quel giovinetto assiro, del quale fece innamorare anche Persefone e me lo tolse per metà! Sono giunta al punto di minacciarlo più volte di spaccargli l'arco e la faretra e di strappargli anche le ali, se non la smette di fare certe cose; e già l'ho sculacciato col sandalo. Ma lui, non so come, timoroso lì per lì e supplicante, poco dopo s'è già dimenticato di tutto» (trad. V. Longo).

παραιντικά δεδιώς καὶ ἱκετεύων μετ' ὀλίγον
ἐπιλέλθεται ἀπάντων.⁴⁴

Certo, nel *mare magnum* della tradizione antica su Eros/Cupido sarebbe pretesa assurda voler individuare le fonti dei singoli dettagli, alcuni dei quali Ausonio avrà semplicemente inventati; tuttavia, nella lista dei *loci* più o meno *similes*⁴⁵, accanto all'*Asino d'oro* spicca almeno il *Concubitus Martis et Veneris* di Reposiano (*AL* 253 R.² = 247 Sh.B.), perché lì la vergogna della dea sorpresa in adulterio dal marito Vulcano è espressamente imputata a un crudele capriccio di Cupido (vv. 6-10):

Improbe dure puer, crudelis crimine matris,
pompam ducis, Amor, nullo satiate triumpho!
Quid conuersa Iouis laetaris fulmina semper?
ut mage flammantes possis laudare sagittas,
iunge, puer, teretes Veneris Martisque catenas;

perché i rimbrotti profferiti da Venere in *Cup.* 83-85 (*quod uincula caeca mariti / deprenso Mauorte tulit*) instaurano contatti troppo precisi per sembrare fortuiti con i vv. 26-27 e 176-77 dell'altro poemetto:

Illa manu duos nexus tulit, illa mariti
ferrea uincla sui. ...
... Stat Mauors lumine toruo
atque indignatur quod sit deprensus adulter,

e perché la corona di rose con cui Venere fustiga il figlio (88 s. *roseo Venus aurea serto* / *maerentem pulsat puerum*) è letteralmente identica a quelle che tappezzano l'alcova floreale del *Concubitus* (21-22 *Veneris ... brachia ... / inter delicias roseo prope liuida serto*, 53-54 *tu lectum consterne rosis, tu serto parato / et roseis crinem nodis subnecte decenter*, 111 *lilia cum roseis supponit candida sertis*):

⁴⁵ Ne aggiungiamo fra i tanti un altro paio. L'immagine di Venere che non reca aiuto al figlio finito in balia della folla tumultuante delle eroine (v. 81) trova riscontro in un epigramma anonimo della *Palatina* (5.303): «Mi arrivano grida all'orecchio, un frastuono / enorme nei trivi: tu te n'infischi, signora di Pafo? / Eppure è tuo figlio che passava di là: l'hanno preso / tutti quelli che hanno nel cuore il fuoco del desiderio» (trad. G. Paduano). La fustigatura inflitta con la ghirlanda di rose (vv. 88-92), se da un lato soddisfa il desiderio di quelle eroine che avrebbero voluto punzecchiare le carni del dio «per farne spicciare il delicato sangue da cui è nata la rosa» (v. 77), dall'altro pare ammiccare al motivo allegorico della 'puntura d'Amore', dove il terribile fanciullo sperimenta a mo' di contrappasso la trafittura di un'ape, come in *Anacreontea* 35 West e nello pseudo-teocriteo *Idillio* 19, oppure si ferisce per l'appunto con le spine di una rosa, come in *AL* 86 R.² = 74 Sh.B.: *Hortus erat Veneris, roseis circumdatus herbis, / gratus ager dominae, quem qui uidisset amaret. / Dum puer hic passim properat decerpere flores / et uelare comas, spina uiolauit acuta / marmoreos digitos: mox ut dolor attigit artus / sanguineamque manum, tinctus sua lumina gutta, / peruenit ad matrem frendens defertque querellas: / "Unde rosae, mater, coeperunt esse nocentes? / unde tui flores pugnare latentibus armis? / Bella gerunt mecum. Floris color et cruor unum est."* / < ... >, su cui vd. C. Di Giovine, *Flori Carmina*, Introd., testo critico e comm., Bologna 1988, 142 ss.

una corrispondenza tanto più significativa in quanto, al di fuori dei nostri due poeti, la giuntura *rosea sertā* compare soltanto in Tert. *adu. Marc.* 2.11. Se tutto ciò, come sembra, non è casuale, l'episodio versificato da Reposiano ha buone probabilità di rientrare tra i ricordi di 'vissuto' letterario che affiorano nel sogno di Cupido, con la conseguenza – secondaria ma non trascurabile – di fornire alla controversa cronologia del *Concubitus*⁴⁶ un sia pur vago *terminus ante quem*.

6. Fuga dalla Porta d'Avorio

Nella *Nekyia* omerica Odisseo per tre volte cerca di abbracciare la madre Anticlea e per tre volte se la vede sfuggire tra le mani «all'ombra simile o al sogno», ed ella gli spiega che, dopo la morte, l'anima abbandona il corpo destinato alla consunzione del rogo e «come un sogno fuggendone vaga lontano» (λ 207 e 222). Così per Omero i sogni, se da un lato hanno provenienza celeste «giacché anche il sogno è da Zeus» (A 63, e cf. B 5 ss.), dall'altro, certo per questa loro affinità con le ombre dei morti, risiedono in luoghi finitimi alle regioni dell'oltretomba, e quando Hermes accompagna nell'Ade le anime dei proci appena uccisi (ω 11-14):

παρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,
ἤδ' παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον Ὀνείρων
ἦισαν· αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
ἐνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων⁴⁷.

L'esegesi antica, avvezza – come dirà Porfirio – ad Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν, sana l'apparente contraddizione appellandosi alla concezione dei due opposti tipi di sogno esposta da Penelope in τ 562-67:

δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμνηνῶν εἰσὶν ὀνείρων·
αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχονται, αἱ δ' ἐλέφαντι.
τῶν οἱ μὲν κ' ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἐλέφαντος,
οἱ ῥ' ἐλεφαίρονται, ἔπε' ἀκράαντα φέροντες·
οἱ δὲ διὰ ξυστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,
οἱ ῥ' ἔτυμα κραίνουσιν, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδῃται⁴⁸.

⁴⁶ Oscillante tra il II e il VI sec. d.C., con lo stesso *range* temporale che caratterizza la datazione di altra poesia 'minore' di età post-classica, come il *Peruigilium Veneris*; tra gli ultimi studiosi del poemetto, propende per il IV-V secolo L. Cristante, *Reposiani Concubitus Martis et Veneris*, Suppl. n° 19 al Bollettino dei Classici, Roma 1999, 8 ss.; *contra* A. Traina, *La Venere discinta (e la datazione di Reposiano)*, MD 45, 2000, 243-48, che per ragioni stilistiche vedrebbe Reposiano «probabilmente posteriore a Draconzio e contemporaneo di Venanzio Fortunato» (246), ma vd. le controargomentazioni di L. Cristante, *Un grecista e la datazione di Reposiano*, Prometheus 28, 2002, 87-90.

⁴⁷ «Giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca; / e alle Porte del Sole e tra il popolo dei Sogni / arrivarono: e presto furono nel prato asfodelo / dove abitan l'ombra, parvenze dei morti» (trad. R. Calzecchi Onesti).

e spiega che Omero attribuisce agli dèi del cielo l'origine dei sogni veritieri, al mondo sotterraneo quella dei sogni fallaci⁴⁹. Virgilio sembra fare propria questa interpretazione, cosicché nel vestibolo del suo Averno campeggia *ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo / uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent* (*Aen.* 6.283-84)⁵⁰, e dalla parte opposta, all'uscita dell'oltretomba, si apre la duplice porta dei sogni, e i *manes* sono espressamente responsabili di quelli menzogneri (*Aen.* 6.893-96):

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.

Anche in questo caso, se è vero che *ad caelum* – «verso il mondo dei vivi», come intende rettamente Macrobio –, è una concessione alla tradizionale ambientazione infera, *quia sicut di nobis, ita nos defunctis superi habemur* (*Sat.* 1.3.6), tuttavia l'aver collocato entrambe le omeriche porte nell'Aldilà, e proprio ai confini degli *aeris campi* dell'Elisio, è o può apparire un ulteriore atto di ossequio all'escatologia 'atmosferica' risalente ai Pitagorici e allo stoicismo eclettico di Posidonio, secondo la quale i sogni sono inviati ai viventi dalle anime che popolano l'*aer*⁵¹. Così certo intende Ausonio che, rievocando in un'altra sua pagina questo passo del 'divino poe-

⁴⁸ «Due son le porte dei sogni inconsistenti: / una ha battenti di corno, l'altra d'avorio: / quelli che vengon fuori dal candido avorio, / avvolgon d'inganni la mente, parole vane portando; / quelli invece che escon fuori dal lucido corno, / verità li incorona, se un mortale li vede» (trad. R. Calzecchi Onesti).

⁴⁹ *Schol. Hom.* τ 562 ... οἱ δὲ φασὶ κέρασιν ἀπεικάζειν τοὺς οὐρανίους ὀνείρους, οἵτινες καὶ ἀληθεύουσι, τῷ τὰ κέρατα εἰς ὕψος ἀνατείνειν· ἐλέφαντι δὲ τοὺς χθονίους· τὰ γὰρ τῶν ἐλεφάντων κέρατα κάτω νεύει. διττοὺς δὲ οἶδεν ὀνείρους. ἐπὶ μὲν γὰρ τῶν οὐρανίων φησὶν “ἢ καὶ ὀνειροπόλον, καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διὸς ἐστὶν” [A 63]· ἐπὶ δὲ τῶν χθονίων “παρ' δ' ἴσαν ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην, / ἥδ' ἐκ παρ' ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων” [ω 11 s.] [«... Altri dicono che col corno vengono rappresentati i sogni celesti, che sono anche quelli veritieri, perché le corna puntano verso l'alto, mentre l'avorio raffigura i sogni inferi (le zanne degli elefanti tendono infatti verso il basso). Il poeta conosce due tipi di sogni, dal momento che a proposito di quelli celesti dice: “o un indovino di sogni, giacché anche il sogno è da Zeus”, e di quelli inferi: “giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca, / e alle Porte del Sole e tra il popolo dei Sogni” »].

⁵⁰ E l'esegesi virgiliana, o almeno quella di Servio, applica a Virgilio la spiegazione 'dualistica' esperita dalla critica omerica: *Seru. ad Aen.* 6.284 [[*UANA TENERE* utrum καθόλου, an quae ex his uana sunt? et duo somniorum genera putantur: unum de caelo, ut “uisa dehinc caelo facies delapsa parentis / Anchisae” [*Aen.* 5.722], quod est uerum, aliud ab inferis, quod est uanum]]. *FOLIISQUE SUB OMNIBUS HAERENT* qui de somniis scripserunt dicunt, quo tempore folia de arboribus cadunt, uana esse somnia: quod per transitum tetigit. ‘uana’ autem ideo, quia ab inferis; nam uera mittunt superi. *Homerus*: καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διὸς ἐστὶν [A 63].

⁵¹ Per Pitagora vd. D. L. 8.32; per Posidonio il fr. 108 Edelstein-Kidd = 373a Theiler ap. Cic. *diu.* 1.64, su cui I.G. Kidd, *Posidonius, II The Commentary*, (i) *Testimonia and Fragments* 1-149, Cambridge 1988, 428 ss.; cf. G. Guidorizzi, *Sogno e funzioni culturali*, introduzione a: [G. Guidorizzi], *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988, xv.

ta', dapprima rende *ad caelum* con un ambiguo *super aera* che lascia imprecisata la collocazione delle due mitiche porte (*Ephemeris* 8.22-26):

Diuinum perhibent uatem sub frondibus ulmi
uana ignauorum simulacra locasse soporum
et geminas numero portas: quae fornice eburno
semper fallaces glomerat *super aera* formas,
altera quae ueros emittit cornea uisus,

poi però pone senz'altro nell'atmosfera sublunare la sede dei *mala somnia*, e lì vorrebbe che rimanessero relegati, anziché scendere a turbargli il sonno (*ibid.* 34-37):

Ite per obliquos caeli, mala somnia, mundos,
irrequieta uagi qua diffiant nubila nimbi,
lunares habitate polos; quid nostra subitis
limina et angusti tenebrosa cubilia tecti?

Accortamente, dunque, l'ambientazione *aeris in campis* apre questa avventura di Cupido tutta giocata sul tenue confine tra dimensione ultraterrena e sfera onirica, tra catabasi e incubo, dove la *myrtea silua* di Didone diviene paesaggio ipnotico come la Casa del Sonno di Ovidio e di Stazio, e le anime delle *heroides* defunte sono ombre spossate e immateriali, davvero 'simili a sogni'. A tale ambiguità non si sottrae nemmeno la scena finale del risveglio. Grazie a un raffinato congegno di reminiscenze letterarie, infatti, Amore evade dal suo incubo come, nel racconto di Ovidio, Iride sfugge al sopore della Casa del Sonno (*met.* 11.640-42), ma essendo ancora avviluppato negli ultimi brandelli di sogno, ne emerge come da una vera catabasi, risalendo al cielo dei vivi allo stesso modo in cui Mercurio balza fuori dall'Averno in *Stat. Theb.* 2.55-57, e poiché quello che ha sognato è l'oltretomba virgiliano, esce per la stessa strada di Enea, volando attraverso la Porta d'Avorio che si apre al confine degli *aeris campi*⁵², e che nel contempo è anche la naturale via d'uscita dei sogni ingannatori (*Aen.* 6.898)⁵³:

⁵² Come mi suggerisce l'amico Claudio Marangoni, anche la sequenza finale potrebbe tradire un 'ricordo' della favola apuleiana di Amore, là dove Psiche, reduce dagli Inferi, non sa resistere alla tentazione di aprire il cofanetto con il belletto di Proserpina, ma viene avvolta da una nube di sonno infernale che la lascia come morta; Cupido, guarito dall'ustione della lucerna, fugge in volo dalla camera dove la madre l'ha segregato per punizione, corre in aiuto dell'amata e ne provoca il risveglio: *met.* 6.21.1-3 *Nec quicquam ibi (scil. in pyxide) rerum nec formonsitas ulla, sed infernus somnus ac uere Stygius, qui statim coperculo releuatus inuadit eam (scil. Psychen) crassaque soporis nebula cunctis eius membris perfunditur et in ipso uestigio ipsaque semita conlapsam possidet. Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadauer. Sed Cupido iam cicatrice solida reualescens nec diutnam suae Psyches absentiam tolerans per altissimam cubiculi quo cohibebatur elapsus fenestram refectisque pinnis aliquanta quiete longe uelocius prouolans Psychen accurrit suam detersoque somno curiose et rursum in pristinam pyxidis sedem recondito Psychen innoxio punctulo sagittae suae suscitatur.*

⁵³ Davis, 167 s.: «The manner of the final authorial revelation is instructive: the dreamer's exit from the underworld (the final incident within the framework of the dream narrative) is represented as coincident with his awakening from sleep (the moment of rupture of the dream

Ou. *met.* 11.640-42

Iris abit; neque enim ulterius tolerare soporis
uim poterat, *labique ut somnum sensit in artus*,
effugit et remeat per quos modo uenerat arcus.

Stat. *Theb.* 2.55-57:

Hac et tunc fusca uolucer deus obsitus umbra
exsilit ad superos, *infernaque nubila uultu*
discutit et uiuis afflatibus ora serenat.

Verg. *Aen.* 6.897-98

His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna.

vv. 99-103

Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem.
Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, *pulsa tandem caligine somni*
euolat ad superos portaque euadit eburna.

Il *Cupido cruciatus*, iniziato con il primo emistichio di *Aen.* 6.887, si chiude così con una seconda citazione di quella stessa pagina: una *Ringkomposition* virgiliana talmente ricercata da apparire stucchevole, se non fosse che proprio nel suggello il poemetto contiene la sua chiave di lettura. L'uscita di Enea dalla Porta d'Avorio pone ai lettori di ogni epoca una questione spinosa: perché l'eroe dell'*Eneide* abbandona l'Averno attraverso la via dei sogni menzogneri? Lasciamo da parte le interpretazioni moderne, ovviamente ignote agli intelletti della tarda antichità⁵⁴: da quel *grammaticus* e professore di scuola qual è, verosimilmente Ausonio condivide la risposta che leggiamo nel commento di Servio e che doveva essere corrente alla sua epoca: *poetice apertus est sensus: uult autem intellegi falsa esse omnia quae dixit* «dal punto di vista poetico, il senso è chiaro: Virgilio vuole significare che tutto ciò che ha detto è un'invenzione»⁵⁵. Questa spiegazione doveva apparire tanto più vera, in quanto anche all'inizio del viaggio ultraterreno il poeta aveva fatto passare Enea sotto l'olmo dei *uana somnia* (*Aen.* 6.282 ss. *in medio ramos annosaeque brachia pandit / ulmus opaca, ingens eqs.*):

Seru. *Aen.* 6.282 IN MEDIO Aut uestibulo: aut absolutum est, et intellegimus hanc esse eburneam portam, per quam exiturus [[Aeneas]] est. *Quae res haec omnia indicat esse simulata, si et ingressus et exitus simulatus est et falsus,*

e al medesimo significato si giungeva trasferendo a Virgilio una delle letture simboliche che l'esegesi omerica dava delle due porte dei sogni dell'*Odissea*:

narrative). Underworld sojourn and dream text are coterminous. ... In the perspective of hindsight, Ausonius' ivory gate is a trope that operates simultaneously on two levels: it marks the boundary, for the dreamer, between sleep and wake; and it also constitutes the means of entry and exit for the dreamer's false visions. In this dual conception of the gate's liminal function, both the dreamer himself and the stuff of his dream share the same passageway».

⁵⁴ L'essenziale in Setaioli, *Inferi*, 962 s.

⁵⁵ Sull'interpretazione serviana delle due porte vd. Setaioli, *La vicenda*, 202 ss.

schol. Hom. τ 562 δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμνη-
νῶν εἰσὶν ὀνείρων] οἱ μὲν φάσι κερατίνην
πύλην συνεκδοχικῶς τοὺς ὀφθαλμοὺς· κερα-
τοειδῆς γὰρ ὁ πρῶτος χιτῶν τοῦ ὀφθαλμοῦ·
ἐλεφαντίνην δὲ τὸ στόμα, ἐλεφαντόχρωτες
γὰρ οἱ ὀδόντες. ἐκ δὲ τούτων πιστότερα
εἶναι τὰ ὁρώμενα τῶν λεγομένων ⁵⁶.

Seru. Aen. 6.893 SUNT GEMINAE SOMNI PORTAE
... physiologia uero hoc habet: per portam cor-
neam oculi significantur, qui et cornei sunt colo-
ris et duriores ceteris membris: nam frigus non
sentiant, sicut et Cicero dicit in libris de deorum
natura. per eburneam uero portam os significa-
tur a dentibus. et scimus quia quae loquimur fal-
sa esse possunt, ea uero quae uidemus sine du-
bio uera sunt. ideo Aeneas per eburneam emitti-
tur portam.

Così, per qualsiasi lettore che conosca bene Virgilio – vale a dire il testo virgiliano con tutto il corredo della sua esegesi – anche il *Cupido cruciatus* si dichiara, grazie all'allusività del suo *explicit*, una finzione. Ovvero, poiché Cupido, uscendo dall'Averno attraverso la Porta d'Avorio, rivela di appartenere lui stesso alla schiera dei *uana insomnia*, l'intero poemetto non è, alla fine, che il sogno di un sogno, pura *rêverie* che Ausonio ha concepito in un libero volo della sua immaginazione, sognando che Cupido ha sognato di passare un brutto quarto d'ora tra le anime dell'oltretomba.

Se nell'epistola dedicatoria Ausonio relegava il mondo del *Cupido cruciatus* nelle regioni del mito, fuori da ogni rapporto con la realtà del presente (*mulieres amatrices ... non istae de nostro saeculo quae sponte peccant, sed illae heroicae...*), e se la citazione d'esordio denunciava già *in limine* la natura puramente letteraria di un Altilà che esiste solo nelle pagine di Virgilio (*Aeris in campis, memorat quos musa Maronis*), l'uscita dalla *porta eburna* suggella definitivamente lo statuto fantastico di una poesia nata – non dimentichiamolo – dalla contemplazione di un dipinto, e di un dipinto così irrealista da meritare l'arditissima definizione di *nebula picta*⁵⁷. E poiché nella concezione antica, sogno pittura e poesia rappresentavano altrettanti regni del fittizio, tre ambiti umani posti sotto il segno dell'irrealtà⁵⁸, ispirato com'è da una pittura, e incentrato sulla narrazione di un sogno, il *Cupido* di Ausonio è dunque una finzione alla duplice, anzi alla triplice potenza, e non potrebbe trovare suggello più appropriato di quel suo epilogo attraverso la Porta d'Avorio. Certo, siamo ben lontani dal rigore iconoclastico con cui Paolino di Nola liquiderà le Muse come *uatum*

⁵⁶ «Due son le porte dei sogni inconsistenti] Alcuni sostengono che la porta di corno simboleggia gli occhi, perché di sostanza cornea è la membrana esterna dell'occhio, mentre la porta d'avorio rappresenta la bocca, perché i denti sono color dell'avorio: di conseguenza, le cose che si vedono sono più veritiere di quelle che si dicono. ...».

⁵⁷ Per l'interpretazione della giuntura, autentica *crux* dell'esegesi ausoniana, vd. Mastroianni, 545 ss., e Franzoi, 8 ss.

⁵⁸ Per il *topos* della libertà inventiva che accomuna pittura e poesia vd. Plaut. *Asin.* 174, Hor. *ars* 9-10 con il commento di C.O. Brink, *Horace on Poetry*, II *The 'Ars poetica'*, Cambridge 1971, 85 ss., Lucian. *pro imag.* 18, Aulian. 24a,3-4; per la fallacia che assimila sogno e pittura vd. Lucil. vv. 484-89 M. I tre ambiti sono associati insieme in Hor. *ars* 1-9, che paragona una poesia disorganica, fatta di elementi eterogenei non riconducibili ad unità, al mostro ibrido creato da un pittore mescolando membra umane e ferine, e ai vani fantasmi che popolano gli incubi di un malato; vd. poi Lucian. *Hermot.* 72 e Prud. *c.Symm.* 2.40-48.

phantasmata (carm. 15.30) e Prudenzio irriderà tutti gli dèi antropomorfi come *cassa figuris somnia* nati nella mente di Omero, di Apelle e di Numa Pompilio (c. *Symm.* 2.45-47); ma se mai vi fosse il rischio che la sensibilità di qualche lettore potesse cogliere nel poemetto «uno scenario tutt'altro che evasivo e irrilevante» e considerare «l'atto della crocifissione ad un albero di mirto, quello della fustigazione con un serto di rose e il gesto di spillare sangue con un sottile stilo» come «la ripresa ... parodica e irriverente di motivi analoghi della scena della passione di Cristo»⁵⁹, Ausonio previene abilmente l'insidia ideologica denunciando per primo la vacuità della sua creazione e iscrivendola nel novero dei *figmenta uatum*.

Si può infine azzardare, a rischio di sconfinare nella sovrainterpretazione, che Amore che s'invola attraverso la Porta d'Avorio verso il mondo dei vivi simboleggia altresì la partenza del *Cupido cruciatus*, lasciato infine libero dall'autore, per andare a raggiungere i suoi lettori come un sogno o un istante di pura illusione⁶⁰. Non oseremmo gravare il *Cupido cruciatus* di questa lettura allegorica, se essa non trovasse avallo nell'opera stessa di Ausonio; di fatto, l'idea della poesia come un sogno inviato dal poeta al lettore è esplicitamente formulata in uno dei componimenti prefatori della *Bissula* – il ciclo epigrammatico in lode dell'omonima schiavetta germanica –, il quale recita (*Biss.* 2.7-10):

Ieiunis nil scribo; meum post pocula si quis
legerit hic sapiet.
Sed magis hic sapiet, si dormiat et putet ista
somnia missa sibi ⁶¹.

Così, senza venir meno alla programmatica levità di un *lusus* letterario, per chi, come il dotto Gregorio Proculo, sia in grado di comprendere il cifrario del fitto intertesto virgiliano, alla fine il *Cupido cruciatus* dischiude il segreto di un piccolo messaggio metapoetico.

Venezia

Luca Mondin

⁵⁹ Santini, 244.

⁶⁰ Nugent, 41 s.: «The conclusion of the poem is problematic. Ausonius appends a coda of five lines which appear to transform the ontological status of Ausonius' narrative from *ekphrasis* to dream-vision (enacted which the mind of Cupid) ... It is difficult to see how to make sense of this swift. Of course, the lines can be dismissed as merely providing a transition, however awkward, to the Vergilian tag with which the poets wants to end (so that Cupid, like Aeneas, exits from the Underworld via its ivory gate). If the coda is taken more seriously, however, it suggest a surprising identity between the readers of the poem and its protagonist, for the visions which have been presented as a dream to the mind of the god are the same as those which have just been presented as a poem to the imagination of the reader».

⁶¹ *Ibid.* 49 n. 76.

IL IUDICIUM PARIDIS DI MAVORTIUS: UNA PROPOSTA DI LETTURA

Del centone *Iudicium Paridis* (AL 10 R.²)¹, attribuito a un poeta di nome *Mavorzio*², rimangono quarantadue esametri interamente costituiti da materiale virgiliano, il cui argomento è il celeberrimo giudizio di Paride nella gara fra Giunone, Atena e Minerva.

Il centone si apre *in medias res*: Paride sta passando in rassegna il suo gregge sotto l'ombra di un faggio quando gli appaiono dinanzi le tre divinità (vv. 1-5) che gli rivolgono a turno la parola per cercare di ottenere la palma: Giunone promette enormi ricchezze (6-13); Atena gloriose vittorie in guerra (14-18); Venere, la cui fulgida bellezza sembra non lasciare insensibile l'animo del giovane (19-26), l'amore della splendida Elena (27-32). L'eroe, già bramoso della sposa di Menelao, non può che accogliere quest'ultima proposta (33-39), e sul rapimento da Sparta della donna e sul suo ingresso a Troia (40-42) il racconto s'interrompe per la perdita di un numero imprecisato di versi.

Questo il testo del centone³, cui fanno seguito i riferimenti ai versi di Virgilio presi di volta in volta a modello, con l'indicazione del luogo di provenienza⁴:

¹ Il testo è stato edito da P. Burman, *Anthologia veterum latinorum epigrammatum*, Amsterdam 1759-1773; E. Bährens, *Poetae Latini Minores*, Leipzig 1876-1883; A. Riese, *Anthologia Latina sive Poesis Latinae supplementum*, pars I, *Carmina in codicibus scripta*, 2, Leipzig 1894-1906² (Amsterdam 1964). Pressoché assenti studi esauritivi sul centone se si esclude il breve commento di K. Schenkl in *CSEL* 16, *Poetae Christiani Minores*, Vindobonae 1888, 534-35; solo brevi notizie descrittive si ritrovano in F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma 1909, 43-44; G. Salanitro, *Osidio Geta, Medea*, Roma 1981, 38-40; *EV* III, s.v. *Mavortius*.

² L'attribuzione, congetturata in base al *Maborti* del *codex Salmasianus*, è sostenuta da Ermini, 44; D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, I, Firenze 1964³, 66-67; Salanitro, 39; R. Palla, *Risvolti di tecnica centonaria*, *CCC* 4, 1983, 294; D.F. Bright, *The theory and practice in the Vergilian cento*, *ICS* 9, 1984, 88. Taluni studiosi sembrano identificare questo Mavorzio con *Vettius Agorius Basilius Mauortius*, console nel 527, che revisionò il testo delle poesie di Orazio e di Prudenzio: cf. Salanitro 39; riserve su questa identificazione sono state mosse, invece, da Riese XXIX: «*Mauortius autem duorum centonum scriptor* (c. 10. 16) *utrum idem sit atque Vettius Agorius Basilius Mauortius, a. 527 consul, Horatii carminum emendator, iure dubites: mihi quidem poetarum Luxorio aequalium nulli nisi Africani in syllogam recepti esse videntur*». Sul ruolo di *emendator* di *Vettius Agorius Basilius Mauortius* si veda O. Pecere, *La tradizione dei testi latini tra IV e V secolo attraverso i libri sottoscritti*, in AA.VV., *Società romana e Impero tardoantico*, a c. di A. Giardina, IV, Bari 1986, 22; Id., *Esemplari con subscriptiones e tradizione dei testi latini. L'Apuleio Laur. 68, 2*, in AA.VV., *Il libro e il testo*, Atti del convegno internazionale, Urbino 20-23 settembre 1982, a c. di C. Questa-R. Raffaelli, Urbino 1984, 127. Sulle *subscriptiones* tardoantiche si vedano sempre di Pecere: *I meccanismi della tradizione testuale*, in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, III, a c. di G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina, Roma 1990, 342-86; Id., *Antichità tarda e trasmissione dei testi. Qualche riflessione*, in AA.VV., *Itinerari dei testi antichi*, a c. di O. Pecere, Roma 1991, 55-83.

³ Il testo è quello riportato da Riese, 39-41.

⁴ Il testo virgiliano riprodotto segue l'edizione critica di M. Geymonat, Torino 1973; i numeri in esponente indicano la sezione d'esametro impiegata nel verso, che viene di seguito sottolineata; il simbolo + segnala la giustapposizione di un secondo emistichio; con (al.) si segnala che l'emistichio impiegato ricorre molto frequentemente in poesia; in parentesi vengono riportati i *loci similes* virgiliani.

- Pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum
 Forte recensebat numerum sub tegmine fagi.
 Horrescit uisu subito et memorabile numen
 Aut uidet aut uidisse putat. "quo tenditis" inquit
 5 "Caelicolae magni? pacemne huc fertis an arma?"
 Ad quem tum Iuno supplex his uocibus usa est:
 "O lux Dardaniae, Troianae gloria gentis,
 Quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans,
 †Et proprio fuerint distentae lacte capellae
 10 Vbera, nec metas rerum nec tempora pono.
 Haec tibi semper erunt, hic inter flumina nota
 Sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos.
 Praeterea sceptrum dabitur, Troiane, quod optas."
 Talibus orabat Iuno. Tritonia Pallas
 15 Orsa loqui, nimbo effulgens et Gorgone saeua:
 "Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem,
 Militiam et graue Martis opus; sit pectore in isto
 Vulnera dirigere et calamos armare ueneno."
 Has inter uoces, media inter talia uerba
 20 Sic contra est ingressa Venus, male numen amicum,
 Nuda genu, nudos ceruix cui lactea crines
 Corripit in nodum; rosea ceruice refulsit
 Et uera incessu patuit dea. ille repente
 Obstipuit subitaque animum dulcedine mouit
 25 Et mentem Venus ipsa dedit. decus enitet ore
 Exultatque animis et se cupit ante uideri.
 "Sic tua Cyneas fugiant examina taxos,
 Sic cytiso pastae distendant ubera uaccae:
 Formosi pecoris custos, formosior ipse,
 30 Aspice nos tantum, Lacedaemonosque hymenaeos
 Coniugio iungam stabili propriamque dicabo
 Reginam thalamis Phrygio seruire marito."
 Ille deae donis ac tanto laetus honore
 Vltro animos tollit dictis ac talia fatur:
 35 "Iam iam nulla mora est neque me sententia uertit.
 Do quod uis: licet arma mihi mortemque minetur,
 Me tamen urit amor. ueniam quocumque uocaris;
 Tu modo promissis maneat." ea uerba locutus
 Vendidit hic auro patriam. dux femina facti.
 40 Nec mora, continuo penetrat Lacedaemona pastor
 Ledaeamque Helenam Troianas uexit ad urbes,
 Et si fata deum, si mens non laeua fuisset,

1. *Aen.* 11.777 pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum 2. *Aen.* 6.682^{1-3a} forte recensebat numerum carosque nepotes + *ecl.* 1.1^{3b-6} Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi (*georg.* 4.566^{3b-6}) 3. *Aen.* 6.710^{1-3a} Horrescit uisu subito causasque requirit + 4.94^{3b-6} tuque puerque tuus, magnum et memorabile numen 4. *Aen.* 6.454^{1-4a} aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam + 5.670^{4b-6} "Quis furor iste nouus? quo nunc, quo tenditis" inquit (8.113^{4b-6}; 9.781^{4b-6}) 5. *Aen.* 10.6^{1-3a} Caelicolae magni, quianam sententia uobis + 8.114^{3b-6} "qui genus? unde domo? pacemne huc fertis an arma?" 6. *Aen.* 1.64 Ad quem tum Iuno supplex his uocibus usa est 7. *Aen.* 2.281^{1-3a} O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum, + 6.767^{3b-6} Proximus ille Procas, Troianae gloria gentis 8. *ecl.* 2.20 quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans 9. *ecl.* 7.31^{1-3a} Si proprium hoc fuerit, leui de marmore tota + 7.3^{3b-6} Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas 10. *ecl.* 4.22^{1-2a} uber, nec magnos metuent armenta leones + *Aen.* 1.278^{2b-6} His ego nec metas rerum nec tempora pono 11. *ecl.* 5.74^{1-3a} Haec tibi semper erunt, et cum sollemnina uota + 1.51^{3b-6} Fortunate senex, hic inter flumina nota 12. *ecl.* 4.45 sponte sua sandyx pascentis uestiet

agnos 13. *Aen.* 1.653^{1-3a} practerea sceptrum, Ilione quod gesserat olim, + 7.260^{3b-6} auguriumque suum! dabitur,
Troiane, quod optas 14. *Aen.* 10.96^{1-4a} Talibus orabat luno cunctique fremebant + 5.704^{4b-6} Tum senior Nautes,
 unum Tritonia Pallas 15. *Aen.* 6.125^{1-2a} cum sic orsa loqui uates: Sate sanguine diuom (*al.*) + 2.616^{2b-6} insedit
nimbo effulgens et Gorgone saeua 16. *Aen.* 12.435 Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem 17. *Aen.*
 8.516^{1-4a} militiam et graue Martis opus, tua cernere facta + 11.409^{4b-6} amittes: habitet tecum et sit pectore in isto
 18. *Aen.* 10.140 uolnera derigere et calamos armare ueneno 19. *Aen.* 12.318 Has inter uoces, media inter talia
uerba 20. *Aen.* 4.107^{1-4a} sic contra est ingressa Venus: Quis talia demens + 2.735^{4b-6} Hic mihi nescio quod trepi-
do male numen amicum 21. *Aen.* 1.320^{1-2a} nuda genu nodoque sinus collecta fluentis + 10.137^{2b-6} lucet ebur; fu-
sos ceruix cui lactea crinis 22. *Aen.* 8.260^{1-3a} corripit in nodum complexus, et angit inhaerens + 1.402^{3b-6} Dixit et
auertens rosea ceruice refulsit 23. *Aen.* 1.405^{1-4a} et uera incessu patuit dea. Ille ubi matrem + 8.388^{4b-6} cunctan-
tem amplexu molli fouet. Ille repente 24. *Aen.* 1.513^{1-2a} Obstupuit simul ipse, simul percussus Achatas (*al.*) +
 11.538^{2b-6} uenit amor subitaque animum dulcedine mouit 25. *georg.* 3.267^{1-4a} et mentem Venus ipsa dedit, quo
 tempore Glauci + *Aen.* 4.150^{4b-6} Aeneas, tantum egregio decus enitet ore 26. *Aen.* 11.491^{1-3a} exultatque animis et
spe iam praecipit hostem + ecl. 3.65^{3b-6} et fugit ad salices et se cupit ante uideri 27. *ecl.* 9.30 Sic tua Cyneas fu-
giant examina taxos 28. *ecl.* 9.31 sic cytiso pastae distendant ubera uaccaae 29. *ecl.* 5.44 formosi pecoris custos,
formosior ipse 30. *Aen.* 2.690^{1-3a} aspice nos! Hoc tantum; et, si pietate meremur + 3.328^{3b-6} Ledaean Hernio-
nen Lacedaemoniosque hymenaeos 31. *Aen.* 4.126 conubio iungam stabili propriamque dicabo (1.73) 32. *Aen.*
 4.133^{1-3a} Reginam thalamo cunctantem ad limina primi + 4.103^{3b-6} auspiciis; liceat Phrygio seruire marito 33.
Aen. 8.617 Ille deae donis et tanto laetus honore 34. *Aen.* 9.127^{1-4a} ultra animos tollit dictis atque increpat ultra
 + 3.485^{4b-6} textilibusque onerat donis, ac talia fatur 35. *Aen.* 2.701^{1-3a} Iam iam nulla morast; sequor et qua ducitis
adsum + 1.260^{3b-6} magnanimum Aenean; neque me sententia uertit 36. *Aen.* 12.833^{1-2a} do quod uis et me uictus-
que uolensque remitto + 11.348^{2b-6} dicam equidem, licet arma mihi mortemque minetur 37. *ecl.* 2.68^{1-3a} me ta-
men urit amor; quis enim modus adsit amori? + 3.49^{3b-6} Numquam hodie effugies; ueniam, quocumque uocaris
 38. *Aen.* 2.160^{1-4a} Tu modo promissis mancas seruataque serues + 8.404^{4b-6} uiribus indubitare tuis. Ea uerba lo-
cutus 39. *Aen.* 6.621^{1-4a} Vendidit hic auro patriam dominumque potentem + 1.364^{4b-6} Pygmalionis opes pelago;
dux femina facti 40. *Aen.* 5.368^{1-3a} nec mora; continuo uastis cum uiribus effert + 7.363^{3b-6} at non sic Phrygius
penetrat Lacedaemona pastor 41. *Aen.* 7.364 Ledaeanque Helenam Troianas uexit ad urbes? 42. *Aen.* 2.54 et, si
fata deum, si mens non laeua fuisset

Nel suo commento al testo Schenkl esprime un giudizio limitativo su questo componimento, motivato dalla presenza di un paio di vistosi guasti di natura testuale occorsi nella tradizione manoscritta: una corruzione al v. 9 rende, infatti, difficile la lettura del verso e di quelli ad esso prossimi, mentre al v. 2 il mancato inserimento del genitivo del termine *numerus* sembra causare un'oscurità di senso, risolta da Burman solo mediante la trasposizione a questo punto del v. 29⁵.

In realtà entrambi i problemi possono trovare una semplice soluzione se si ipotizza nel caso del v. 9 una dipendenza da un modello virgiliano diverso da quello postulato dagli editori, per il v. 2 segnalando lo stato lacunoso anche della parte iniziale del componimento.

Riguardo alla prima questione Schenkl ritiene che modello di v. 9 e del primo emistichio di v. 10 siano *ecl.* 4.21-22 *ipsae lacte domum referent distenta capellae | ubera, nec magnos metuent armenta leones*, dove l'autore avrebbe attuato un libero mutamento dell'ordine delle parole e l'aggiunta dell'espressione *et proprio*; di conseguenza crede necessario ripristinare la lezione virgiliana *referent* al posto del *fuerint* tradito dai manoscritti.

Più cautamente Riese (p. 39) premette al verso una *crux desperationis* e in apparato suppone un'origine non virgiliana del v. 9, ma suggerisce pur sempre un con-

⁵ Schenkl, 535: «Non exiguis, si sententias uerborumque constructiones spectas, hic cento laborat uitiiis. ueluti u. 2 legitur *numerus* genitiuo non adiecto, quae res Burmannum mouit, ut de u. 29 post inserendo cogitaret. [...] et u. 9 fortasse ita sanandum esse, *ut en proprio referent distenta e* (*haec* Baehrens) *l. c.* restituatur, ut supra diximus».

fronto con *ecl.* 4.21, riportando sia l'ipotesi d'integrazione di Burman *tam proprie* in luogo di *et proprio* sia quella di Bährens che preferirebbe *seruent* a *fuierint*.

In realtà se è corretto far dipendere l'*incipit* del v. 10 da *ecl.* 4.22, è un errore considerare *ecl.* 4.21 modello del v. 9; la presenza all'interno di questo verso dei termini *distentae lacte capellae* e di *ubera* in quello seguente ha portato gli studiosi a formulare una semplicistica ipotesi di reimpiego di due versi successivi del modello nell'ordine «verso intero + emistichio iniziale», mentre si dovrà chiamare in causa per il secondo emistichio del v. 9 *ecl.* 7.3 *Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas* che riporta esattamente il medesimo ordine delle parole presente nel centone con un semplice ritocco del segnacaso, da accusativo a nominativo, al fine di mantenere l'*enjambement* con *ubera* del v. 10.

Riguardo al primo emistichio del v. 9 possiamo tranquillamente ritenere corretta la lezione *fuierint* del *Salmasianus* supponendo la ripresa fino alla pentemimere di *ecl.* 7.31 *Si proprium hoc fuierit, leui de marmore tota*, dove sarebbero state attuate da parte del centonario alcune modifiche per piegare l'emistichio al nuovo contesto: *si* diviene *et* e *proprium hoc* si trasforma in *proprio* attributo di *lacte*, mentre il verbo passa da singolare a plurale per mantenere la concordanza col nuovo soggetto *distentae capellae*.

Il v. 9, metricamente corretto, sarebbe dunque costituito da due emistichi diversi, desunti però dalla medesima ecloga 7 (31 *Si proprium hoc fuierit, leui de marmore tota* + 3 *Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas*) e legato da *enjambement* al v. 10 costituito da *ecl.* 4.22 *ubera, nec magnos metuent armenta leones* + *Aen.* 1.278 *his ego nec metas rerum nec tempora pono*

Considerando che il v. 9 fa parte del discorso di Giunone in cui si promettono imperiture ricchezze, che per un pastore come Paride non potevano che essere rappresentate da un'abbondanza di greggi, ritengo conveniente accogliere l'integrazione, già proposta da Schenkl, di un punto esclamativo alla fine del v. 8 che avrebbe il vantaggio di dare un senso compiuto al verso stesso; integrando, inoltre, un punto fermo dopo *ubera* e un due punti dopo *pono* si renderebbe più chiaro l'intero discorso, che risulterebbe composto da tre segmenti narrativi, il primo costituito da un'apostrofe al giovane in cui si sottolinea la sua già grande ricchezza, il secondo dall'augurio della dea di greggi sempre copiose di latte, il terzo dalla promessa della divinità che ritengo si espliciti non tanto nell'incremento dell'abbondanza di greggi quanto piuttosto nel rendere imperitura una situazione già prospera in partenza.

Se infatti, come volevano anche i commentatori delle *Bucoliche*, intendiamo il *proprium* del v. 9 nel senso di '*perpetuum*', '*perenne*'⁶ (così Verg. *Aen.* 6.870-71 *nimum uobis Romana propago | uisa potens, superi, propria haec si dona fuissent*; Hor. *sat.* 2.6.5 *Maia nate, nisi ut propria haec mihi munera faxis*), notiamo

⁶ Seru., *ad loc.*, vol. III, p. 87. 1-5 Th.: "*proprium*" sane ueteres *perpetuum*, stabile, firmum dicebant: Terentius ego deorum uitam ea propter sempiternam esse arbitror, quod eorum uoluptates propriae sunt, id est firmae et perpetuae; et in Phormione < V 5,2 > curauit propria ut potiretur; et ipse propriamque dicabo, et da propriam, Thymbraee, domum: sic et hic "*proprium*".

un'insistenza sul motivo della continuità della ricchezza, prima al v. 9, poi nel primo emistichio del v. 11.

Accogliendo questi nuovi ritocchi il testo suonerebbe così:

Ad quem tum Iuno supplex his uocibus usa est:
«O lux Dardaniae, Troianae gloria gentis,
Quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans!»

Et proprio fuerint distentae lacte capellae
Vbera. Nec metas rerum nec tempora pono:
Haec tibi semper erunt, hic inter flumina nota
Sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos.
Praeterea sceptrum dabitur, Troiane, quod optas.»

Talibus orabat Iuno.

A lui allora Giunone supplice queste parole rivolse:
«O luce di Dardania, gloria del popolo troiano,
quanto sei ricco di pecore, quanto copioso di candido latte!

Così questo ti attenda per sempre: capre ricolme di latte
nelle mammelle. Non pongo limiti né di potere né di tempo:
le cose staranno sempre così per te, qui tra fiumi conosciuti
spontaneamente il carminio rivestirà gli agnelli al pascolo.
Inoltre ti sarà dato, o Troiano, lo scettro che desideri.»

Così pregava Giunone.

Quanto al v. 2, esso risulta costituito da due emistichi, il primo desunto fino alla pentemimere da *Aen.* 6.682 *forte recensebat numerum, carosque nepotes*, il secondo indifferentemente da *ecl.* 1.1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* oppure *georg.* 4.566 *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*.

Se nell'*Eneide* il significato del termine *numerus* viene chiarito dal verso precedente con cui forma *enjambement*: *Aen.* 6.681-82: *lustrabat studio recolens, omnemque suorum | forte recensebat numerum, carosque nepotes* (nei Campi Elisi Anchise conta le schiere degli eroi troiani), non così nel centone dove il venir meno del suo genitivo di specificazione non consente di stabilire con esattezza a che genere di gregge il giovane fosse a guardia.

Burman ritenne che solo lo spostamento tra i primi due versi del v. 29 *Formosi pecoris custos, formosior ipse* potesse chiarire a cosa si riferisse il termine *numerus*:

Pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum
Formosi pecoris custos, formosior ipse

Forte recensebat numerum sub tegmine fagi.

Vestito di una tunica a ricami e di gambiere barbariche
il custode di un gregge grazioso, maggiormente grazioso lui stesso,
ne contava l'ampio numero all'ombra di un faggio.

Questa trasposizione non sembra, però, necessaria se si immagina che i guasti della lacuna non si limitino alla fine del testo⁷.

Se esaminiamo la produzione centonaria di stampo pagano tramandataci dal *Salmasianus*⁸ possiamo notare una consuetudine poetica che vuole o un *incipit* proemiale con la classica invocazione alla divinità perché assista il poeta nel canto, o con

⁷ Così suppone già Ermini, 43, senza però fornire alcuna motivazione.

⁸ Sono 11 i centoni pagani conservati nel manoscritto: <De panificio> (AL 7 R²) privo dell'inizio; *De alea* (AL 8 R²); *Narcissum* (AL 9 R²); *Iudicium Paridis* (AL 10 R²); *Hippodamia* (AL 11 R²); *Hercules et Antaeus* (AL 12 R²); *Progne et Philomena* (AL 13 R²); *Europa* (AL 14 R²); *Alceste* (AL 15 R²); *Medea* (AL 17 R²); *Epithalamium Fridi* (AL 18 R²).

un'apostrofe al lettore, oppure un'inizio *in medias res* ma con l'immediata presentazione del protagonista e/o dell'indicazione temporale o locativa della vicenda:

INVOCAZIONE ALLA DIVINITÀ

De alea vv. 1-3

*Artis opisque < tuae >, tua si mihi certa uoluntas,
Expediam dictis donum exitiale Minervae.
Tu uatem, tu, diua, mone.*

Hippodamia vv. 1-3

*Pandite nunc Helicon, deae, nunc pectore firmo
Este duces, o si qua uia est, et pronuba Iuno;
Pallida Tisiphone, fecundum concute pectus!*

Alceste vv. 1-2

*Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti
et Dirae ultrices et tu, Saturnia Iuno!*

Medea vv. 1-3

*Egregium forma iuuenem pactosque hymenaeos
Incipiam et prima repetens ab origine pergam,
Si qua fides, animum si ueris implet Apollo.*

APOSTROFE AL LETTORE

Progne e Philomena v. 1

Aspice ut insignis vacua atria lustrat hirundo!

INIZIO IN MEDIAS RES

Narcissus vv. 1-2

*Candida per siluam primaeuo flore iuuentus
Assidue ueniebat*

Hercules et Antaeus vv. 1-3

*Litus harenosum < ad > Libyae caelestis origo
Alcides aderat, terrae omnipotentis alumnus
Caede noua quaerens et ineluctabile fatum.*

Europa vv. 1-3

*Vulneris impatiens hominum rerumque repertor
Et faciem tauro propior descendit ad undas.
Europam niuei solatur amore iuueni.*

Epithalamium Fridi vv. 1-2

*Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustrat,
Extulit os sacrum caelo tenebrasque resoluit.*

L'acefalia del nostro centone risulta abbastanza chiara se consideriamo che il componimento sembra iniziare *ex abrupto* con una descrizione fisica del giovane che non ha nulla a che vedere con i tratti distintivi di un pastore: se ci basassimo solo sui suoi connotati, tipici della mollezza frigia incarnata dall'eroe Cloreo in *Aen.* 11.777, non potremmo certo risalire all'attività che il giovane sta svolgendo sotto l'ombra di un faggio. Risulta poi singolare il fatto che il protagonista non venga mai menzionato per nome durante tutto il componimento, ma definito solo genericamente al v. 7 *lux Dardaniae, Troianae gloria gentis*; al v. 16 *puer*; al v. 29 *formosi pecoris custos*; al v. 40 *pastor*.

Dato che il titolo dell'opera riportato dal Salmasiano, *iudicium Paridis*, è un'espressione che occorre per la prima volta proprio in Virgilio in *Aen.* 1.27 *iudicium Paridis spretaeque iniuria formae* per ricordare una delle tante umiliazioni subite da Giunone (poi si ritroverà solo in Paul. Nol. *carm.* 22.12 *modo iudicium Pa-*

ridis nec bella gigantum; Drac. Romul. 2.60 *iudicium Paridis uel nostros, nate, triumphos*; AL R² 40.1-2 *Iudicium Paridis prouexit coniuge Troiam | Decepit Troiam iudicium Paridis*) credo sia suggestivo immaginare che il titolo possa essere stato desunto se non dal primo, da uno dei versi che probabilmente aprivano il centone, dove veniva ripreso proprio questo luogo virgiliano; se non possiamo certo stabilire quanti versi siano caduti e se il componimento descrivesse inizialmente anche le nozze di Peleo e Teti e l'episodio della mela della discordia, possiamo però supporre con una certa sicurezza che nei versi mancanti fosse contenuta una presentazione del giovane e della sua attività tale da rendere chiaro ai lettori il successivo utilizzo del termine *numerus* in senso assoluto per indicare il gregge al pascolo (cf. Forcell.⁹ vol. 2 s.v. *numerus* II.2 p. 408: *Transfertur ad quaecumque ordinem, classem, seriem, sodalitatem, gregem, genus*).

Se invece di ipotizzare una lacuna iniziale, si rimuovesse, come vuole Burman, il v. 29 dal suo contesto originario, si rischierebbe di perdere la sapiente struttura narrativa con cui sono articolati i discorsi delle tre dee, offerti un po' monotonamente l'uno dopo l'altro, il cui ordine espositivo viene interrotto solo ai vv. 19-26 dalla descrizione di Venere in cui s'indugia sulla sua bellezza e sul suo portamento regale per sottolinearne gli effetti sulla successiva decisione del giovane Paride.

Le tre *perorationes*, infatti, sono costituite in modo speculare e con sapiente maestria: sono aperte e chiuse da formule classiche d'introduzione e conclusione di discorsi diretti, cui segue un'apostrofe laudativa del giovane che lascia poi spazio alle diverse promesse:

	FORMULA D'APERTURA	APOSTROFE	PROMESSA	FORMULA DI CHIUSURA
Giunone	v. 6 <i>his uocibus usa est</i> :	7-8 <i>O lux Dardaniae, Troianae gloria gentis Quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans,</i>	9-13	14 <i>Talibus orabat hino</i>
Atena	v. 15 <i>orsa loqui</i>	16 <i>puer</i>	16-18	19 <i>Has inter uoces, media inter talia uerba</i>
Venere	v. 20 <i>Sic c ontra e st ingressa Venus</i>	29 <i>Formosi pecoris custos, formosior ipse,</i>		

Una volta risolti questi due problemi testuali si può tentare di formulare un giudizio sulla qualità del centone un po' più esaustivo di quello di Schenkl, che si limita a sottolineare le poche variazioni apportate dall'autore al modello virgiliano¹⁰.

L'opera si può considerare un buon esempio di tecnica centonaria: pochissime risultano essere le infrazioni apportate ai versi virgiliani¹¹; vi è un unico caso di iato al

⁹ E. Forcellini – G. Perin, *Totius Latinitatis Lexicon*, Padova 1940⁵ (Bologna 1965).

¹⁰ Schenkl, 535: « in Uergilianiis ille pauca mutauit in uu. 32 (nam *thalamis* uix in libro suo inuenit) et 9, quo loco uerborum ordinem inuertit, omisit uoculas quasdam in uu. 15 et 30».

¹¹ Per i *singula uerba mutata*: 21 *fusos* → *nudos* ; 31 *conubio* → *coniugio*; 32 *thalamis* → *thalamo*; 33 *et* → *ac*; per i *uerba omisa*: 15 *cum sic*; 30 *hoc*; per i *uerba addita*: 12 *atque* .

v. 23 dovuto, però, non all'imperizia dell'autore ma al modello virgiliano¹²; quasi sempre vengono rispettate le norme alla base delle composizioni centonarie formulate da Ausonio nella lettera ad Assio Paolo premessa al suo *Cento Nuptialis*: un terzo dei versi (14 su 42) è, infatti, costituito da un intero esametro virgiliano; i restanti presentano la giustapposizione di due diversi emistichi all'infuori dei vv. 27-28, gli unici a contravvenire alle regole, presentando due versi successivi del modello (*eccl.* 9.30-31).

Gli emistichi vengono inoltre estrapolati in gran numero dall'*Eneide* e dalle *Bucoliche*, ma solo una volta dalle *Georgiche*¹³:

EGLOGHE		GEORGICHE		ENEIDE	
EGLOGA	RIPRESE	LIBRO	RIPRESE	LIBRO	RIPRESE
<i>Ecl.</i> I	1	<i>Georg.</i> I	0	<i>Aen.</i> I	9
<i>Ecl.</i> II	2	<i>Georg.</i> II	0	<i>Aen.</i> II	7
<i>Ecl.</i> III	2	<i>Georg.</i> III	1	<i>Aen.</i> III	2
<i>Ecl.</i> IV	1	<i>Georg.</i> IV	0	<i>Aen.</i> IV	6
<i>Ecl.</i> V	2			<i>Aen.</i> V	2
<i>Ecl.</i> VI	0			<i>Aen.</i> VI	6
<i>Ecl.</i> VII	2			<i>Aen.</i> VII	3
<i>Ecl.</i> VIII	0			<i>Aen.</i> VIII	6
<i>Ecl.</i> IX	2			<i>Aen.</i> IX	1
<i>Ecl.</i> X	0			<i>Aen.</i> X	4
				<i>Aen.</i> XI	4
				<i>Aen.</i> XII	3

Venezia

Alessia Fassina

¹² Il v. 23 *Et uera incessu patuit dea ille repente* centonizza, infatti, *Aen.* 1.405 *et uera incessu patuit dea. ille ubi matrem + 8.388 cunctantem amplexu molli fouet. ille repente* e mantiene lo iato già presente in *Aen.* 1.405 tramite l'impiego del termine d'attacco *ille* che fa da sutura tra i due emistichi.

¹³ Nei conteggi della tabella sono esclusi tutti quegli emistichi che non si potevano far risalire con sicurezza ad un luogo virgiliano perché usati più volte dallo stesso Virgilio o perché abusati dalla pratica versificatoria: v. 2 *sub tegmine fagi* si ritrova in *eccl.* 1.1; *georg.* 4.566; v. 4. "*quo tenditis*" *inquit* è presente in *Aen.* 5.670; 8.113; 9.781; v. 24 *obstupuit* in *incipit* di verso è molto comune in poesia, ritrovandosi 7 volte in Virgilio (*Aen.* 1.513; 1.613; 2.378; 5.90; 8.121; 9.197; 12.665), 5 in Ovidio (*met.* 2.726; 10.580; 10.666; 14.350; *fast.* 2.442), una in Lucano (4.748), 3 in Stazio (*Theb.* 2.533; 10.680; *Ach.* 1.662), fino ad arrivare ad Avian. *fab.* 29.19; Paul. Petric. *Mart.* 4.327; Drac. *Orest.* 54; un discorso a parte merita il v. 31 che, pur potendo derivare indifferente da *Aen.* 1.73 o 4.126, è probabile che abbia avuto come modello la seconda occorrenza, in quanto il centonario nei versi ad esso prossimi ricorre al medesimo episodio di Enea e Didone del libro quarto.

FULGENZIO IN FILIPPO DI HARVENG: UNA TRADIZIONE INDIRETTA (E UN 'FRAMMENTO')

Cenni sulla tradizione diretta del *De aetatibus mundi et hominis*.

La tradizione del *De aetatibus mundi et hominis* di Fulgenzio¹ si basa su pochi manoscritti, per lo più incompleti:

Sorbonicus 268 (S), del sec. XIII o, secondo Delisle², XII, base dell'*editio princeps* di Hommey, mutilo nella parte finale (da *dissilientia*, 14.177.7 H.).

Palatinus 886 (P), del IX sec., migliore del *Sorbonicus* e unico manoscritto completo. La retrodatazione rispetto a Helm, secondo cui il testo risaliva al tredicesimo secolo³, è di Lindsay⁴, ma già Stevenson⁵ propendeva per quest'epoca.

Reginensis 173 (R), del XII sec., o forse già dell'XI secondo Wilmart, mutilo all'inizio (pp. 130 H. -141, 8 H.): la lacuna inizia da metà del «prologo» e prosegue fino a metà del terzo libro.

Vaticanus 7257 (V), del sec. XVII, *recentior* ma non *deterior* poiché, *descriptus* dal *Reginensis* 173 prima della caduta dei fogli iniziali di quest'ultimo, è utile per l'integrazione del testo fino a metà del terzo libro.

Taurinensis D IV 39 (T), del sec. XIII, o forse del XII, molto corrotto e mutilo da p. 130, 7 H. a 171, 21 H.: conserva cioè solo una piccola parte del primo libro, e riprende a partire dalla metà del libro XII.

La *recensio* dei manoscritti è piuttosto semplice, così come la loro collazione: da quanto esposto sopra, risulta che vi sono quattro codici fondamentali più un *descriptus*, ma, a causa delle varie lacune, si possono consultare tutti i manoscritti solo per parte del primo libro e da metà del dodicesimo a metà del tredicesimo. Da metà del primo a metà del terzo libro la *constitutio textus* può basarsi su tre soli testimoni (P, S, V); da metà del terzo fino a metà del dodicesimo i manoscritti sono quattro (P, R, S, [V]); tutti contengono il testo da metà del dodicesimo a metà del quattordicesimo; nella parte finale è lacunoso il *Sorbonicus*⁶. A questi testimoni si è recentemente ag-

¹ Il testo di Fulgenzio è qui citato secondo l'edizione di Rudolf Helm: *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. opera. Accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii V. C. De aetatibus mundi et hominis et S. Fulgentii Episcopi Super Thebaiden*. Recensuit R. Helm, addenda adiecit J. Préaux, editio stereotypa editionis anni MDCCCXCVIII, Stuttgart 1970. A causa della caratteristica lipogrammatica dell'opera, che assumerà una certa rilevanza nella parte finale del presente articolo, per comodità del lettore la citazione del *De aetatibus* è ridondante, per libro, pagina e riga dell'edizione Helm, in modo da poter facilmente ricostruire la lettera mancante nei passaggi citati.

² Per i manoscritti e le datazioni citate in questa nota, cf. H. Silvestre, *Notices et extraits de manuscrits 5413-22, 10098-105 et 10127-44 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, Sacris erudiri 5, 1953, 187-89.

³ Ed. Helm, p. XIV.

⁴ W.M. Lindsay, *(Early) Lorsch scriptorium*, *Palaeographia Latina* 3, 1924, 5-48.

⁵ Cf. Silvestre, 188.

⁶ Se il *De aetatibus*, lipogramma consecutivo che in teoria dovrebbe essere costituito da ventitré capitoli - tanti quanti le lettere dell'alfabeto -, debba ritenersi concluso con il quattordicesimo li-

giunto, su segnalazione di Silvestre⁷, il *Bruxellensis 10098-105* che contiene un centone formato da brani del *De aetatibus* uniti da formule *passe-partout*.

Dato il non grande numero di manoscritti, che raramente possono essere usati in modo contrastivo, e più spesso invece suppliscono a vicenda alle reciproche lacune, è dunque benvenuto ogni nuovo testimone che possa far luce su quest'opuscolo ricco di problemi testuali e interpretativi. Scopo della presente nota è portare a conoscenza degli studiosi una tradizione indiretta del *De aetatibus* potenzialmente interessante, anche se una valutazione precisa della bontà del testimone richiederà una più approfondita analisi generale sull'attendibilità dell'*auctor*, che mi riprometto di condurre in altra sede.

Salomone, Fulgenzio e Filippo di Harveng

Parte dell'ottavo libro del *De aetatibus*, dal *Deus* di 8.158.13 H. fino al *cultor* di 8.159.12 H., è conservata, con qualche variante, nella *Responsio de damnatione Salomonis*⁸ di Filippo di Harveng, secondo abate del monastero premonstratense belga di Bonne Espérance nel XII secolo. Filippo conobbe Bernardo di Chiaravalle, con cui ebbe una controversia, e fu autore di opere di carattere esegetico e agiografico, di un epistolario, di poesie⁹. Forniamo una sinossi della *Responsio* col testo di Fulgenzio stabilito da Helm, ponendo in nota le varianti fornite dalla tradizione diretta, che in questo passo deve fare a meno del lacunoso codice torinese. Sono riprodotte in corsivo le parole presenti in uno dei due autori, ma non nell'altro, e in grassetto le varianti non puramente grafiche. Il testo di Filippo di Harveng riportato dalla *Patrologia Latina* (1885) corrisponde in realtà a quello della *editio princeps* del 1621, a opera di Chamart. Si noti che, a causa delle caratteristiche dell'opera, in questo libro Fulgenzio non usa mai la lettera *H*.

bro, edito per la prima volta nella sua interezza da Reifferscheid nel 1883, o se il testo sia invece incompiuto, ipotesi per cui propendo, è *vexata quaestio*, per cui rimando a quanto già scritto in Fulgenzio, *Le età del mondo e dell'uomo*, a c. di M. Manca, Alessandria 2003, 9-14.

⁷ Silvestre 1953.

⁸ PL 203, c. 642. Il testo, che nel suo complesso occupa le cc. 623-66, è una controversia sul tema *utrum Salomon, Rex Israel, salvus debeat aestimari, an potius (ut quidam asserunt) perditus debeat judicari*. Fra i vari *auctores* portati a supporto delle tesi, vengono citati Gerolamo e Filone (c. 629), Isidoro, Origene, Agostino, Cassiano, Fulgenzio e Gregorio Magno (c. 638 e passim), Beda (c. 639) dei quali Filippo confessa candidamente una conoscenza un po' approssimativa: *utrum autem omnes isti de Salomone locuti sint, vel quid de eo locuti sint, nondum ad liquidum comperi; neque enim omnium illorum libros legi. Victorini quidem nullum librum me legisse memini; reliquorum vero non omnes, sed aliquot legi* (c. 638). Ciò è un motivo in più per valutare con estrema prudenza le citazioni dell'abate.

⁹ Una bibliografia relativa all'autore è disponibile in *Analecta Praemonstratensia* 35, 1959, 329-48.

FULGENZIO (*De aetatibus mundi et hominis*, 8 - abest H -, 158.13 H. - 8.159.12 H.).

Sed, Deus meus, quid oc¹⁰ sibi vult tam secreta iterum tui iudicii dispensatio? Cur maculosi criminis suboles¹¹ successu paterni fruitur regni? Numquidnam oportuerat ut aut *Betsabe tam turpissimi sceleris fuscidine maculosa se regnante filio reginam aspiceret aut Salomon adulterinae vulvae contagione turpatus aut aedificandi templi meritum¹² caperet aut sapientiae thesauros¹³ indagaret aut paterni regni successor ac potentior fieret? Cuius igitur patris? Alieni concubitus peruasoris, alieni sanguini effusoris, ubi nulla legitima tori coniugia, nulla iuridica sponsalia, sed mortalis conscripta epistola adulterii fuerat lena et peruasio paranimfa; sed diuinitas fecit quod decuit, gratuitam misericordiam contulit, peccantibus ueniam relaxauit, [et] quia semper bonus est, etiam malis bona concessit. Sed uide quia criminis filius crimen incurrit et adulterinum¹⁴ germen non bono termino consummavit. Licet ab isopo¹⁵ usque in cedros Libani disputet, licet Austri reginam suam sapientiam admirantem expectet¹⁶, quamvis templum ineffabile construat, spiritibus iubeat, prudentia confluat¹⁷, iudiciis calleat, diuitiis fulgeat, auro rutillet, gemmis ardescat, tamen *characteriauit*¹⁸ in uita quidquid¹⁹ insitum traxerat de natura et libidinis cauterium genuina feculentiae inustione signatum uitae picturauit in regnum. Factus itaque concubinalis exercitus incubator, matronalis populi adsecutor, adulescentularum gregibus pastor, alienigenarum contra interdictionem amator et quod omnibus deterius est gentilium deorum in senectute iam non prudentissimus, sed *inprudens* cultor²⁰*

FILIPPO DI HARVENG (*De damnatione Salomonis*, PL 203, c. 642).

Fulgentius sine litteris, libro octavo, absque h. "Deus meus, quid sibi vult tam secreta tui iudicii dispensatio? Cur maculosi criminis soboles successu paterni fruitur regni? Numquidnam oportuerat, ut

Salomon adulterinae vulvae contagione turpatus, aut aedificandi templi meritum caperet, aut sapientiae thesauros indagaret: aut paterni regni successor, ac potentior fieret?

Sed vide quod criminis filius, crimen incurrit, et adulterinum germen non bono termino consummavit. Licet ab hyssopo usque in cedros Lybani disputet, licet Austri reginam suam sapientiam admirantem expectet, quamvis templum ineffabile construat, spiritibus iubeat, prudentia confluat, iudiciis calleat, diuitiis fulgeat, auro rutillet, gemmis ardescat; tamen cauteriauit in vita quidquid insitum traxerat de natura,

et quod omnibus deterius est, gentilium deorum in senectute jam non prudentissimus, sed *impudicus* cultor." Cum dicit Fulgentius, quia Salomon criminis filius et adulterinum germen non bono termino consummavit, satis aperte ejus poenitentiam abnegavit, adjungens quantum illius senectus religioni fuerat inimica, dum eam non prudentia conservavit, sed sicut ait: «Cultura polluit impudica»²¹.

¹⁰ hoc R S

¹¹ soboles R S

¹² merito P

¹³ thesauros R S

¹⁴ adulterium R

¹⁵ ysopo R S

¹⁶ spectet S

¹⁷ affluat S

¹⁸ characterauit S caracterizauit? Helm

¹⁹ quicquid R S

²⁰ Pp. 158, 13 H.- 159, 12 H..

²¹ «Come dice Fulgenzio, poiché Salomone figlio della colpa incorre nella colpa e il seme dell'adulterio non giunse a buon esito, abbastanza esplicitamente ne negò il pentimento, aggiun-

«Ma, Dio mio, che cosa significa una, di nuovo tanto misteriosa, condescendenza del tuo giudizio? Perché la prole di un crimine infamante può godere della successione del regno? Era forse opportuno che *Betsabea, macchiata dell'onta di un delitto così vergognoso, si dovesse vedere regina sotto il regno del figlio o che Salomone, deturpato dal contagio di una vulva adulterina, ottenesse il merito di edificare il Tempio, o indagasse i tesori della Sapienza o divenisse il successore del padre nel regno, divenendo ancor più potente? Di quale padre, poi? Uno che usurpò il talamo altrui e l'altrui sangue sparse, per il quale non c'era stata alcuna unione coniugale legittima o letto nuziale, nessuno sposalizio contratto secondo le norme, ma una lettera portatrice di morte era stata mezzana dell'adulterio e l'usurpazione paraninfa. Ma la Divinità fece ciò che fu giusto, offrì una misericordia gratuita, rimise il suo perdono ai peccatori, e, poiché è sempre buona, concesse i beni anche ai malvagi. Ma vedi che il figlio della colpa incorre nella colpa e il seme dell'adulterio non giunse a buon esito.*

Sebbene discuta dall'issopo fino ai cedri del Libano, sebbene aspetti la regina dell'Austro, ammiratrice della sua sapienza, per quanto costruisca un tempio di bellezza indescrivibile, comandi agli spiriti, trabocchi di saggezza, sia sottile nei giudizi, rifulga di ricchezze, luccichi d'oro, brilli di gemme, tuttavia impresse nella sua vita tutto ciò che, dentro di lui, aveva tratto dalla natura, e il cauterio della libidine, contrassegnato dal marchio originario dell'impurità, marchiò così la sua vita nel regno. Divenne dunque compagno di letto di un esercito di concubine, accompagnatore di un popolo di matrone, pastore di greggi di ragazzine, amante, contro il divieto, di straniera e, ciò che è peggio di tutto, seguace in vecchiaia, ormai non più con estrema prudenza, ma in modo sfacciato, di dèi gentili».

Nella tradizione diretta (cf. anche l'apparato critico di Helm, p. 158), (*h*)*oc* è presente in **R** e **S**, non in **P**; gli stessi codici hanno, in armonia col testo di Filippo, *soboles*, *thesauros*, e *ysopo*, forma da riprendere in considerazione (e presente anche nel *Bruxellensis*) e che si situa a metà fra l'*isopo* di Helm e l'evidentemente errato (violazione del lipogramma) *hyssopo* di Filippo. L'impressione - ma il testo citato è troppo breve - è, per quanto si vede dalla collazione, che l'abate segua un manoscritto affine soprattutto a **R** e **S**, ma da essi distinto.

Nel testo tradito dall'abate Filippo si nota una certa tendenza alla sintesi: sono espunti alcuni connettivi non necessari (*quid [oc] sibi vult*²², ecc.) e l'autore si con-

gendo quanto la sua vecchiaia era stata nemica alla religione, allorché egli non la conservò con saggezza, ma come dice: "la profanò con impudica idolatria"».

- 22 L'omissione del ridondante *oc* presenta un certo interesse: mentre *quid sibi vult* è formula comunissima nei classici (Seneca se ne serve costantemente come interrogativa retorica), la versione 'estesa' è attestata solo nel dodicesimo secolo, in qualche occorrenza presso Ruperto di Deutz, (es. *Trin.* 1, CM 21 p. 156 r. 51; non sono da considerarsi attestazioni come Gerhoh, *Exp. In psalm.*, PL 194, 119, dove l'*hoc* è evidentemente riassuntivo di quanto detto in precedenza, e l'espressione è seguita da *nisi*). La lezione è, dunque, quantomeno fortemente *difficilior*, e Filippo si premura di normalizzarla.

centra soprattutto sulla figura di Salomone, «trascurando» i particolari relativi a Davide e Betsabea²³; talora vi sono varianti grafiche equivalenti (*ex-/exs-*); notevole è il fatto che alcune di esse siano manifestamente insostenibili, poiché violano il lipogramma in *h*, mentre si accordano con la grafia della *Vulgata*: è il caso della *lectio faciliior* (e inaccettabile) *thesauros* per *tensauros* e di *hyssopo* per *isopo*. D'altra parte, da tali mende non è esente neppure la tradizione diretta.

Più interessante è la variante *cauteriauit*, che può forse contribuire alla comprensione di un passo piuttosto travagliato del *De aetatibus*. I codici, tranne S, che presenta *caracterauit*, riportano la lezione *caracteriauit*, *hapax* che, a prima vista, sembra estraneo alle modalità di conio fulgenziane²⁴. Helm, dunque, pur stampando *caracteriauit* propone *dubitanter*, in apparato, *caracterizauit*. Il problema della congettura è che, a parte le difficoltà di traduzione²⁵, in tutta l'opera del mitografo, che pure non si fa scrupoli a coniare parole per analogia, non esiste un solo verbo «alla greca» in *-izo*, fatta eccezione per l'aggettivo-participio *catecizatus* di 2.136.27 H., che però è termine tecnico cristiano e non certo invenzione del nostro autore. Il punto specifico non è purtroppo presente nel *Bruxellensis* (per volontà di sintesi o per un banale errore di «salto da simile a simile»).

A mio parere, alla luce del testo harvengiano, non sono necessari interventi *ope ingenii*, e la tradizione offre materiale sufficiente per la corretta costituzione del testo, consentendo addirittura due possibilità.

Una facile soluzione porterebbe ad adottare il *cauteriauit* attestato da Filippo di Harveng: *cauteriatus*, nel tardo latino, significa «indurito, depravato, colpito dal marchio di infamia»²⁶, con riferimento figurato allo stigma impresso indelebilmente col ferro rovente; Fulgenzio, come spesso accade, alluderebbe in senso lato al testo biblico applicando alla apostasia di Salomone quanto *I Tim.* 4.1-5 prevede per i *novissima tempora*: *recedent quidam a fide, attendentes spiritibus erroris et doctrinis daemoniorum [...] cauteriatam habentes conscientiam suam*. Il *cauterium* citato poco sotto (159, 6 H.) nel testo di Fulgenzio crea un poliptoto, figura frequente nell'autore, tanto più che, come ha notato Hays, «the whole sentence <sc. da *et libi-*

²³ È possibile che nella scelta, da parte di Filippo, dei periodi da omettere, la necessità di sintesi si accompagni a una censura cosciente delle parti meno edificanti. Uno studio sistematico delle modalità di citazione degli auctores da parte dell'abate potrebbe forse anche in questo senso portare a risultati interessanti.

²⁴ In Fulgenzio, tranne i comunissimi *somniare*, *cruciare*, *sociare*, *satiare*, che si possono considerare «patrimonio comune» della lingua latina e non certo frutto della creatività del nostro autore, sono del tutto assenti verbi in *-iare* di derivazione nominale, con l'apparente eccezione di *saucia-re* in *serm. ant.* p. 117, 10 H., che è però citazione diretta di Ennio: *Ennius in Telestide comedia sic ait: «haec anus admodum friguttit; nimirum sauciauit se flore Liberi»*.

²⁵ Per esempio, nella versione di Whitbread (L.G. Whitbread, *Fulgentius the Mythographer*, Columbus 1971, 207) si legge: «yet he reflected in his life whatever innate quality he had taken from nature»; il senso mi pare forzato.

²⁶ Così la definizione in MW, s. v. *cauterio* - *cauteriatus*, c. 417; la definizione vale anche per età pre-medievali, poiché la *cauteriata conscientia* paolina è *iunctura* ampiamente ripresa dai Padri della Chiesa.

dinis a regnum> is clearly a revised and improved version of the predecessor»²⁷. La traduzione, che resta difficile, data la pregnanza del termine, dovrebbe essere, all'incirca, «sigillò a fuoco per sempre, nella sua vita, ciò che vi aveva tratto dalla natura».

Contro l'adozione della variante attestata da Filippo di Harveng sta il fatto che questa *lectio* appare *facilior* rispetto al testo salvaguardato dalla tradizione diretta, che tuttavia risulta confortato, dal punto di vista del senso, da questo nuovo testimone, tanto da autorizzare il mantenimento, con meno dubbi rispetto a Helm, di *characteriare*, o *characterare*, derivati da *c(h)aracter* o *c(h)aracterium*, il ferro con cui, secondo Isidoro²⁸, si marchia il bestiame, e dunque perfetto sinonimo di *cauterium*; la radice trova riscontro nell'*usus* fulgenziano, che usa il derivato *characteriaca* in *aet. mund.* 14.179.8 H.. È questa la forma che stamperemmo, tanto più di fronte a un autore incline a stupire col suo *copiosum dictionis enormeque fluentum*²⁹, che normalmente si esplica in una prosa manierata. In apparato andrebbe posto *cauteriauit*; la congettura di Helm risulterebbe superflua, ma d'altra parte resterebbe approvato il testo da lui stesso stabilito.

Così pure, è almeno da prendere in considerazione in apparato, anche se non ci spingiamo ad adottarla, la variante *impudicus*, *lectio difficilior* rispetto a *imprudens* poiché rompe la simmetria con *non prudentissimum*.

«Sicut ait»?

Concludiamo con una piccola nota. Dopo aver riportato il passo, Filippo termina con una citazione: *sicut ait*: «*cultura polluit impudica*». Si tratta però, in questo caso, di una frase che non ha alcun riscontro letterale né nell'opera del mitografo, né altrove. Non pare possibile attribuire *ait* a Salomone, né interpretarlo come «si dice», attribuendogli un valore impersonale, da un lato perché il detto non è comune, dall'altro perché Filippo di Harveng pare riferirsi in modo piuttosto preciso al *De aetatibus* e, una volta tanto, avendo davvero sottomano un testo. *Cultura* e *impudicus* sono del tutto estranei al lessico fulgenziano; *polluo*, invece, conta un discreto numero di presenze nel nostro autore³⁰, oltre a essere caratteristico del lessico biblico. Il significato dell'espressione è certo quello che si ricava in sentenze analoghe presso Cassiodoro, Rabano e altri³¹, da cui si evince che *cultura*, sinonimo di *cultus*, sottintende *daemonum* o il biblico *idolorum*³². Citazioni criptiche ed ellittiche sono una costante del linguaggio fulgenziano, e la sentenza riportata da Filippo mostra

²⁷ B.G. Hays, *Fulgentius the Mythographer*, diss. Cornell 1996, 353-54.

²⁸ Isid. *orig.* 20.10.7.

²⁹ *Aet. mund.* 1.130.18 H..

³⁰ *Polluenda*, *aet. mund.* 7.152.21 H.; *pollui*, *myth.*, 80.11 H.; *polluitur*, *aet. mund.* 3.141.2 H. e 12.170.21 H.; *polluta*, *aet. mund.*, 9.161.6 H.; *pollutis*, *aet. mund.* 2.137.18 H.; *pollutorum*, *serm. ant.*, 112.8.

³¹ Cassiod. in *Psalm.*, CC 98, l. 2304: *a plebe iudaica legem Domini culturis daemonum polluentem* (var. *cultu* in Hraban., *De univ.*, PL 111, c. 285); auct. inc. (Hugo de S. Victore?), *Posteriores excerptiones*, PL 175, c. 913: *polluitur dum cultui daemonum subijcitur*.

³² *Sap.* 14. 27; I *Cor.* 10.14.

inoltre il verbo in posizione centrale, iperbato che è, anch'esso, caratteristica tipica di Fulgenzio³³; sulla base di questi indizi, la frase riportata in modo alquanto misterioso da Filippo di Harveng merita forse di essere presa in qualche considerazione? L'estraneità di *cultura* e *impudicus* al lessico dell'autore non costituisce di per sé una forte prova a svantaggio, data, come già detto, la grande *varietas* lessicale del mitografo, a fronte di moduli stilistici piuttosto ripetitivi. Ma non riteniamo di trovarci in presenza di una vera tradizione indiretta. Il «frammento», troppo esiguo per consentire indagini più approfondite, andrebbe prudentemente classificato fra i *dubia*; notiamo, comunque, a titolo puramente speculativo, che se fosse autentico e davvero appartenesse al *De aetatibus*, a causa delle caratteristiche lipogrammatiche dell'opera esso potrebbe essere collocato solo all'interno di un numero piuttosto limitato di libri³⁴, che tuttavia non sembrano affetti da lacune: è certo suggestivo, pensare a una *sententia* appartenente a uno dei - forse perduti?-, libri 16, 18, 21, 22, 23, ma da un abate del dodicesimo secolo che dice di aver letto poco e male gli *auctores* è comprensibile attendersi, più che una vera e propria volontà interpolatoria, quanto meno un errore di attribuzione.

La soluzione più semplice al problema posto da questo «frammento», che qui proponiamo, è tuttavia ancora diversa, e non investe il testo di Fulgenzio, ma quello di Filippo. Chamart, editore del *De damnatione Salomonis*, potrebbe aver interpretato erroneamente un discorso indiretto in cui Filippo semplicemente ricapitolava, con altre parole, quanto detto precedentemente. Basterebbe dunque rivedere la punteggiatura e leggere «*sed, sicut ait, cultura polluit impudica*». Filippo di Harveng usa infatti *ait* per introdurre indifferentemente il discorso diretto o indiretto³⁵. Chamart, d'altra parte, ben difficilmente ebbe l'occasione di poter verificare la «citazione» sul testo del *De aetatibus*: la sua edizione del *De damnatione Salomonis* (1621) precede infatti di ben settant'anni la *princeps* del *De aetatibus mundi et hominis* a opera di Hommey (1694-96), e ciò rende assai plausibile l'ipotesi di un errore da parte non di Filippo di Harveng, ma del suo editore.

Venezia

Massimo Manca

³³ Una schedatura dell'iperbato in Fulgenzio è stata condotta da Hays, *Fulgentius.*, 335-40.

³⁴ Poiché nel *De aetatibus* Fulgenzio evita per ogni libro la lettera corrispondente, e la frase in questione contiene le lettere a, c, d, i, l, m, o, p, r, t, u, essa non può appartenere ai libri 1, 3, 4, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20.

³⁵ Per la *iunctura sicut ait* cf. PL 203, Epist., c. 47, *Comment. in Cant. cant.*, c. 259; *Moralitates in Cant. cant.*, c. 524; *De institutione clericorum*, cc. 767; 777; 829; 849.

WAR, PEACE, AND DIPLOMACY IN THE *NUMERI* OF NICOLÒ D'ARCO

Nicolò D'Arco is not at present one of the best known neo-Latin poets of the Renaissance. Part of the reason is that for four and a half centuries after his death Nicolò's *Numeri* were only partially accessible, and then only with difficulty. Up to 1996, Nicolò's works existed in a few anthologies and minor manuscripts, in his lengthy autograph¹, and in three partial printings – the very rare incunable of Mantua 1546 and two eighteenth century editions, those of the brothers Volpi and of Zaccharia Betti². In 1996 the situation changed completely, with the publication of Mariano Welber's critical edition of all of Nicolò's *Numeri*, mainly on the basis of the autograph³.

Nicolò D'Arco certainly deserves to be better known, and he may well become so in the wake of Welber's edition. Nicolò was dedicated throughout his life to the composition of his *Numeri*, which he revised constantly, and almost obsessively, up to the last period of his life, and his neo-Latin verses display an extraordinary fluency and virtuosity. Nicolò also employed a very large number of classical Latin metres: hexameter, elegiac, lyric of many types, and iambic; and he deployed these metres in the composition of virtually every possible type of minor poem. For example – and these categories are neither mutually exclusive nor complete – he composed calques on single classical models and on blends of classical models, student poems, commissioned poems, love-poems, bucolics, eulogies, encomia, indecent pieces, poems on nature, epithalamia, hymns to saints, laments for the dead, epitaphs, occasional poems, satirical pieces and iambic 'hate-poems', as well as poetic addresses to many individual friends. Welber's edition of the *Numeri* assembles no fewer than 412 separate items.

Welber's edition has made an outstanding contribution to the accessibility and comprehensibility of Nicolò and his *Numeri*. But the poet and his work nevertheless continue to present serious problems. Nicolò's birth-date remains debatable, with the rival proposals (1479 and 1492/3) separated by no less than thirteen years⁴. Much of Nicolò's life is also still obscure, and the textual tradition of his *Numeri* is so complex, and it involves so many layers of authorial intervention, that no authoritative text is ever likely to be arrived at. Paradoxically the existence of

¹ Codex Ashb. 266 (198) Biblioteca Laurenziana (The Ashburnham-Laurentian Codex).

² Giovanni Fruticeno and Stefano Laureo (edd.), *Nicolai Archii Comitum Numeri* (Venturino Ruffinelli, Mantova 1546); frat. Volpi (edd.), *Hieronymi Fracastorii Veronensis, Adami Fumani Canonici Veronensis, et Nicolai Archii Comitum Carminum Editio II.*, 2 volumes, (Comino, Padova 1739); Zaccaria Betti (ed.), *Nicolai Archii Comitum Numerorum Libri IV. Quartus ex codice Autographo nunc primum prodit* (Marco Moroni, Verona 1762).

³ *I numeri di Nicolò d'Arco*, ed. M. Welber, Trento 1996, from which all quotations of the *Numeri* in this paper are derived.

⁴ Cf. Welber, vii-xxiv.

Nicolò's autograph manuscript containing the bulk of his work is the main obstacle to achieving an authoritative text. This manuscript contains alterations which sometimes conflict with, and some of which may postdate, the Mantua edition of 1546; and we cannot be certain under what circumstances the Mantua edition was produced. But Nicolò and his work will continue to attract scholarly attention despite these difficulties. Apart from their intrinsic quality many of his poems are of considerable historical interest in that they are often addressed to, or refer to, important contemporaries and acquaintances of the poet.

This paper falls into two main sections: it will first examine some of those poems of the *Numeri* which handle the themes of war and peace; and second it will look at one important poem of the *Numeri* in which, so it is argued, Nicolò is practising diplomacy. All the poems discussed reflect Nicolò's background as a courtier and as an imperial subject. Nicolò's family, the Conti D'Arco, whose original landholdings lay at Arco in the Trentino, had strong hereditary connections with the Empire⁵. They also had long-established links of kinship with, and loyalty to, the Gonzaga Marquises (subsequently Dukes) of Mantua. The Gonzaga connections became even closer when Nicolò's father Odorico was granted Mantuan citizenship in 1480 for himself and his descendants; and the family possessed various estates and properties in Mantuan territory⁶. Peace, war and diplomacy were part of the fabric of the lives of Nicolò and his patrons and superiors, and they inevitably became part of the fabric of his *Numeri*. Nicolò's pronouncements in these areas give us a clear picture of his political and social loyalties, and they also underscore some of the propagandistic uses to which neo-Latin poetry could be put in this period. It is worth recalling that the subjects of the 'Holy Roman (i.e. German) Empire' included large numbers of speakers of Romance, Germanic and Slavic languages, and smaller numbers of speakers of other languages (e.g. Hungarian). No single vernacular language could be used to communicate with all these groups. But a neo-Latin poet could speak to all the educated, and hence influential, members of all these groups, a fact which explains the manifestly commissioned nature of many of Nicolò D'Arco's political poems. Diplomacy in the *Numeri* takes the form of cultural diplomacy. In an article published in 1995⁷ I argued that certain of the *Numeri* show Nicolò participating in a cultural and diplomatic offensive on the part of the Gonzagas of Mantua directed towards acquiring and retaining goodwill and

⁵ For partial histories of the family, cf. B. Waldstein-Wartenberg, *Storia dei Conti d'Arco nel Medioevo*, Roma 1979, Italian trans. by C. Vinci-Orlando of *Geschichte der Grafen von Arco im Mittelalter. Von der Edelfreiheit zur Reichsunmittelbarkeit*, München-Moos 1971; G. Rill, *Storia dei Conti d'Arco 1487-1614*, Roma 1982, Italian trans. by C. Vinci-Orlando of *Geschichte der Grafen von Arco 1487-1614. Reichsvasallen und Landsassen*, München-Moos 1975.

⁶ Cf. A. Pranzelòres, *Niccolò d'Arco. Studio biografico con alcune note sulla Scuola lirica latina del Trentino nel sec. XV e XVI*, *Annuario degli Studenti Trentini* 7, 1901, 3-119 (repr. Trento 1983), 49-54; Rill (n.5) 80-1 (with note 94); 145-46 (with notes 229-30).

⁷ F. Cairns, *The 'Numeri' of Niccolò D'Arco and the Veronese Circle of Fracastoro*, *SUP* 15, 1995, 19-29.

political allegiance in Verona. Up to 1517 Verona had been imperial and it was closely linked to Mantua. Its governor before 1517 was a neighbour and friend of Nicolò – also from the Trentino – Bernardo Cles. However, following the peace of Brussels of 1516, Verona ceased to be imperial and was transferred to Venice in 1517. Nicolò, so my earlier paper suggested, had Veronese contacts before the transference, and he subsequently attempted on behalf of the Gonzagas of Mantua to undermine the transference by continuing to cultivate influential citizens of Verona. In the latter half of the present paper the topic of cultural diplomacy will recur, and it will be proposed that another, major poem of the *Numeri* represents a similar diplomatic feeler on behalf of Nicolò's Mantuan and imperial patrons towards certain elements in the Neapolitan kingdom.

But first a sample of Nicolò's pronouncements on war and peace. Nicolò's own personal military career was neither extended nor eventful. Gianmaria Mazzuchelli attributed various early activities to Nicolò⁸: he recounted how Nicolò started his career as a page at the court of the Emperor Frederic, and then commanded a cavalry detachment under Wolfgang Fürstenburg before taking part in 1525 in the Peasants' War in support of his neighbour and friend, Bernardo Cles⁹. Nicolò's Austrian court service is otherwise unevidenced, as is his cavalry command. These were doubtless family traditions which perhaps originated in the belief that Nicolò was born in 1479. His family may well have asked themselves whether he had really spent the first forty or so years of his life as a student! In fact No. 90 Welber shows that Nicolò experienced some sort of 'call to arms' during his student days at Pavia, and it also shows Nicolò expressing a detestation of war:

Ah pereat bellum, pereat quoque miles iniquus
vastatum miseram qui petit Italiam!
Si non bella forent, nos affore conaremur,
nec timidum me absens excruciet heri

(11-14)

Nicolò may have participated in the Peasants' War of 1525, but no subsequent military experiences are attested for him.

As well as being no great soldier, Nicolò was not an original thinker about peace and war. His themes are few and they are manifestly commonplace. Just how commonplace they are is shown by Nicolò's occasional ability to substitute the name of one patron for that of another: for example in Welber No. 227, as published in the Mantua edition of 1546, King Ferdinando's right hand man is Leonhart von Völs (41-2); but the same poem in Nicolò's autograph manuscript makes the King's right hand man Bernardo Cles! Another entire poem had two different addressees at

⁸ In his *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia 1753, I.ii. 967-70.

⁹ Cf. Welber, xii. On Cles, cf. *DbI* 26, Rome 1982, 406-12.

different stages of its development: No. 313 Welber, as printed by Welber from the autograph manuscript, is a laudation of Alfonso Avalos, but in the Mantua edition the same poem appears, with a number of alterations, as an encomium of Ferdinando Gonzaga, viceroy of Sicily. Despite the level of generalization which made such substitutions possible, it is clear that poetry of this type was sought after and prized by powerful men. It must at least have played an important, and perhaps even an essential, role in the self-imaging of the mighty, particularly of the Emperors and the Dukes of Mantua. When German Emperors are lauded by Nicolò, the fact that many of the standard themes deployed in his encomia originated in the literary portraiture of ancient Roman emperors will doubtless have given them added attraction.

Nicolò's leading commonplace theme in the area of war and peace is that the military prowess of the divinized Duke or Emperor assures peace for his own city or empire. Thus Duke Federico of Mantua is identified without preamble as 'Mars' in a six-line epigram of Nicolò (No. 3 Welber) which celebrates the Gonzagas' Palace of Te at Mantua, with its famous paintings of Mars and Venus. The Venus of Te (*Theia, Venus*), speaks and she declares: *Mars meus hic (i.e. at Te) habitat* (4). An expanded version of this same commonplace – in which Duke Federico's martial accomplishments make him the protector of Mantua – is twice highlighted in a long bucolic piece (No. 10 Welber) which was also part of the Gonzagas' diplomatic offensive towards Verona. In this poem the citizens of Verona, now lost to the Empire, lament the ruin of their own city while congratulating Mantua on its peace and safety, assured by the martial valour of Duke Federico:

Mantua, Federico, pulcherrima, principe gaudes
et frueris Iove foelici divisque secundis,
numine tuta tuo, nec sævo obnoxia Marti. (1-3)

Tu vero qu(æ) magnanimo sub principe tuta es,
Mantua, cui resonis applaudit Mincius undis,
cuius ab Oceano fama usque ad sydera nota est,
qui quotiens sævis acies diffulminat armis
Mars pater huic galeam cedit currumque flagellumque, 45
ocia læta diu teneas et pace fruaris,
fulta deo meliore et nixa potentibus armis. (41-47)

The praises of peace are more explicit and more sustained in a poem with at least one line missing at its beginning (No. 16 Welber).

(***)
Sperato et multo tempora sparge mero:
conspicis ut ventura dedit bona signa Lyæus
utque virens medio palmite gemma tumet.
Bella etiam procul hinc, procul hinc sint bella: nec enses
classica nec somnum formidolosa fugent. 5
Mars pater, aspira patriæ: fera bella fugato.
Hic nulla in nostro tela sonent latere;

hoc tonitru quod nocte venit nulla arma minetur;
significet nullas strix violenta minas:
aut modo si bellum portenditur omine tali, 10
nos frustra immeritos pertimuisse velis.
Bella alibi insurgant, nos pax tranquilla quietos
in patria teneat defficiente metu.
Tunc templi ante tui manabit victima postes
et loquar ante tuos mystica verba pedes. 15

1: macro ed Welber; 4: emses ed. Welber

It is particularly unfortunate that this poem, which contains an extensive treatment of the theme of peace, and in which even Mars is asked to «chase off savage wars» (6), completely lacks a context. Its initial references to wine (1) and Bacchus (*Lyaeus*, 2) might suggest that it was conceived for a celebratory occasion such as a birthday¹⁰, but this can only be a guess.

Another piece (No. 207 Welber) is much more ambitious, in that it attempts to be a full-scale and exhaustive encomium of Duke Federico of Mantua as a soldier. Sixty-four lines are found in the autograph and seventy-five lines in the Mantua edition. The occasion for this encomium is Federico's participation as a defender at the siege of Pavia in 1525 by a French and Swiss army under the French king Francis I. The praises of Federico are again conventional: Federico is handsome and therefore attractive to the females of Pavia (10-17), he is unshakeable and foremost in battle (24), and he is undaunted by hunger, lack of sleep, heat and cold (25-29). Child and glory of Mars as he is (27), Federico inspires his men by carrying out the tasks of a common soldier (33-6), with meagre forces he saves those entrusted to him and routs the enemy (37-40), and finally he fills the temples (i.e. the churches) with dedicated spoils (41-2). These topoi are standard in encomia from antiquity on, but Nicolò's lively and fluid verses render them palatable. Moreover at line 43 contemporary concerns appear, and these would instantly have enhanced the poem's interest for its first audience. Nicolò speculates that the Emperor will take Federico with him on a campaign against the Turks in which Federico will recapture Rhodes (which had fallen to the Turks in 1522) and will avenge the death at the hands of the Turks of the young king Lewis of Hungary in 1526 at the battle of Mohács (45-52). The question of contemporary concerns in the *Numeri* will recur in this paper. For the moment it may be noted in passing that commonplaces and reality intersect here in a way which should temper any modern tendency to regard renaissance commonplaces like these as 'mere' commonplaces.

Encomium of German Emperors in the *Numeri* follows the same general lines as the encomium of Federico, although it perhaps places more emphasis on the military

¹⁰ It is unsure whether *ante tuos ... pedes* in Nicolò's final line (15) alludes to the final line (22) of Tibullus' *genethliakon* (2.2): *ludat et ante tuos turba novella pedes* since the same phrase occurs in a number of Ovidian and other passages.

triumphs of the laudandus than on the blessings of peace. The brief (28 line) No. 37 Welber (*Divo Caesari*) addresses the Emperor Maximilian: he is to extend the Empire, to conquer the Turks, to become universal ruler, and to live a long and happy life. Nicolò imagines Maximilian's future Roman-style triumph accompanied by his own future poetry celebrating the Emperor. This last theme, namely that of the celebratory verses which will greet military victories, is also common in the Numeri, and it will be discussed again later. But on this occasion Nicolò withdraws in Propertian fashion, declaring himself barred from it. No. 37 Welber is thus purely militaristic and triumphal. No. 236 Welber has as its honorand the Emperor Charles V, the successor to Maximilian, and it contains a similar prophecy about Charles. It starts as an *adventus* poem for Charles' arrival in Italy in 1532 after helping to frustrate the siege of Vienna by the Turks under Sulaiman I. In Italy nature welcomes Charles, but Nicolò's verses quickly turn to predicting Charles' future victories over the Turks, his recovery of Rhodes, and his annexation of the Turkish realms. A comparably aggressive attitude is expressed in a poem with completely different content. This is No. 74 Welber, an eight line piece addressed *ad Germanos*, which urges the youth of the Empire to die a glorious and honored death in battle. Nicolò also pursued this theme at great length in No. 186 Welber, an elegiac prosopopea of 174 lines in which Luigi Gonzaga, whose nickname was Rhodomonte, speaks posthumously to his wife about his own heroic deeds and death¹¹. However Nicolò does not shun completely in the imperial sphere the notion that the hero's deeds in war guarantee peace for his subjects. No. 214 Welber, again addressed to Charles V, also foregrounds the notion that the great warrior is the restorer of peace:

Invictè Caesar, quo ferus auspice
tandem arva Mavors Italia deserit
vastata terdenos per annos
cum miserac Italiae ruina (1-4)

3: agros ed. Welber

There follow, of course, the usual martial topoi: triumphs, defeated kings, celebratory songs, lands added to the Empire, future conquests (5-12). But the main thrust of this lyric is the Emperor's protection of his threatened subjects from the Turks (13-32).

As well as his own Duke and the successive Emperors Maximilian and Charles, Nicolò freely lauds other major military figures in the same terms, for example the Marquis of Vasto Alfonso Avalos¹², and the Emperor Charles' brother, Ferdinando King of the Romans. Avalos played a part in the decisive battle of Pavia in 1525,

¹¹ On his identity, see below.

¹² *Dbl* 4, Rome 1962, 612-16.

which for a time brought an end to French interference in Italy, and in the short No. 295 Welber Avalos is praised in purely militaristic mode, as he was in the longer No. 313 Welber, later rededicated to the viceroy of Sicily (above). Ferdinando receives a long lyric ode (92 lines – No. 227 Welber) composed in similar language in honor of his victorious part in preserving Vienna from siege by the Turks in the years 1529-32. This last poem brings us back to that other aspect of Nicolò's martial verse mentioned earlier which enlivens the commonplace nature of much of his martial content, namely his references to particular historical events and personalities. While many of Nicolò's bellicose pieces are admittedly couched in general terms, he does sometimes write in highly concrete fashion about specific contemporary events. This is a notable feature of the prosopopea already mentioned (No. 186 Welber), that of the dead Luigi Gonzaga, son of Ludovico Gonzaga, under his pseudonym Rhodomonte. Luigi was born in 1500 and died in 1532 of a wound received at the siege of Vicovaro¹³. In this prosopopea Luigi mentions his exploits in Tuscany, his part in taking Ancona from the papal forces, and his capture of Vicovaro where he received his fatal wound (69-74). He also urges his wife to remain faithful to him after his death, and so to follow the example of Vittoria Colonna¹⁴ (29-38). Similarly in No. 227 Welber (already discussed) Ferdinand's campaigns are recorded in some detail (9-12; 49-80).

The classicizing language and allusions of Nicolò's *Numeri* and their high level of topical content should therefore not blind us to the fact that Nicolò was writing about matters of vital daily interest to his contemporaries. This was a time when Europe was seriously threatened by renewed aggression from the East, and when divisions among the European powers were being skilfully exploited by the Ottoman Sultans. The main, and indeed only, effective barrier to Turkish expansion was now the Empire, which was greatly reinforced when Charles V became Emperor in 1517. Charles united in his person the crown of Spain and the Imperial crown, and so was able to bring to bear against the Turks the combined military strength of both realms. Nicolò was first and foremost an imperial noble, and the aspirations of the Empire were his aspirations; and many of his poems which we might read as skilfully phrased aggregations of commonplaces must have struck deeper resonances among his contemporaries because of the great events to which they refer.

A third element of contemporary relevance in some of those *Numeri* which have war and peace as one of their themes consists in their very specific references to the circumstances of Nicolò or his addressees. This occurs not so much in poems dedicated to Nicolò's Duke and Emperors, as in those devoted to individuals with whom Nicolò had genuine personal relationships. For example No. 203 Welber celebrates the return of Bernardo Cles from a campaign with Ferdinando, King of

¹³ *DbI* 57, Rome 2001, 817-24.

¹⁴ *DbI* 27, Rome 1982, 448-57.

the Romans, on the Empire's northern frontier. Nicolò deploys some of the commonplaces of welcome poetry; then he attributes his own peaceful leisure to the safety afforded him by the military activity of Bernardo and he expresses his intention of writing a poem in praise of Ferdinando's exploits. These latter two concepts are, of course, the very topoi which appear with greatest frequency in the *Numeri* in contexts of war and peace. But Nicolò particularizes them here, first in his description of the specific campaign from which Bernardo has returned, and then in the way in which he characterizes the expected fruit of his own *ocia*:

nunc Sarchae prope littus amoenum,
dum nitidi fulgent soles, dum vere tepenti
auricomum caput exerit arbos,
aut Ferdinandi fractos virtute Gelonos
quique bibunt tumidum Choaspem,
aut partam Italiae referam post tristia bella
Caesaris auspiciis quietem (18-24)

The commonplaces are located in the particular setting of the river Sarca, which flows through Arco and which is a key motif in Nicolò's poetry – so much so that he wrote of himself (and others wrote of him) as '(pastor) *Sarchius*'¹⁵. The river Sarca is doubly apposite in this context: Bernardo came from Cles, and was thus also a neighbour of Nicolò; and the river Sarca rises in a mountainous area near Cles. In another welcome poem (No. 204 Welber) Nicolò greets as a visitor Paulo Giovio¹⁶, an old friend from his days as a student at Pavia (2-5). Nicolò mentions Giovio's work celebrating the Emperor Charles' campaign of 1532 in Hungary against the Turks (*Commentario de le cose de' Turchi*), a work first published in 1532 and then republished in Latinized form as the *Belli Parthici Commentaria* in 1538:

Annales voluo laboriosos,
illustres lego foeminas virosque
quos das perpetuo manere saeclo
praeclara in monumenta posterorum.
Quanta, Iuppiter, arte, quo labore
proelium lego Parthicum inchoatum!
Nam Germania te modo et Viennae
viderunt iuga maximi parantem
certum scribere Caesaris triumphum
victoremque tuis sacrare chartis. (11-20)

The specification that Giovio has only begun to compose his celebration of Charles' campaign dates this poem to 1532. But, before mentioning the *Commentario*, Nicolò lays heavy emphasis on Giovio's *Clarissimorum Virorum*

¹⁵ No. 305.2 Welber; cf. also 71.43ff.; 138.3-4; 226.1ff.; 227.89-92; 228.11-12; 238.27-8 Welber; G. Riccadonna, *Nicolò D'Arco, il momento della riscoperta dell'Umanesimo*, Studi Trentini di Scienze Storiche 75, 1996, 417-30, 419-421.

¹⁶ *DbI* 56, Rome 2001, 430-40.

Elogia, first published from 1546 on. Giovio made a collection of portraits of famous contemporaries, and he wrote laudatory verses to accompany each portrait. The portrait collection was eventually housed in the 'Musaeum' which Giovio constructed in his native Como between 1537 and 1543. But Giovio started his collection in 1520 and it is interesting that it had already reached such a level of celebrity by 1532 that Nicolò could assume that his readership was aware of it. Another particularizing laudation is No. 205 Welber, addressed to the poetess Veronica Gambara¹⁷. It too speaks of a poem on the Emperor's campaign which she has started (17ff.). But Nicolò also introduces personal details about Veronica – her *caelebs lectum* (13-14) and the spoils she will dedicate at her own river Mella (18-20). These details point discreetly to her well-known husband Giberto da Corregio. Both Veronica's literary accomplishments, a signal, although not rare, quality of women of this period, and her famous husband and her separation from him by death are introduced to sharpen the reader's interest.

The topic of war and peace in the *Numeri* would not be complete without a brief mention of the remarkable sequence of poems devoted by Nicolò to the death of the Austrian imperial general Leonhart von Völs (Leonardus Velsius). Velsius, who had been praised by Nicolò in life too (No. 303 Welber),¹⁸ died in 1545, and the poem sequence mourning his death was possibly commissioned either by one of Velsius' military superiors or by his family. In one poem from the sequence (No. 380 Welber) Nicolò attempted to persuade Girolamo Fracastoro to add yet another commemoration, a request which the Veronese poet prudently declined. Nicolò's memorial sequence for Velsius (Nos 367-386 Welber) contains no less than twenty separate pieces. With the exception of No. 367 Welber (42 lines) and No. 380 Welber (the 25 lines addressed to Fracastoro and seeking from him a poem on Velsius' death) they are all short. Indeed some may have been designed as candidates for the epitaph on Velsius' tomb in Vienna. But together they make up an impressive group.

The second part of this paper is concerned with cultural diplomacy. It will focus on No. 238 Welber (*Ad Alexandrum Thienum*), a poem which contains major references to two important literary contemporaries of Nicolò, Marcantonio Flaminio and Jacopo Sannazaro – the latter under his habitual pseudonym 'Syncerus'. Even if Nicolò himself were unworthy of study as a neo-Latin poet, the presence of Flaminio and Sannazaro in No. 238 Welber would call attention to it. Constraints of space rule out a discussion of the insights into early sixteenth century Italian literary circles which this poem may offer and the potentially fruitful questions which it raises about the genesis of the Mantua edition of Nicolò's *Numeri*. But questions can be asked about why Nicolò addressed Sannazaro, and

¹⁷ *DbI* 52, Rome 1999, 68-71.

¹⁸ See also above on No. 227.41-2 Welber.

why he did so in such specific terms at the particular date of composition of this poem.

But first, to clear away a possible distraction, a few words about the addressee of No. 238 Welber: he is Alessandro Thiene, who, as the first lines of the poem tell us, possessed an estate at Cavriana in the territory of Mantua and was thus a neighbour of Nicolò. A little more about Alessandro Thiene can be recovered from No. 233 Welber, which is also addressed to him. That poem characterizes him as a *sodalis* of Nicolò (13), that is a friend from Nicolò's student days, it mentions his great love of Ferrara and his residence at Verona, where he is said to have a girlfriend (9-12), and it stresses his great attractiveness to women (17-20)¹⁹. Alessandro was clearly a member of the Thiene family of Vicenza, Thiene being some 18 kilometres as the crow flies to the north of Vicenza. Indeed Alessandro is presumably to be identified as the father of Lavinia Thiene, who with his wife Laura erected for his daughter (and for her two parents) the famous 'pyramid' tomb in the Cathedral of Vicenza which is now believed to be the work of Giulio Romano, another dedicatee of Nicolò²⁰. It is not clear why Alessandro Thiene was chosen by Nicolò as the addressee of this major poem. It may have had something to do with the connections between Thiene's native Vicenza and Venice.

Next the presence of Flaminio²¹ and Sannazaro²² in No. 238 Welber: Flaminio is present (29-36) for at least three reasons: first, his enormous literary prestige; second, his role as a friend, a poetic addressee, and a poetic correspondent of Nicolò²³; and third his Neapolitan links, both with the Accademia Pontiana, founded by Sannazaro's old literary patron Giovanni Pontano, and with the circle of Valdès.

¹⁹ Betti (n. 2) had no further information to offer about Alessandro Thiene. Angiolgabriello di Santa Maria (= Paolo Calvi), *Biblioteca e Storia di quegli scrittori così della Città come del Territorio di Vicenza che pervennero fin' ad ora a notizia*, 6 vols (Vendramini Mosca, Vicenza 1772-1782), IV (1778) mentions three men called Thiene who are contemporaries of Alessandro, but no Alessandro Thiene. Betti did note that an Attilio Thiene was the second husband of Nicolò's daughter, Emilia; but Betti does not record the relationship (if any) between this Attilio and our Alessandro.

²⁰ Cf. V. Pizzigoni, *La tomba di Lavinia Thiene: un'opera mantovana a Vicenza*, *Annali di architettura* 10-11, 1998-99, 135-39; Giulio Romano is addressed in No. 98 Welber.

²¹ For Flaminio in general, cf. esp. C. Maddison, *Marcantonio Flaminio: Poet, Humanist and Reformer*, London 1965. For other dedications and references to him in the *Numeri*, cf. Nos 70.11; 215; 238; 335.11; 357.22 Welber.

²² For otherwise unannotated aspects of the life and works of Sannazaro discussed below, cf. esp. W.J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover-London 1983. Modern texts of his relevant works can be found in: Ralph Nash (tr. with introd.), *Jacopo Sannazaro: Arcadia & Piscatorial Eclogues*, Wayne 1966; *Jacopo Sannazaro. De partu Virginis*, edd. C. Fantazzi-A. Perosa, Firenze 1988. An excellent and in-depth study of Sannazaro, his works, and his intellectual and cultural background, not generally accessible but generously made available to me by the author is: M. Deramaix, *Théologie et poétique. le 'De partu Virginis' de Jacques Sannazar dans l'histoire de l'humanisme napolitain*, Paris 1994 (Thèse Doctorat: Études latines).

²³ Cf. Cairns, 21.

The latter two factors made Flaminio a useful bridge and link to Sannazaro, with whom Nicolò was unacquainted.

Nicolò's account of Sannazaro (39-60) is more detailed and more interesting than has been realized. The American scholar Wilfred P. Mustard, in his edition with commentary of Sannazaro's *Piscatorial Eclogues*²⁴, quoted part of Nicolò's eulogy of Sannazaro (47-9), noting that: «there are specific allusions to *Eclogues* ii, i, iv» (17). But Mustard did not cite the lines (or line-numbers) of those portions of the *Eclogues* to which Nicolò alludes; and he may not have grasped just how specific these allusions are, possibly because they come after a more generalized reference by Nicolò to Sannazaro's *Arcadia*. The details of Nicolò's pointers to Sannazaro and imitations of Sannazaro are as follows:

1) 45-6: *Tu canis Arcadici pastor pineta Lycae/ Sebethi propter flumina pascis oues*. Here the reference is to Sannazaro's vernacular *Arcadia*, where the river *Sebethus* is mentioned seven times²⁵; but apparently there is no verbal allusion.

2) 47: *scribis et obscura cantantem nocte Lyconem*: with this line compare *Piscatorial Eclogue* 2.7: *Ipse per obscuram meditatur carmina noctem*. This eclogue, entitled *Galatea*, treats of the fisherman Lycon's song to Galatea.

3) 48: *dilectae defles Phillidis interitum*: with this compare *Piscatorial Eclogue* 1.9: *deflevimus*. This eclogue, entitled *Phyllis*, is a lament for the dead Phyllis (Pontano's wife, Ariadna Sassone).

4) 49: *Prothea divino mulcentem carmine phocas*: with this compare *Piscatorial Eclogue* 4.23: *Mulcentemque suas divino carmine phocas*. This eclogue, entitled *Proteus*, is an imitation of Virgil's fourth eclogue. Proteus also plays an important role in Sannazaro's *De Partu Virginis* Book 3. Cf. also *Piscatorial Eclogue* 1.88: *Quae Proteus quondam divino pectore vates*.

5) 50: *vertis et in salices pectora Naiadum*. Here there is a reference to Sannazaro's *Salices*, which is an account of the transformation of nymphs into willows.

6) 51-2: *Virginis ut celebras partum grauiore cothurno/ cedite, Manto carmina Vergilii*. Here the reference is to Sannazaro's most famous poem, his *De Partu Virginis*.

²⁴ Baltimore 1914. Mustard quotes Nicolò's lines in a text ultimately derived from the incunable.

²⁵ Sebethus also appears in Sannazaro's *Piscatorial Eclogues* (1.105; 5.21).

Lines 53-6 of No. 238 Welber then go on to sketch Sannazaro's Neapolitan environment with its woods and seascapes, emphasizing some of the place names – Pausylipus, Mergellina²⁶, and Parthenope – which are characteristic of Sannazaro's poetry.

Now for the date of Nicolò's poem: this can be established – not easily but with some security – within reasonably close limits. Its references to Sannazaro's *clara ... littora* and to the poet himself as *Syncero ... seni* (40), plus its detailed allusions to Sannazaro's *Piscatorial Eclogues* listed above, provide a *terminus post quem*. The *Piscatorial Eclogues* were first published in 1526 (Sannazaro's *De Partu Virginis* had appeared in its first edition in 1521). Nicolò's poem therefore cannot antedate 1526, especially since there is no evidence of prior contact between him and Sannazaro such that Nicolò might have had a pre-publication manuscript copy of the *Piscatorial Eclogues*²⁷. A *terminus ante quem* is provided by Nicolò's reference in lines 57-60 to Sannazaro as still alive and resident at Naples; Sannazaro died in 1530. Those years, then, 1526–1530 provide initial parameters for dating No. 238 Welber.

And there is yet another factor which further narrows the period in which the poem can be dated. Welber printed the text of Nicolò's autograph, and he noted that lines 17-18 appear to have been struck out. The passage is:

Illo me vacuum conspexit tempore Amor, cum
 exilii fleres tempora longa tui:
 cum miseram a cara flēsti discedere amica
 et me es solatus dulcibus alloquiis.
 Tunc ego quas lachrymas, quae non suspiria fudi!
 Ut fuit illa mei prima ruina mali! (15-20)

However in the Mantua edition of 1546 the same passage reads:

in me tunc primum coniecit tela Cupido,
 cum longum fleres anxius exsilium.
 Cum patris imperio, quam ardebam, linquere amicam
 cogerer atque tuum dulce sodalitium.
 Tu miserum a cara flēsti discedere amica:
 tu miserum a caro corpore abesse tuo (15-20)

Then follow lines 19-20 of the autograph. Leaving aside the troubled question of the relationship between the autograph and whatever manuscript was used to print

²⁶ Sannazaro's estate Mergellina was given to him in 1499 by king Federico II of Naples and became for him a symbolic poetic locus; cf. M. Deramaiz-B. Laschke, *Maroni musa proximus ut tumulo. L'église et le tombeau de Jacques Sannazar*, *Revue de l'art* 95, 1992, 25-40.

²⁷ There is no evidence of other interest on Nicolò's part in Sannazaro, except for one (dubious) trifle, i.e. No. 217 Welber. Nicolò's reference to the *De Partu* is simply to its title.

the Mantua edition, we can note that in the autograph text there is no reference to Nicolò's father Odorico, whereas the new lines 17-18 of the Mantua edition declare that Odorico was responsible for Nicolò's unhappy love-life. The suspicion must be that Odorico was still alive when No. 238 Welber was first written. Hence Nicolò said nothing in his autograph about Odorico ruining his love-life. But Nicolò's father was long dead by the time the Mantua edition was printed, and I suggest that the obscurities of the autograph version were then pointed out to Nicolò, who rectified them by providing the true reason why he had then been an unhappy lover. If that is correct, we can narrow the date of composition of No. 238 Welber to 1526-1528, since Odorico died in 1528.

So far two points have been argued: first that Nicolò was making detailed allusions to Sannazaro and his works in No. 238 Welber, and second that Nicolò was doing this between 1526 and 1530, and probably between 1526 and 1528. These two points indicate that No. 238 Welber is not genuflecting to Sannazaro out of mere goodwill and literary admiration – although these were both undoubtedly present – but that Nicolò is engaged in the same kind of diplomatic activity through poetry as was observed in connection with his poetic contacts with individuals in Verona. Sannazaro was born in Naples in 1457 and he remained throughout his life intimately connected with Naples. His first patrons were the Angevin royal house of Naples and Giovanni Pontano. When the Neapolitan kingdom was conquered by the French and Spanish in temporary alliance, and when King Federico of Naples went into exile in France in 1501, he was followed by Sannazaro. On Federico's death in 1504 Sannazaro returned to Naples and he spent the rest of his life there engaged in his literary work. The Emperor Charles V inherited the crown of Naples along with many other territories in 1516. Naples was particularly useful to Charles: he could raise there large sums of money from taxes which he could impose without the constitutional difficulties which impeded his fund-raising in most of his other dominions. But Charles' claim to Naples was not undisputed. Precisely in the years 1525-1528 Naples was twice under attack by the French. It is hard to believe that by pure coincidence Nicolò was suddenly and uniquely moved to write so flatteringly to Sannazaro at the very time when his imperial master was being threatened in the possession of his Neapolitan kingdom! This view is strengthened by the fact that in 1528, at the very time when the imperial occupation of Naples was under threat, Nicolò's cousin, Gerardo D'Arco, was recruiting troops in Riva and Arco²⁸. What Nicolò hoped to achieve from his address to Sannazaro is unclear: he may have been attempting no more than to elicit from Sannazaro a favorable reply with which to enhance his own prestige and that of his patrons – and in any case the French threat to Naples was soon dispelled. On the other hand Nicolò may, by highlighting the Neapolitan poetry of Sannazaro, have been trying to influence against the French those elements of the Neapolitan ruling classes which still looked back to the period

²⁸ Rill, 107-8.

before 1498 as their golden age, and who may have seen the renewed aggression of the French against Naples from 1525 on as a replay of their invasion of 1498. In such cases cause and effect may not be traceable with the clarity we might wish. But the political aspects of neo-Latin poetry like that of Nicolò should never be neglected – as they all too often are. The very fact that rulers were so eager to patronize neo-Latin poets and to create public occasions for the performance and promulgation of their works shows that some useful practical effects were anticipated. Conversely the continued presence of the D'Arco family on their ancestral estates for hundreds of years after the death of Nicolò surely owes at least something to the literary services with which Nicolò provided for so many patrons and friends.

Acknowledgements: An earlier English version of the second part of this paper was presented at the XV Convegno Internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, in June 1995, and an Italian version of the first part in July 2003 at the XV Convegno Internazionale, *Guerra e pace nel pensiero del rinascimento*, Chianciano – Pienza, held under the auspices of the Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca. An Italian version of the entire paper was read at a meeting of the Associazione Italiana di Cultura Classica, Delegazione di Trento in June 2003. I am grateful to my hosts on those occasions for their invitations and hospitality and to the audiences for their comments. Particular thanks are due to Prof. Klaus-Dietrich Fischer, Prof. Marc Deramaix and Dr. Mariano Welber for advice on and assistance with various drafts of it. Dr. Welber also generously permitted me to make use of his texts and (where appropriate) translations of the *Numeri* of Nicolò d'Arco in handouts and versions of this paper. Naturally I alone am responsible for any remaining errors and infelicities.

The Florida State Univ. / Fac. of Classics, Univ. of Cambridge

Francis Cairns

El llibre de Guido A[vezzù] - deliberadament clar i senzill, però no pas elemental - es proposa de resseguir regularment els annals del teatre tràgic atenès, des del 472, l'any dels *Perses*, fins a quan, amb les morts, tan seguides, d'Eurípides i de Sòfocles, es clou la gran estació tràgica d'Atenes. L'estructura bastant atípica, però molt interessant, d'aquest text s'explica per la peculiaritat del seu origen: integrat inicialment en una obra de caire enciclopèdic sobre la *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, publicada el 1998 per la torinesa UTET, s'ha acabat independitzant, per suggeriment de Maria Grazia Ciani, en una versió renovada, per menar vida pròpia. Cal dir que, en aquesta nova versió, el text retrà els seus millors serveis com a *obra de consulta freqüent*, més que no pas en una lectura cursiva, com la que el present ressenyador ha portat a terme; però aquesta darrera modalitat de lectura no manca de cap manera d'interès i d'atractiu.

No és que no se m'acudeixin alguns precedents d'obres *annalistiques* sobre la tragèdia grega (vull dir obres que destaquen la successió de les representacions any rere any), però no són gens nombroses. Els dos precedents més clars, i que de seguida passaran pel cap de qualsevol, són els grans llibres de Roger Goossens (*Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962) i T.B.L. Webster (*The Tragedies of Euripides*, London 1967); però tant l'un com l'altre es limiten a Eurípides. Ambdós llibres tenen en comú amb A el fet de concedir gairebé tanta atenció a l'obra perduda com a la preservada; Goossens, per la seva banda, reconstrueix de manera molt minuciosa la història atenesa tot al llarg del segle V i s'arrisca a trobar-hi les més obscures i improbables al·lusions en els drames euripidis. Recordo haver sentit dir alguna vegada a P. Vidal-Naquet que, independentment del valor que pogués tenir el llibre de Goossens per a la intel·lecció d'Eurípides (molt limitat, si he de manifestar el meu parer), li semblava una de les millors històries *politiques* de l'Atenes clàssica. (Darrerament penso que ha matisat bastant aquest entusiasme, sense, tanmateix, renunciar-hi del tot; cf. P. Vidal-Naquet, *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris 2002).

Si hom em demanava el per què del meu interès per aquesta mena de treballs, hauria de respondre que, per començar, perquè se'n deriva una imatge del que era un autor tràgic atenès del segle V a. C. probablement molt més acorde amb la realitat històrica que no la que tendim a extrapolar d'aventures literàries i teatrals posteriors. Ningú no ignora, de fet, que la família d'Èsquil fou pròdiga en descendents que seguiren les petjades del vell mestre de la tragèdia; però no sempre es treu tot el partit d'aquestes significatives notícies. Ja fa molts anys que Javier de Hoz escrivia: «... Es bien sabido que en muchos casos la profesión de poeta trágico, como la de ceramista, era hereditaria y se transmitía dentro de una familia. Así ocurre en el caso de los tres grandes trágicos y en otros menos conocidos, como el de la familia de Carcino, que se prolonga al menos cuatro generaciones. El caso de la familia de Esquilo es especialmente llamativo por el número de poetas en ella comprendidos [...] Existe una tradición cultural griega [...] que en cierto modo basta para hacernos considerar cualquier obra [...] como producto de una instrucción y un aprendizaje en un sentido muy distinto, mucho más condicionante de lo que dejan ver las tradiciones literarias en el mundo contemporáneo [...] La existencia de una auténtico adiestramiento en la técnica del poeta trágico que, dadas las condiciones y hábitos de la época, difícilmente pudo tomar una forma que no fuese memorística [...] memorizando sus versos uno por uno, aprendiendo un oficio que exigía una larga y dura preparación...» (Cf. J. De Hoz, *La tragedia griega como oficio tradicional*, Emerita 1978, 189, 196 n. 1; *ibidem* pp. 199-200). Punts de vista similars també havien estat defensats (a propòsit, emperò, d'Aristòfanes) per V.-H. Debidour (*Aristophane*, Paris 1962, 26): «... Il y avait de véritables ateliers de comédie, où l'on travaillait en commun sur un fonds qui était à tous sans être à personne. L'aîné mettait au cadet le pied à l'étrier...».

En un context com aquest, allò que els crítics nordamericans anomenen, amb una expressió singular, encunyada per Harold Bloom, «l'angoixa de les influències», apareix radicalment redimensionat. Una de les coses útils del llibre que comentem deu ésser la *Tabula 3*, «Cronologia relativa degli autori», (p. 58). Hi veiem gràficament, a base de línies clares i fosques, com s'encavalquen en un lapse de pocs anys les produccions dels tres grans tragediògrafs (i no només

d'ells; també de Quèril i Frínic, de Pràtinus, Ió de Quíos, Agató i Crítias). Tot això és, i era, perfectament conegut, naturalment; però resulta important fer-ho «entrar pels ulls»: recordar que les obres supervivents, vestigis exiguos d'un vast continent afonat, s'integraven en la conflictivitat d'un *continuum*, en el qual rèpliques, repeses, correccions, crítiques (i fins i tot paròdies, almenys en el cas d'Eurípides) devien tenir-hi un *rol* de primer pla. L'eficàcia pedagògica del conjunt ve incrementada per capítols amb títols tan significatius com *Il mito e la memoria teatrale*, pp. 22-29, o bé *Carriere teatrali: la macchina teatrale ateniese*, pp. 29-41.

Avantatge clar, en una obra d'aquesta mena, és que problemàtiques com la de la autoria esquilea de la trilogia del *Prometeu* (cada cop acceptada per menys filòlegs, com és prou sabut) queden, per dir-ho així, desdramatitzades. A l'ubica en el seu context cronològic 'natural' (circa 440-430) i intitula el capítol, sense remordiments, *Alla maniera di Eschilo* (cf. pp. 132-40). Està clar que pensa en una obra composta en la *bottega* del vell poeta, potser sobre un canemàs deixat per aquest mateix; i, afegeixo jo, la hipòtesi de Martin West que l'autor material en fos Euforió, el fill i successor del vell mestre, gaudeix de prou elements a favor seu com per acabar transformant-se en la nova *communis opinio* dels filòlegs. (En aquesta ocasió no passa, com en d'altres, que la relectura dels *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990, aconsegueix l'efecte contrari a allò que West es proposava: afeblir, i no pas reblar, la força de l'argumentació avançada el 1977 per M. Griffith en *The Authenticity of Prometheus Bound*). Queda clar que l'*onus probandi* correspon ara als partidaris de l'autenticitat; i tot comptat i debatut, Euforió és, com deïem suara, el millor candidat a l'autoria.

Aquest és només exemple — però molt didàctic, em sembla — de la mena de problemes que un llibre com el d'A permet de formular amb més lucidesa i coherència. Podríem anomenar-ne d'altres. Entre els primers que em passen pel cap, l'envitricollada qüestió de la represa dels *Perses*, o una reconstrucció ben plausible de la trilogia de Licurg (cf. pp. 78-81), que, per altra banda, deu molt a les hipòtesis de M. L. West. Una altra demostració de les possibilitats d'aquesta disposició «annalística i temàtica» la tenim en els diversos apartats que s'intitulen *Le donne, la fiaba*: 1. Eurípides, *Les filles de Pèlias* (pp. 106-09); 2. Sòfocles, *Les Traquinies* (pp. 113-16); 3. Eurípides, *Els Cretenes* (pp. 145-46); 4. Eurípides, *Filoctetes*, *Dictis*, *Segadors*, *Medea* (pp. 146-49). De totes aquestes contalles, la que resulta més ben il·luminada és la de Medea, sens dubte. A dedica excel·lents passatges — encara que breus — a la possible tetralogia argonàutica d'Èsquil, on Medea ja tenia un rol de primer pla; i també a aquesta temàtica en Sòfocles, sobretot a *Les dones de Colcos* i els *Escites*. Només la *Medea* de Neofró es tractada, almenys per al meu gust, d'una manera massa ràpida (cf. p. 109). Ara, que potser l'exemple més vistent d'allò que volem destacar és la discussió de la saga de Filoctetes; A tracta no només l'episodi de l'heroi a Lemnos segons la triada dels grans; també els *prolegomena*, amb el *Tenes* esquili, mereixen atenció (cf. pp. 149-50); les vagues versions d'Aqueu, Teodectes i Filocles són convenientment al·ludides (hom no podia fer res més...), hi ha un apartat sobre el probable *Filoctetes a Troia* sofocli (cf. pp. 239-40); i un altre sobre les ventures de l'heroi després de l'obra mestra de Sòfocles (cf. pp. 240-41). El conjunt permet sens dubte d'afirmar que el títol del llibre, *Il mito sulla scena*, respon a quelcom real.

Els tràgics que no formen part de la triada gloriosa reben un tractament acorde amb allò que els pertoca: cf. per exemple les discussions sobre Ió de Quíos (pp. 109-13); Agató (pp. 194-97); la dramaturgia postclàssica (pp. 262-65); i, sobretot, les pàgines sobre Crítias, òptimes en la seva concisió (pp. 229-34). Cal esperar que el llibre d'A esdevingui un complement regular dels quatre volums (i aviat cinc, cal esperar-ho) dels *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Aquest monument meravellós, impressionant, de la millor erudició filològica del Noucents, em temo que de vegades resta, a causa de la seva mateixa dificultat majestuosa, una mica infrautilitzat; convé desitjar que el llibre que acabem de ressenyar li serveixi de *prolegomena*, sobretot de cara als que comencen.

Barcelona

Jaume Pòrtulas

Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, a cura di Guido Avezzi, Drama 13, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2003, 404 pp.

Aquest volum recull les Actes d'un Congrés internacional d'estudis sobre Sòfocles que se celebrà a Verona el gener del 2002. Un dels atractius majors — almenys per a mi — d'aquesta mena de volums és que permeten de *visualitzar* ràpidament quins són els problemes centrals que atreuen l'atenció dels estudiosos d'un autor durant un període determinat (i també dintre d'una tradició determinada: italiana, en el cas present). Avui, hom ens dona feta anònimament la meitat d'aquesta tasca, ja des de la contracoberta: «Al centro dell'interesse sono la storia della tradizione del testo sofocleo, l'interpretazione di singoli passi e frammenti e la discussione di problemi nodali degli studi sofoclei (Sofocle e la lirica greca, il coro dell'*Antigone*, Sofocle e la retorica, la composizione metrica della tragedia sofoclea)». Vegem-ho un xic més de prop, en el benentès que penso fer ús de la llibertat del recensor, el qual, una volta ha donat notícia de totes les contribucions, té el dret d'aturar-se més en allò que li plau per alguna raó particular.

A l'apartat sobre la Història del text (sens dubte el més ben nodrit de tots: un terç del total) hi pertanyen, de prop o de lluny, les contribucions de S. Daris (*Testo e forme della tradizione papiracea di Sofocle*, pp. 85-100); L. Savignano (*La 'mise en page' del testo drammatico nei papiri di Sofocle*, pp. 291-305 [que és el títol que figura a l'Índex; l'article s'intitula, després, *Eisthesis — Ekthesis nei papiri sofoclei*, que deu ésser, en bona lògica, el subtítol]); A. Marchiori (*Sofocle in Ateneo*, pp. 175-91); R. Tosi (*Osservazioni sulla tradizione indiretta dell' 'Edipo a Colono'*, pp. 357-69); A. Porro (*Citazioni sofoclee in un trattato bizantino 'Sulle preposizioni'*, pp. 253-60); P. Scattolin (*Contributi sugli scholia vetera all' 'Elettra'*, pp. 307-19; també aquí hi ha lleus discrepàncies entre el títol que figura a l'Índex i el que encapçala l'article); A. Tessier (*L' 'Antigone' di Triclinio e la sua fortuna nel XV secolo*, pp. 341-55); i E. Borza (*Sophocle et le XVI siècle*, pp. 49-58).

El treball de Daris és bàsicament una visió panoràmica, amb una extraordinària quantitat de dades de caire estadístic; L. Savignano estudia minuciosíssimament els indicis, bàsicament sobre colometria, que es poden deduir de la disposició dels marges dels papirs sofoclis. El dilatat i fascinant viatge té temps per englobar les citacions sofòclies d'un obscur manuscrit conservat en una col·lecció privada de Castiglione del Terziere (que A. Porro posa en relació, ben plausiblement, amb Manuel Moscòpoulos); una moderada revaloració, a càrrec de P. Scattolin, dels escolis VW, contra el judici potser massa sever que els dedicà A. Turyn; la fortuna dels escolis mètrics de Triclini al llarg del segle XV, analitzada per A. Tessier; i les edicions *Cinquecentine*, descrites per E. Borza, desgranant tota la llista dels noms il·lustres: Aldo Manuzio, M. Musurus, Joan Làscaris, Pier Vettori, Vincenzo Borghini, Giunta, A. Turnèbe, Henri Estienne... El present ressenyador, emperò, ha llegit amb interès especial els treballs consagrats a la tradició indirecta: el d'A. Marchiori sobre Ateneu de Nàucratis i el de R. Tosi sobre la *Suda*. Com era previsible, aquests admirables estudis, que donen clàries moltes interessants sobre el *modus operandi* d'Ateneu o de la *Suda*, no aporten res a la constitució del text sofocli. Ara bé, com resumeix R. Tosi (p. 369) amb tota la claredat desitjable, «d'importanza d'un classico non deriva solo dal suo testo in sé, ma anche dalla potenzialità che esso assume a livello esegetico, evidenziate dai diversi modi in cui esso venne spiegato dai suoi vari fruitori...» - per més forassenyats que aquests puguin ésser, afegiria jo; i és un plantejament amb el qual no sembla fàcil mostrar-se en desacord.

El segon grup més nombrós (cinc contribucions) és el dels papers destinats fonamentalment a discutir passatges concrets: R.L. Dawe (*Notes on the Text of 'Philoctetes'*, pp. 101-07); F. Ferrari (*'Edipo a Colono' 1583: critica del testo e critica storico-religiosa*, pp. 125-42); L. Galli (*Soph. Phil. 1426 e il 'Filottete' di Euripide*, pp. 143-50); A. Rodighiero (*La madre di Deianira ('Trachinie' 526)? Dubbi di un traduttore*, pp. 279-90) i M.P. Pattoni (*La potenza di Afrodite (fr. 941 R.)*, pp. 223-52). També la comunicació d'A. Bagordo (*Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, pp. 5-15) versa sobre quatre passatges sofoclis concrets - només que els estudia en relació amb la problemàtica de la *Quellensforschung* tradicional (més que no pas de la moderna intertextualitat), insistint, a dreta llei, en el pes aclaparador del paradigma homèric, tant sobre la lírica com sobre el gènere tràgic.

Pel que fa a R. Dawe, discuteix dotze passatges del text del *Filoctetes*, a fi de donar raó de les lectures que ha adoptat en la seva tercera edició teubneriana; són els vv. 54-57, 319-21, 382-84, 443-44, 497-99, 576-77, 655, 715-17, 972-73, 1191-92, 1324-26, i 1456-57. Personalment, jo fóra l'últim a menystenir el sobirà domini de la grecitat sofòclia del mestre de Cambridge; però em sembla que tampoc sóc l'únic, ni de bon tros, a pensar que a voltes porta massa enllà l'afició a reescriure Sòfocles; les discussions dels vv. 382-84, 497-99, i 715-17 semblen paradigmes del pervers costum de sospitar o manipular passatges que, de fet, no ofereixen cap problema. (Alguna errada d'impremta escadussera no ajuda gaire a apreciar alguna d'aquestes delicades discussions). Per això convé saludar els moments - menys freqüents que hom desitjaria - en els quals la crítica textual s'acompanya, a més a més, d'un esforç hermenèutic. Exemplar, en aquest sentit, la defensa que fa Franco Ferrari del transmès τὸν αἰεὶ βίοντον (i, a l'ensem, de la correcció λελογχότα, en comptes del λελοιπότα dels Mss) a OC 1583: el discurs s'amplia per intentar donar raó de les connexions d'aquesta tragèdia amb la terminologia i el ritual dels misteris (amb una atenció particular als textos òrfics). Al seu torn, A. Rodighiero es lliura a una anàlisi dels problemes que suscita la *crux* de Trach. 526, on el μάτηρ dels Mss no fa sentit, i la conjectura θατήρ, de Zielinski, potser resulta brillant, però no pas convincent, almenys per als editors més recents. En un ordre no gaire diferent de coses, resulta curiós de constatar que, contràriament a allò que sol passar en els reculls d'aquesta mena, els fragments no mereixen gaire atenció: només podem indicar l'article d'A. Casanova (*Osservazioni sui frammenti del 'Tereo'*, pp. 59-68), que intenta - amb enginy, però d'una manera no gens convincent, al meu entendre almenys - d'endolcir una mica l'atroç crueltat de la contalla de Tereu i Procne; i la contribució de M.P. Pattoni (*vide supra*). El fr. 941 Radt (disset trímetres, amb una llacuna al mig, citats pel *Florilegi* d'Estobeu) hi és analitzat amb una minúcia verament exemplar; però el fet que es tracti d'una tirada gnòmica *incertae sedis* no ajuda a incrementar el nostre interès (almenys el meu), tot i que són versos de bona factura.

També hi ha alguns articles que pertanyen a d'altres disciplines exquisidament filològiques: l'anàlisi estilística està representada per L. Battezzato, *Linguistica e figure retoriche: 'hysteron proteron' e pleonasma da Omero a Sofocle*, pp. 17-48, que desenvolupa una reflexió sobre alguns paranyes del llenguatge; i trobem, a més a més, dos treballs de tema mètric: S. Mazzoldi, *Struttura e interlocazione nelle sezioni epiroematiche sofoclee*, pp. 193-208, amb anàlisis que subratllen l'extraordinari virtuosisme de la tècnica mètrica de Sòfocles, i R. Pretagostini, *Parola e metro in Sofocle*, pp. 261-78. També una bona part de l'article de J. Jouanna (*vide infra*) està consagrada a subtils qüestions mètrico-estilístiques. Pel que fa a Roberto Pretagostini, amplia i aprofundeix anteriors observacions seves sobre un argument que li és car: el de les interrelacions entre mètrica i semàntica. Citaré, a tall d'exemple, l'anàlisi de com tres tirades hexamètriques (*Traquinies* 1010-14, 1018-22, 1031-40) poden irrompre en el context de docmis i anapestos amb què Hèracles baladreja les seves brutals sofrences, per obtenir un efecte molt calculat i precís. La subtileza de Pretagostini és sempre admirable; algú (no pas jo!) podria trobar-la fins i tot excessiva.

Acabaré elencant alguns treballs d'ample respir. Dues comunicacions força extenses reten tribut a l'actual preocupació - molt viva entre els estudiosos de la literatura, sobretot dramàtica - per les escenes de 'closure': G. Serra, *La fine dell' 'Edipo re'*, pp. 321-39 (que protesta, amb indignació i alhora amb un cert to sarcàstic, contra el devessall d'atètesis de Roger Dawe, que mutilen implacablement el final de l'OR), i J. Jouanna, *La doppia fine del 'Filottete' di Sofocle: rotture e continuità*, pp. 151-73. El fet que el treball de Jouanna, ple com és d'observacions brillants i intel·ligents, deixi, amb tot, un cert regust d'insuficiència, no és pas culpa seva: si Sòfocles és un autor elusiu i ambigu entre tots, el final del *Filoctetes* constitueix una de les escenes més elusives i ambigües que va compondre. En una altra comunicació extensa (*L' 'Antigone' di Sofocle e la tradizione mitografica arcaica*, pp. 69-84), E. Cingano contextualitza l'*Antígona* en l'àmbit mitogràfic de la saga tebana, adjudicant atenció especial al *Cicle*, Mímnem i Estesícor; la creativitat, l'originalitat de Sòfocles en surten ben destacades. El text de Vincenzo Di Benedetto (*Spazio scenico e spazio extrascenico alla fine delle tragedie di Sofocle: dissolvenze e rifunzionalizzazioni*, pp. 109-24), ambiciós i divagatori, comença amb unes reflexions sobre problemes de *messa in scena*; deriva després vers qüestions interpretatives del darrer terç de l'OC, analitza certes reminiscències homèriques de les *Traquinies* i acaba discutint la tècnica dels èxodes sofoclis. Tot plegat abunda en observacions interessants - i la darrera pàgina (p. 124) em sembla impressionant -, però les línies de

l'argumentació no resulten gota clares, almenys per a mi. El meu col·lega de la Universitat de Barcelona, Carles Miralles, porta a terme una lectura de la *solitud* de l'heroi sofocli (d'Hèracles, concretament) en termes 'espacials': *Ambienti, luoghi, spazi nelle 'Trachinie'*, pp. 209-21; però a mi, de fet, el que m'ha interessat més és el que escriu sobre Deianira i la seva focalització en el λέχος, conjugal i matern (pp. 219-20). Finalment, B. Zimmermann (*Riflessioni sul Coro dell' 'Antigone'*, pp. 371-78) té el coratge de reflexionar, encara una volta, sobre els cors de l'*Antigona*, i el talent de dir-ne algunes coses originals (sobretot a propòsit del primer estàsim i del quart, a propòsit del qual, tanmateix, defensa algunes interpretacions prou opinables).

Un parell de remarques, per concloure. Com es pot comprovar amb una simple ullada a l'elenc que acabo de dreçar, les contribucions de tipus 'tècnic' superen clarissimament les de tipus 'literari' — quantitativament, vull dir; tot i que em temo que algú es veuria amb cor d'afirmar que qualitativament, en general, també. Sigui com vulgui, la situació em sembla una mica inquietant; i no precisament perquè jo em malfïi el més mínim de la crítica textual. Però, per entendre'ns: Ulrich von Wilamowitz (i empro deliberadament el nom més lliure de sospita que se'm pot acudir) va aportar un nombre extraordinàriament elevat de discussions textuais a moltíssims autors grecs (encara que amb Sòfocles, precisament, es va prodigar menys que amb els altres tràgics); les seves brillants esmenes i conjectures figuren en un lloc d'honor en tots els aparats. Ara bé, moltes d'aquestes conjectures figuren **en les notes** d'obres de vast alè: sense moure'm de la Bibliografia del volum que ara ens ocupa, hi apareixen l'*Einleitung*, el *Sappho und Simonides*, la *Griechische Verskunst* i l'estudi sofocli del seu fill Tycho (que ell va editar i, de fet, acabar); obres totes elles — com es ben sabut — plenes de propostes textuais i de reflexions sobre la paràdosi dels textos. Aquesta és la situació que trobo a faltar, ara i ací, en un context fatalment marcat pel divorci — amb excepcions, no cal dir-ho; però moltes menys de les que convindria — entre els 'tècnics' i els 'literats'.

Al final del volum, hi ha una imponent Bibliografia (només d'obres citades) de seixanta quatre pàgines (pp. 381-444). Aquesta disposició, a l'americana, té inconvenients i avantatges, però penso que predominen aquests darrers. És cert que potser preferiríem veure, *al final de cada article*, en quins materials concretament ha recolzat l'autor; però la disposició de conjunt adoptada, a banda de fornir-nos una molt plausible "bibliografia sofòclia" (i no només sofòclia) de gran utilitat, ens obliga a constatar, per si no ens en recordàvem, la fabulosa productivitat, al llarg de moltíssims anys, de l'*Altertumswissenschaft*. I això em porta a acabar aquesta ressenya amb una pregunta, estimulant i incòmoda alhora: serem, a la nostra època, hereus dignes d'aquesta gloriosa tradició, amb capacitat suficient per prolongar-la i enriquir-la?

Barcelona

Jaume Pòrtulas

G. E. LESSING, *Sofocle*. Introduzione, traduzione e note a cura di G. Ugolini («Materiali per la storia degli studi classici»), Napoli 2003, pp. 178, ISBN 88-7088-432-5, € 15,00.

L'interesse che nel 1760 Lessing, allora trentunenne, mostrava per Sofocle, come da lui chiaramente manifestato a suo padre in una lettera di quello stesso anno, si era già da tempo concretizzato nell'idea di un ambizioso progetto di studio della vita e dell'opera del grande poeta drammatico ateniese, progetto che in parte, proprio nel 1760, vide la luce, e della cui portata l'autore era ben consapevole, tanto da prospettare una pubblicazione in quattro volumi. L. stesso, in un carteggio di alcuni anni prima con Ch.F. Nicolai e M. Mendelssohn, si era soffermato su questioni teoriche riguardanti il teatro tragico greco, maturando gradualmente, sotto gli stimoli culturali e i dibattiti sul teatro della Berlino di metà XVIII secolo, le sue idee in campo drammatico. L'interesse per il grande poeta tragico ateniese nasceva da un programma culturale ben preciso di rinnovamento del teatro tedesco grazie alla lettura dei testi classici, in opposizione alla riforma del Gottsched — contro cui il L. nella *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769) polemizzerà — che teorizzava l'arte poetica sulla base di un insieme di regole fisse, e dava per modelli gli autori della *tragédie classique*

francese¹. In tal senso, il *Sophokles* da un lato ben si poneva in linea con i suoi precedenti lavori su Plauto e Seneca², che già rivelavano il precipuo interesse, da parte dello studioso, in ambito teatrale, dall'altro si presentava come preparatorio alla successiva *Drammaturgia d'Amburgo*. L'introduzione al volume, a cura di G. Ugolini, come pure le note di commento che puntualmente accompagnano la traduzione del *Sophokles*, sono utili strumenti per la comprensione del testo, per l'integrazione di notizie e di fonti, alle quali si fa cenno, e per la messa a fuoco di determinate problematiche; altri ausili per la lettura sono anche l'elenco delle edizioni degli autori antichi utilizzate da L. per il suo lavoro (un'attenzione che non sempre viene osservata in casi di questo genere), l'appendice con la *Vita Sophoclis* (*TrGF* 4, T 1) e la voce della *Suda* (σ 815 A), anch'esse in traduzione italiana, e l'indice dei nomi.

Oltre al fatto che per il L. Sofocle rappresentasse il modello³ della *Poetica* di Aristotele («Da quando ho percepito che, anziché studiare la *Poetica* di Aristotele, sarebbe stato meglio studiare il modello da cui Aristotele l'ha ricavata, non posso fare a meno di soffermarmi sul nome di Sofocle, dovunque lo trovi, più che sul mio stesso nome» [p. 35]), anche un interesse pratico l'aveva spinto alla scrittura della sua opera: l'assenza nel *Dictionnaire historique et critique* del Bayle di una voce dedicata a Sofocle, che L. attribuiva alla mancanza di un adeguato supporto di studi biografico-antiquari, diversamente da quanto si era verificato invece per Eschilo ed Euripide.

Una molteplicità di spunti e di interessi convergono nel *Sophokles*, che recupera anche preziose informazioni sulla vita del tragediografo ateniese. L'indubbia persistenza, infatti, di un fondo di gusto antiquario si concretizza nell'interesse per gli aspetti biografici, interesse che però è 'corretto' dalla spiccata tendenza logico-speculativa del L.: anche le digressioni a carattere erudito, che sovente è dato di incontrare nella lettura, mostrano sempre una tendenza all'individuazione e alla discussione delle problematiche, e non sembrano mai essere fini a se stesse. Il progetto del L. doveva presentarsi particolarmente ambizioso: come si apprende anche da un indispensabile supporto al lavoro del *Sophokles*, il *Nachlaß*, un quaderno di appunti che vide la pubblicazione a Berlino nel 1790, insieme alla prima parte della *Vita Sophoclis*, già uscita nel 1760, l'intenzione dell'autore, dopo la ricostruzione della biografia del poeta, basata principalmente su due testimonianze (*Vita Sophoclis* = *TrGF* 4, T 1 e *Suda* σ 815 A), era quella di analizzare i sette drammi integri sotto più aspetti, in vista anche della ricerca di idee e spunti per il rinnovamento del teatro tedesco del tempo.

Come giustamente segnalato dall'Ugolini nel saggio introduttivo alla traduzione, manca a tutt'oggi uno studio esaustivo e completo su L. filologo (cf. i riferimenti bibliografici forniti a p. 26, n. 47). Nonostante ciò, dalla lettura del *Sophokles* emergono comunque spunti di indagine e 'indizi' di una metodologia critica che, pur *in fieri* – anche perché solo nel secolo XIX la filologia assumerà la fisionomia più definita di scienza della ricostruzione del testo, formandosi su basi più consolidate – offre dei supporti e dei criteri per gli studi successivi nel campo. Ad es., è dato di ritrovare nel *Sophokles* pagine di puntuali e rigorose discussioni, anche se basate a volte su mere intuizioni. Il L. tra l'altro non rilutta all'uso di fonti secondarie, servendosi spesso di importanti repertori, lessici e opere di consultazione diffusi al suo tempo. Il riferimento a fonti antiche, a volte semplicemente elencate, ma spesso dettagliatamente analizzate, pure ha nel *Sophokles* il suo rilievo.

L'incompletezza del lavoro (la sola biografia fu ultimata), ascrivibile probabilmente alla difficoltà di conciliare le esperienze quotidiane e pratiche della sua vita⁴ con i tempi e l'applicazione richiesti dalla ricerca, non ostacola l'individuazione dei principi di fondo del metodo di lavoro lessinghiano.

¹ Una discussione sulle tendenze culturali in campo teatrale che si andarono sviluppando dalla seconda metà del XVIII sec., nell'ambito dell'elaborazione di nuove teorie letterarie, è in E. Behler, *A. W. Schlegel and the Nineteenth-Century Damnatio of Euripides*, GRBS 4, 1986, 335-67.

² Segnaliamo in merito due recenti contributi: A. Destro, *I 'Captivi' nella lettura di Lessing: una strada al classicismo di Weimar?*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates*, V: *Captivi* (Sarsina, 8 settembre 2001), a c. di R. Raffaelli e A. Tontini, Urbino 2002, 77-87; E. Lefèvre, *Lessing e Seneca*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di A. Grilli e A. Simon, I, Pisa 2001, 423-32.

³ La predilezione per il teatro sofocleo, soprattutto rispetto a quello di Euripide, fu un atteggiamento comune all' '800 (cf. Behler, 335, 343-67).

⁴ Per le difficoltà che accompagnarono la stesura del *Sophokles*, nonché per altre utili notizie sulla vita e l'opera del Lessing cf. G.E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner zusammen mit K. Bohnen, G.E. Grimm, H. Kiesel, A. Schilson, J. Stenzel, C. Wiedemann, I-XII, Frankfurt am Main 1985 ss.

Innanzitutto è presente nell'opera un intento apologetico, in particolare in relazione alle accuse mosse a Sofocle di dissolutezza sessuale e di non essersi curato a dovere dei suoi figli durante la vecchiaia (KK). All'inizio della *Vita*, infatti, L. afferma: «Era un poeta: non c'è da meravigliarsi se era un po' troppo sensibile alla bellezza. Può ben essere che gli eccessi amorosi, che gli vengono rimproverati, siano stati un fatto reale. Ma non vorrei proprio dire, come ha sostenuto di recente uno scrittorucolo, che tali eccessi abbiano compromesso la moralità del suo carattere» (p. 37). Ma dei paragrafi GG e HH, in cui il L. avrebbe trattato della questione, non rimane traccia nella sezione pubblicata della *Vita*. È presente invece KK, in cui il L. riporta un passo di Cicerone (*Cato* 22) in cui è detto che Sofocle, a causa dell'interesse per la scrittura tragica mantenuto vivo fino a tarda età, aveva trascurato i figli. Il L. ritiene che le ragioni effettive dell'imputazione non fossero quelle riportate da Cicerone – in una testimonianza tra l'altro abbastanza discussa dalla critica (si veda l'accento alle problematiche correlate alle pp. 156 s. delle note di commento) –, ma che si ritrovassero in un'accusa di licenziosità mossagli da Ateneo (12.1). Su tale imputazione tra l'altro il L. stesso palesa le sue perplessità, soprattutto sulla base della testimonianza platonica (*resp.* 329b) che riconosce invece a Sofocle una vecchiaia 'morigerata', libera dalla 'tirannide' amorosa (cf. la nota di commento a p. 157, in cui è l'elenco di numerose fonti attestanti la notizia).

Dello stesso tono si presenta un'altra sezione del *Sophokles* (OO, *Sul furto erudito di cui lo si accusa*), in cui L. polemizza contro la tesi sostenuta da Clemente Alessandrino (*strom.* 6.2.4) che Sofocle e Euripide si fossero vicendevolmente 'derubati' (p. 118). Il L., infatti, cita alcuni passi dei due tragici (Eur. *Or.* 211 e Soph. *TrGF* 4 F 201g a proposito del sonno; Eur. fr. 432.2 Nauck² e Soph. *TrGF* 4 F 407 sull'esaltazione dell'uomo laborioso; Eur. fr. 60 Nauck² e Soph. *TrGF* 4F 301, sulla capacità del tempo di rivelare ogni cosa), che chiaramente sono riprese di motivi topici.

Una posizione più moderata è invece mantenuta a proposito di un'interpretazione di Chrestien di uno scolio alla *Pace* di Aristofane (697), in cui si dibatte sul fatto che Sofocle si sarebbe arricchito in maniera illecita durante la sua carica di stratego: L., infatti, si limita semplicemente a 'correggere' e puntualizzare alcuni punti del commento del Chrestien alla *Pace* e non esprime in merito alcun giudizio.

La discussione su interpretazioni moderne di testi antichi coinvolge anche l'ambito latino: a proposito, ad es., dell'interpretazione del Sabino e del Barnes del lusinghiero riferimento fatto da Virgilio (*ecl.* 8, 9 s.) all'arte tragica sofoclea, il L. puntualizza opportunamente contro la spiegazione metrica data dai due studiosi, che sostenevano che il nome di Euripide non potesse figurare in quel punto dell'esametro.

Ma dalla discussione esclusiva sui testi antichi, che prescinde dalle interpretazioni dei moderni, sembra maggiormente emergere il rigoroso razionalismo del L., aspetto, questo, che è stato tra l'altro di recente puntualizzato dal Lefèvre a proposito dell'interpretazione del L. dei drammi di Seneca (cf. *L'officina*, 424: «Nella valutazione delle tragedie senecane Lessing è, in virtù della sua doppia inclinazione di critico letterario e di poeta, un giudice acuto, i cui giudizi e le cui osservazioni non meritano attenzione soltanto in relazione al tempo, ma trasmettono importanti stimoli anche al filologo d'oggi»). Si ricordi in proposito, a puro titolo esemplificativo, la sezione (FF) in cui egli discute un passo della *Vita di Apollonio* di Filostrato, in cui Apollonio riporta una tradizione sulle capacità di Sofocle di placare i venti fuori stagione. L. palesa chiaramente il suo scetticismo a riguardo («Chi avrebbe potuto credere che un poeta fosse capace di siffatti prodigi, come quello di mitigare le tempeste? Mi piacerebbe conoscere la spiegazione di Apollonio a tale proposito» [p. 111]) e, in base alle sue conoscenze in merito alla composizione, da parte di Sofocle, di peani cantati anche a scopo propiziatorio, suppone invece, più verisimilmente, che il poeta avesse composto un peana recitato poi allo scoppiare di una terribile tempesta.

Dall'attenzione invece che L. rivolge ai giudizi degli antichi sullo stile dei tragici emerge la sua sensibilità a proposito di questioni stilistiche nella tragedia: nel paragrafo H, infatti, il L. legge e interpreta un passo di Plutarco (*prof. virt.* 7, 79 B) in cui è detto che Sofocle aveva «beffeggiato lo stile pesante di Eschilo, poi l'asprezza e l'artificiosità del suo modo di elaborare drammi», ma poi sarebbe arrivato allo stesso stile; a tal riguardo L. avanza anche una sua proposta interpretativa, cioè che Plutarco avesse confuso Sofocle con Euripide, adducendo varie motivazioni a supporto di tale supposizione (cf. il commento di Ugolini a p. 140).

L'attenzione per il teatro tragico si estende anche allo spinoso problema delle sue origini, cui pure L. dedica una sezione (L) con l'esame e la discussione di diverse fonti inerenti l'evoluzione della tragedia, ed è specificata anche l'origine del prologo tragico, successivo ai primitivi canti corali. L. si

sofferma inoltre sulla dibattuta questione dell'introduzione del terzo attore, considerando in particolare le fonti che attribuiscono l'innovazione a Sofocle (Arist. *poet.* 4 1449 a 14-19; D. L. 3. 56) invece che ad Eschilo; tuttavia chiude il paragrafo con la menzione della testimonianza di Temistio (*or.* 26. 316), che ne attribuisce l'introduzione a Eschilo, sottolineando la possibilità che Temistio fosse a conoscenza di altri testi aristotelici. In realtà è probabile pure che egli conoscesse del testo aristotelico, come si può evincere da alcuni passi della sua parafrasi, una redazione più ampia di quella a noi giunta⁵.

In numerosi luoghi del *Sophokles* è dato inoltre di cogliere l'ampiezza di interessi dell'autore e l'attenzione che egli ebbe verso la storia e la società del suo tempo, caratteristiche che fanno superare all'opera l'angustia di un commento esclusivamente erudito, e ci dicono qualcosa in più anche sul 'taglio' della sua 'filologia': L. infatti legge e interpreta i testi anche alla luce dei fatti politici; in particolare ritiene che la parabasi delle *Rane* si riferisca ai generali ateniesi processati per il mancato seppellimento dei cadaveri delle Arginuse («Devo dire che solo se si ha una conoscenza precisa della situazione storica dell'Atene di quel periodo, si possono chiarire diversi passi delle *Rane* meglio di quanto sia capitato di fare ai commentatori antichi e recenti» [p. 81, n. 81]). Alla luce di questa considerazione interpreta lo scolio a v. 688 delle *Rane*, in cui Aristofane menziona un Frinico dall'incerta identità, che recita: ἐγένετο δὲ στρατηγὸς ἐφ' οὗ πολλοὶ ἤμαρτον τῶν τραγικῶν, καὶ ἄτιμοι ἐγένοντο. L. coglie un problema in τραγικῶν, non adatto al contesto, propendendo per στρατηγῶν, come si legge in Suda (φ 766 A), e critica il Küster, editore di Aristofane (1710), che, proprio per non aver prestato attenzione ai particolari avvenimenti storici del tempo, si trovò in imbarazzo nella scelta della lezione opportuna.

Ancora della sua impostazione metodologica ci dicono le discussioni sulla datazione dei drammi sofoclei: l'analisi, infatti e la comparazione attenta di due fonti (Plu. *Cim.* 8.8 e Plin. *nat.* 18.65) portano ad una proposta di datazione del perduto *Trittolemo* (469/8).

Ma ci sono dei limiti. Accanto, infatti, ad esempi di interpretazioni puntuali e rigorose, capita nel *Sophokles* di leggere congetture prive di un valido ed esaustivo supporto di dati e argomentazioni, come è il caso della proposta di correggere l'età di Sofocle (55 invece di 65 anni) nella *Vita* ellenistica, per risolvere un problema di cronologia; talvolta, inoltre, il L. fraintende le testimonianze antiche, come avviene per *Vita Soph.* 4, in cui è detto di Sofocle παρ' Αἰσχύλῳ τὴν τραγωδίαν ἔμαθεν. L. dedica a quest'espressione un intero paragrafo, discutendo sulla possibilità di trasmettere l'arte e la maestria drammatica con mere regole, come se Eschilo avesse fatto, *stricto sensu*, da maestro a Sofocle; tale interpretazione sembra alquanto fuorviante da quanto espresso nella *Vita Sophoclis*, e dovuta evidentemente al coinvolgimento di L. nel dibattito sull'arte tragica sviluppatosi al suo tempo, in cui egli prese posizione contro la tesi di Gottsched, mostrando di contro un vivo interesse per gli aspetti della messinscena e della 'spettacolarità' del dramma, come è ben chiarito dalla lettura del paragrafo R (*Degli altri drammi non restano altro che titoli*), nel quale egli si figura le scene possibili di drammi perduti: a proposito del primo *Atamante*, immagina la messinscena dell'ira di Giunone che rese pazzi Atamante e Ino, la sua sposa. Dopo aver poi riportato la trama del secondo *Atamante*, afferma: «Non racconto questa storia come dovrebbe essere esposta e come la raccontano Apollodoro e Igino, bensì nella forma in cui io penserei di utilizzarla» (p. 107). Anche a proposito dell'*Eretteo* il L. si mostra entusiasta e propende per una nuova messinscena della vicenda. E del *Tieste* afferma: «Che situazione! Che scene!» (p. 108).

La pubblicazione della prima traduzione italiana del *Sophokles* agevola indubbiamente la lettura e la diffusione di un'opera in cui è già dato di cogliere i fermenti di nuove tendenze culturali degli studi classici nel '700 – che ben presto approdarono al rifiuto del teatro neoclassico francese –, nonché i principi ispiratori degli studi lessinghiani, oscillanti tra l'interesse antiquario, quello filologico e storico-politico, studi che ancora oggi possono apportare spunti di analisi e di indagine soprattutto a proposito di questioni di drammaturgia sofoclea⁶. In particolare, nell'ambito dell'interesse per la

⁵ Il luogo – corrotto in un punto – è discusso da A. Garzya, *Temistio e i primordi della tragedia*, in Id., *La parola e la scena*, Napoli 1997, 107-27. Si consulti pure, sulla problematica dell'introduzione del terzo attore, J. Glucker, *Aeschylus and the Third Actor. Some Early Discussion*, in CM 51, 2000, 29-50.

⁶ Ancora vivo è infatti l'interesse per il pensiero del L. in campo teatrale e per il suo apporto alla drammaturgia (cf. A. Garzya, *La Hamburgische Dramaturgie di G. E. Lessing e il teatro greco* in *Vichiana* 7/1, n.s. IV, 2005/1 = Atti del Convegno Internazionale di Studi *Il teatro greco. Interpretazioni e*

scienza dell'antichità e della storia della filologia, il *Sophokles* si pone come momento fondamentale della maturazione intellettuale dello studioso, delle sue continue ricerche sui testi classici, talvolta connotate da un certo sperimentalismo perché operanti in un campo ancora privo di solide basi: pur in simile contesto, sono presenti nell'opera – come visto – momenti di analisi e discussione che già denotano la presenza di una certa tendenza critica, che, per quanto ancora immatura e per certi versi a volte 'confusa', sarebbe stata senz'altro foriera di spunti di indagine e ulteriori sviluppi metodologici. È altresì anche da rilevare, come già era apparso dai lavori del L. a proposito del teatro latino, e come poi di lì a pochi anni il *Laocoonte* e soprattutto la *Drammaturgia d'Amburgo* dimostreranno in maniera esemplare, che il suo più vivo interesse era rivolto alle problematiche relative all'azione e alla messa in scena, la cui analisi costante, accompagnata da concreta sperimentazione nata dalla necessità di rappresentare drammi, sola poteva offrirgli la via per superare l'angustia della tradizione classica francese.

Napoli

Daniela Milo

ANDREA BARBIERI, *Ricerche sul 'Phasma' di Menandro* ("Eikasmos" Quaderni Bolognesi di Filologia Classica, Studi 7), Bologna, Pàtron editore 2001, pp. 158.

Nel 1844 K. von Tischendorf rinvenne nella biblioteca del monastero di S. Caterina sul Sinai due fogli pergamenei, risalenti al IV secolo d.C., contenenti versi che ipotizzò appartenere a Menandro. Incollati nella rilegatura di un altro manoscritto, i due fogli risultavano leggibili esclusivamente nel *recto*: il ventinovenne biblista tedesco si occupò della loro trascrizione, ma non la pubblicò, riservandosi di farla confluire, insieme ad altri *inedita*, in un volume che progettava di scrivere su questioni di paleografia greca. Nel 1855 Porphyry Uspensky liberò dalla rilegatura i due fogli pergamenei e li portò in Russia, dove, nel 1883, furono trasferiti e catalogati nella biblioteca reale di S. Pietroburgo con la denominazione di *Petropolitana Graeca* 388. Sei anni prima, nel 1876, C.G. Cobet, ignaro del trasferimento dei due fogli a S. Pietroburgo, aveva pubblicato gli apografi del Tischendorf, e aveva intuito la loro appartenenza a due diverse commedie menandree: il primo apografo conteneva una ventina di versi di una commedia non meglio identificata (fu J. van Leeuwen a dimostrare, nel 1908, la loro appartenenza agli *Epitrepontes*); e il secondo riportava venticinque versi di una commedia che lo stesso Cobet riconobbe appartenere a Menandro alla luce della coincidenza con una citazione che, tramandata senza titolo da Clemente Alessandrino (*Strom.* 7. 4. 27), era stata attribuita nel 1709 dal Clericus al *Menagarte*, e, nel 1823, da A. Meineke al *Deisidaimon*. Nel 1891, V. Jernstedt pubblicò la membrana petropolitana, e dimostrò, sulla base di un puntuale raffronto con il compendio di Elio Donato (*ad Ter. Eun.* 9), che uno dei due fogli conteneva una cinquantina di versi del *Phasma* (*verso*: 1-25, *recto*: 26-52).

Tra il 1897 e il 1907, nel corso delle campagne di ricerca condotte ad Ossirinco da B.P. Grenfell e A.S. Hunt, furono ritrovati diversi frustuli appartenenti ad un rotolo papiraceo della prima metà del I sec. d.C.: assemblati in quattro frammenti, essi sono stati pubblicati definitivamente (dopo una prima analisi contenutistica in GRBS 10, 1969, 307-24) da E.G. Turner nel 1971 (*P.Oxy.* 2825, fr. A, B i, ii, iii, C, D); e la loro appartenenza al *Phasma* è stata riconosciuta da E. Lobel e J.R. Rea sulla base della presenza, nei versi tramandati dal papiro, di due citazioni relative alla commedia, attestate rispettivamente in *Athen.* 14. 661f e in *Hsch.* ε 84 Latte (= fr. 1 e 2 Koerte).

Un'ulteriore testimonianza, importante ai fini della ricostruzione della trama della commedia, è costituita da un pannello musivo di Mitilene (cf. S. Charitonidis†-L. Kahil-R. Ginouvès, *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Bern 1970, 60-62, tavv. 8, 24; cf. *MNC*³, II, 471, 6DM 2.11), che, grazie alle due indicazioni didascaliche fornite (Φάσματος; μέ(ρο)ς; β'), permette di collocare l'avvenimento rappresentato (la scoperta dell'espedito del varco camuffato da altare) nel secondo atto.

In questi ultimi anni si è registrato un rinnovato interesse per il *Phasma*. Dopo la pregevole edizione, corredata da una traduzione inglese (nel terzo volume del Menandro Loeb: *Menander*, III, Cambridge, Mass.-London 2000, 364-411), curata da W.G. Arnott (che in *ZPE* 123, 1998, 35-48,

prospettive di ricerca, Napoli 17-18 settembre 2004), in corso di stampa; C. Maldolesi, *Nel paese del Drammaturg: una prassi costretta fra il teatro e l'invisibile*, in *L'officina*, I, 441-56).

aveva fornito un importante commento critico della membrana petropolitana e del papiro ossirinchiato 2825), A. Barbieri ha pubblicato questo volume di *Ricerche sul Phasma di Menandro*, con il quale si propone di fornire un'esegesi lessicale e drammaturgica, corredata da una traduzione italiana, di questa commedia che, come afferma nella *Premessa*, «permette di cogliere quegli stessi elementi drammaturgici meglio individuabili in *pièces*, come *Dyskolos* e *Samia*, che hanno goduto, sul piano della consistenza testuale, di una sorte più benevola», e il cui studio «non può che aumentare il nostro grado di comprensione della tecnica menandrea» (p. 1).

Il lavoro si apre con una sintetica, lucida *Introduzione* (pp. 3-11), nella quale B. propone «un'ipotesi di ricostruzione» della trama della commedia, consistente in un puntuale riesame del materiale narrativo che emerge dalle testimonianze a tutt'oggi note. Segue la sezione dei *Testimoni* (pp. 13-16), in cui si elencano, inserite nel loro contesto, le testimonianze relative al *Phasma*:

(1) compendio di Donato; (2) mosaico di Mitilene del quale si dà una riproduzione fotografica a fine volume; (3) Marc. Aurel. 5. 12 (testimone dell'espressione proverbiale οὐκ ἔχειν ὅποι χέση, sulla base della quale, da Cobet in poi, si integra il v. 42 del *Phasma*: οὐκ ἔχεις ὅπο[ι χέσης]; (4) una nota metrica di Cesio Basso (*GL VI*, 1, 255), che fa riferimento all'uso nel *Phasma* (non attestato nei versi a noi noti) del tribraco come soluzione del trocheo nel verso itifallico; (5) *IG II²*, 2323, 206s., che attesta la rappresentazione del *Phasma*, sotto l'arcontato di Senocle (167 a.C.), da parte di un certo Monimo; (6) una epigrafe (ritrovata nell'agorà di Atene, ed edita da D.B. Meritt, *Hesperia* 7, 1938, 116-18), che attesta, sotto l'arcontato di un certo Alcibiade (da collocarsi tra il 259 e il 254 a.C.: cf. D.B. Meritt, *Hesperia* 50, 1981, 94; M.J. Osborne, *ZPE* 78, 1989, 211, 241), una messa in scena della commedia; (7) la già menzionata nota lessicale a proposito del termine ἔμβαρος (*Hsch. ε'* 84 Latte, attestato nel *Phasma* al v. 80b); (8) un'ulteriore nota lessicale a proposito del termine ἔμβαρος (*Zenob. epit.* 350 Miller); (9) la registrazione, nel catalogo tachigrafico *P.Br.Mus.* 2562 (edito per la prima volta da H.J.M. Milne, *Greek Shorthand Manuals*, London 1934, 21-56), del titolo Φάσμα come prima parola della tetrad 334; (10) la presenza del titolo *Phasma*, assieme ad altri titoli menandrei (*Thesaurus*, *Misoumenos*, *Georgos* e *Perikeiromene*), in un epigramma attribuito a Frontone (*AP* 12. 233); (11) il già citato passo di Ateneo (14. 661f), testimone dei vv. 73-74. Per quanto riguarda queste undici testimonianze, non mi sembra però che abbia senso elencare i nr. 3, 7, 8, 11: si tratta di testimonianze indirette, che sono state recuperate grazie alla membrana petropolitana e al papiro ossirinchiato 2825; per cui basterebbe un rinvio in apparato, come peraltro fa lo stesso B. (pp. 85-86) a proposito della testimonianza di Clemente Alessandrino (*Strom.* 7. 4. 27), che riporta i vv. 50-56 della commedia, colmando così la lacuna di *Petr. Gr.* 388, leggibile fino al v. 52.

Alle pp. 17-21 è stampato il testo greco, che si fonda sull'edizione di Sandbach 1990² (ma i fr. B col. iii e C Turner, non pubblicati dall'editore inglese, sono riportati sulla base dell'edizione fornita da Austin in *CGFP* 193). E tuttavia, nel corso del commento, per alcuni versi sono argomentate «valide alternative» rispetto al testo di riferimento: ad esempio, per il v. 10, B. propone di integrare ἐν τῶνίαι δ' α]χθεῖσα (dove ἐν τῶνίαι è proposta di Arnott) in luogo di ἐν οἰκίαι τα]χθεῖσα (cf. pp. 39-43); per il v. 29, sulla base di un documentato *excursus* sull'impiego, in Menandro, del termine εἰκών (pp. 56-58), recupera l'integrazione, proposta da Sudhaus, καταχρήσα[σθ' εἰκόνι, in luogo di καταχρήσα[σθ' ἐστ' ἴσως di Sandbach; alle pp. 114-18, propone di supplire, «sia pure con tutte le cautele del caso», nella lacuna del v. 85, ἐκτροπάς in luogo di ἐκτροπήν; e, infine, alle pp. 128-29 suggerisce di integrare con [τὸ πρᾶχ]θὲν la lacuna al v. 94.

Per quanto consente il testo, in vari punti lacunoso, la traduzione (pp. 23-26) è fluida, chiara, corretta (ma si segnala che non è tradotto il v. 12).

Alle pp. 27-146 segue la parte più importante del volume, il commento e ai versi sicuramente attribuibili al *Phasma* e ai «frammenti incerti» (*Men.* 420, 602 K.-A.; *Com. adesp.* 1027 K.-A.; *P.Oxy.* 3966). L'analisi dei singoli versi è «preceduta da un sintetico *specimen* che, lungi dal costituire un apparato critico completo, ha solo lo scopo di raccogliere i principali interventi testuali ed offrire al lettore un veloce ragguaglio» (p. 11). Si tratta di un commento ampio, puntuale, bibliograficamente informato, che offre significativi contributi di carattere esegetico e drammaturgico e presenta non pochi elementi di originalità. Qui di seguito discuto alcuni dei punti che a me paiono degni di particolare attenzione.

- 1) La prima questione affrontata da B. è quella relativa alla successione dei versi contenuti nei due fogli (*recto* e *verso*) di *Petr.Gr.* 388, e all'identità della *persona loquens* del verso (vv. 1-25). L'ipotesi di una sequenza *verso-recto*, proposta fin dall'editore principe, è accolta quasi unanimemente fino a Sandbach 1990² alla luce del sunto fornito da Donato, è stata respinta da Arnott, il quale, nell'edizione del 2000, propone che sia invertita la tradizionale sequenza *verso-recto*: nei vv. 1-8 andrà riconosciuta la conclusione della scena di apertura della commedia, e nei vv. 9-25 ciò che resta di quello che già F.G. Allinson, nella sua edizione dei *Principal Fragments* menandrei (Cambridge, Mass.-London 1930, 448-49), aveva individuato come prologo divino ritardato. Alla pur «allettante» proposta di Arnott, B. oppone una condivisibile obiezione di fondo: se è evidente che i vv. 9-25 Sandb. sono pronunciati da una divinità, dal momento che «il nostro frammento scioglie *ex abrupto* qualsiasi incertezza con un tono pienamente espositivo, consoni più ad un narratore esterno che non ad un personaggio attivamente coinvolto nella vicenda» (p. 31), è altresì evidente che i vv. 1-25 presentano una sostanziale unità monologica, una «serrata continuità sintattica ed espressiva» (p. 28). Se si accetta la ricostruzione di B., la struttura dei vv. 1-8 andrà spiegata con la tecnica del cosiddetto «quoted dialogue», e dunque con la presenza, nei vv. 1-25, di due livelli narrativi: i versi iniziali del frammento sarebbero parte della *rhexis* della divinità, che riporterebbe un dialogo tra due personaggi del dramma, completando, ai vv. 10 ss., le limitate conoscenze degli antefatti da parte di questi con il disvelamento dei meccanismi dell'intrigo comico, coinvolgendo «gli spettatori in un gioco di straniamento ironico destinato a sollecitarne la divertita reazione» (p. 31).
- 2) vv. 42-43a: commentando l'espressione adoperata dal pedagogo (οὐκ ἔχεις ὅπο[ι] χέσης / ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν), che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, costituisce «una delle massime concessioni alla volgarità presenti nell'opera menandrea» (p. 71), e che lo stesso pedagogo non esita a definire πορτικώτερον δέ τι (v. 40b), B. discute della σεμνότης λόγου, vale a dire dell'impiego, assai limitato, del turpiloquio nelle commedie di Menandro. La sobrietà della musa menandrea, già messa in luce dalla critica antica (basti pensare alla plutarchea *Comparatio Aristophanis et Menandri*), che contrapponeva la raffinatezza del commediografo della *nea* alla intemperante *aischrologia* aristofanea, si colloca in quella trasformazione radicale della commedia attica che va inserita in un contesto storico-culturale più ampio, nell'ambito del quale B. distingue e ripercorre due livelli di interpretazione: la specifica «tradizione letteraria» (riconoscibile già nel V secolo nella musa fantastico-mitologica, di pura evasione, di un Cratete) e la complessa «tradizione culturale», all'interno della quale «la rimozione del turpiloquio deve essere considerata un fenomeno di lunga durata che investe e modifica la scrittura teatrale comica in risposta ad un nuovo assetto del quadro storico e sociale» (p. 74); nuovo assetto che comporterebbe una mutazione nella composizione sociale del pubblico, a seguito dell'evoluzione storica che «aveva segnato la fine di quelle istituzioni che finanziavano le rappresentazioni e ne garantivano il valore ideologico per l'intera cittadinanza: ad esempio, l'abolizione del *theorikon*», in seguito alla quale si sarebbero imposte «differenti modalità di organizzazione del testo e dello spettacolo in risposta al mutato assetto politico e socio-economico» (p. 75). Questa pur suggestiva ricostruzione si presta in realtà a una obiezione: la questione relativa e all'istituzione del *theorikon*, che, secondo Plutarco (*Per.* 9. 2-3), risalirebbe a Pericle, che avrebbe così consentito anche ai cittadini meno abbienti di assistere gratuitamente alle rappresentazioni, e alla sua abolizione, è a tutt'oggi oggetto di discussione, e non mancano contributi importanti (si vedano almeno E. Ruschenbusch, ZPE 13, 1979, 303-08; P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian "Athenaion Politeia"*, Oxford 1981, 514), secondo i quali la testimonianza plutarchea andrebbe riferita al IV secolo a.C.
- 3) L'identificazione dell'interlocutore di Fidia nei vv. 27-56 con il servo Siro attivo nei frammenti ossirinychiti, proposta da T.B.L. Webster (*An Introduction to Menander*, Manchester 1974, 198), è stata cautamente ripresa da Arnott; ma a me appaiono più convincenti le argomentazioni addotte da B. a favore dell'identificazione con il pedagogo di Fidia: in particolare i vv. 44b-47 hanno un indubbio tono sentenzioso, che «ben si attaglia alla tipologia caratteriale del Pedagogo, abituato dalle sue mansioni professionali ad assumere atteggiamenti cattedratici» (p. 81); tanto più che «nelle commedie menandree non pare sussistere una netta divisione tra la figura dello schiavo e quella del pedagogo» (p. 81): come dimostra l'analogo caso di Davo, pedagogo del soldato Cleostrato nell'*Aspis*, che «è di fatto uno schiavo con mansioni 'specializzate', il quale continua ad esercitare un ruolo di tutela sul proprio pupillo ormai adulto» (*ib.*).
- 4) v. 79b: convincente appare l'interpretazione fornita da B. del termine τὸ παιδίον, «fondamentale per la comprensione del frammento e per un suo corretto inquadramento nella trama» (p. 110): esso

andrà riferito alla «ragazza» oggetto della contesa fra i due giovani innamorati. Un utile parallelo B. individua nel titolo (Παιδίον) di una perduta commedia menandrea (della quale sopravvivono pochi frammenti, 273-279 K.-A., e di cui è nota una rielaborazione ad opera di Sesto Turpilio), che sembra presupporre la presenza di due giovani, innamorati rispettivamente di una «ragazza» onesta e di un'etera.

5) Nel primo verso decifrabile di *P.Oxy.* 2825 col. iii, [τὴν θύραν], B. individua nella «sicura menzione di una porta» la «formula convenzionale che nella *nea* segnala l'ingresso di un personaggio proveniente dall'interno dell'edificio scenico» (p. 135): sono infatti frequenti in Menandro le occorrenze di θύρα in relazione al verbo ψοφεῖν, ad indicare «il rumore prodotto dai cardini e/o dai battenti della porta»: una «convenzione scenica, utile a segnalare l'ingresso di un personaggio e preparare in tal modo il passaggio ad una scena successiva» (p. 136). E tuttavia, data la assoluta impossibilità di ricostruire il contesto in cui il termine è collocato, mi chiedo se non si debba considerare anche l'ipotesi che θύρα alluda all'azione, anch'essa ben attestata nel Menandro conservato, del «bussare alla porta»: cf. e.g. *Asp.* 162s.: τὴν θύραν γε κόψας ἐκκαλῶ / τὸν Δᾶον; *Dysk.* 267s.: τὴν θύραν / κόψω; *Dis Exap.* fr. 3 Arn.: τὴν θύραν κόψας ἐγὼ / καλῶ τιν' αὐτῶν; *Epitr.* 1078: τίς ἐσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν; *Mis.* 588 Arn.: τὴν θύραν κόψασά μοι, 594 Arn.: κλόψει τὴν θύραν. Si tratta di un espediente scenico utilizzato dai commediografi fin dall'*archaia*: un elenco dei passi, da Aristofane a Menandro, in cui compare l'azione di «bussare alla porta», per chiamare un personaggio in scena, è fornito dal datato, ma sempre utile, studio di W.W. Mooney, *The House-Door on the Ancient Stage*, Baltimore 1914; e, di recente, si segnalano i contributi di P.G. McC. Brown (*Aeschinus at the Door: Terence, Adelphoe 632-43 and the Traditions of Greco-Roman Comedy*, *PLLS* 8, 1995, 71-89) e di Ch. Mauduit (*À la porte de la comédie*, *Pallas* 54, 2000, 25-40).

Ricca ed aggiornata è la bibliografia disseminata nel corso del lavoro. Qui di seguito alcune osservazioni.

Sulla complessa questione relativa alla valutazione delle testimonianze fornite dai mosaici di Mitilene, se essi debbano considerarsi come riproduzioni di una effettiva *mise en scène* ovvero come libera interpretazione di un episodio della commedia, oltre alla bibliografia citata da B., si rimanda almeno a L. Berczelly, *BICS* 35, 1988, 119-27; J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York 1994, 164 s. e al recentissimo contributo (ovviamente ignoto a B.) di F. Ferrari, *Papiri e mosaici: tradizione testuale e iconografia in alcune scene di Menandro*, in *Menandro. Cent'anni di papiri*, a c. di G. Bastianini e A. Casanova, Firenze 2004, 127-49. Per il *Paedium* di Sesto Turpilio, oltre alla sempre utile raccolta del Ribbeck, citata da B. (p. 111), sarebbe opportuno rinviare alla edizione curata da L. Rychlewska (*Turpili comici fragmenta*, Stuttgart-Leipzig 1971). E inoltre: p. 31, n. 21: l'*editio princeps* del *P.Bodmer* 26 (Cologny-Genève 1969) non è «a cura di C. Austin», bensì di R. Kasser, «avec la collaboration de C. Austin»; p. 62: si parla di «possibili integrazioni al v. 33» del *Phasma*, proposte da «Leeuwen 1908»: in realtà, nelle due edizioni leidensi, pubblicate nello stesso anno (1908), con titolo identico (*Menandri quatuor fabularum: Herois, Disceptantium, Circumtonsae, Samiae fragmenta nuper reperta*; ma la seconda edizione è dotata di introduzione e di commento), come è evidente dal titolo, non compare il *Phasma*, che è invece pubblicato nell'edizione del 1919 (*Menandri Fabularum Reliquiae in exemplarium vetustorum foliis laceris servatae*, cum prefatione, notis criticis, commentariis exegeticis, tertium edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum; l'edizione della commedia è alle pp. 172-76); non si comprende, dunque, perché in bibliografia, a p. 149, si istituisca un'uguaglianza tra una non meglio specificata edizione del 1908 e la terza edizione del 1919 (che, per un evidente refuso, B. data 1909³).

Dispiace infine dover registrare la presenza di sviste e refusi. Dò qui di seguito alcuni esempi:

p. 21, *P.Oxy.* 2825 col. iii, v. 4: si legga τὸν anziché τὴν; p. 45, r. 3: si legga *Epitr.* 1115 s., anziché 1195 s.; p. 56, n. 55: il passo citato da Plat. *Symp.* 215a risulta incompleto nella parte centrale: dopo l'espressione οὗτος μὲν, e prima del successivo τοῦ ἀληθοῦς, è omessa proprio la frase che darebbe senso al contesto e all'ipotetico parallelo menandreo: οὖν ἴσως οἰήσεται ἐπὶ τὰ γελοιότερα, ἔσται δ' ἡ εἰκὼν...; p. 91: fratello di Smicrine nell'*Aspis* non è Cherea, bensì Cherestrato. Si riscontrano inoltre alcune sigle non sciolte in bibliografia: p. 6, n. 6: Kahil 1969; p. 60, n. 63: Webster 1970²; p. 77: Gigante 1971; p. 88, n. 111: Katsouris 1983.

Si tratta, comunque, di rilievi che non sminuiscono il valore di questo lavoro che segna un'utile acquisizione per gli studi su Menandro.

Bari

Paola Ingrosso

C. MONTELEONE, *La 'Terza Filippica' di Cicerone. Retorica e regolamento del Senato, legalità e rapporti di forza*, Bari 2003, pp. 533

Non tragga in inganno il titolo di questo lavoro che, per la varietà delle problematiche discusse e per la completezza con cui esse vengono affrontate, si presenta come un qualcosa di ben più complesso che un semplice commento a un'unica orazione, sicuramente come un contributo decisamente utile per la comprensione generale della figura e dell'attività di Cicerone nel periodo post-Farsalo.

Lo studio si apre con la presentazione del testo ciceroniano accompagnata da una traduzione italiana estremamente fedele all'originale; a essa fanno seguito delle note critico-esegetiche molto dettagliate, le quali, oltre ad anticipare osservazioni storico-politiche che saranno poi meglio approfondite, analizzano particolari aspetti linguistici e soprattutto stilistici del testo, non però in maniera astratta ma cercando di mettere in luce quali siano gli effetti sull'uditorio a cui Cicerone mira ricorrendo a determinati artifici retorici o a determinate strutturazioni del periodo (amplificazione di concetti particolarmente importanti, sottolineatura di ben precise caratteristiche del comportamento di Antonio...).

Interessante pare poi il fatto che Monteleone, già a partire da questo preliminare commento, accenni *passim* a due questioni fra loro correlate su cui tornerà, pur non trattandole in maniera organica, nella post-fazione, e che sono di fondamentale importanza per la piena comprensione delle orazioni ciceroniane: da un lato le più o meno gravi deformazioni della realtà storica spesso operate dall'oratore al fine di indurre l'uditorio a condividere le sue posizioni politiche, dall'altro la discrepanza fra il modo in cui in questo discorso vengono presentati determinati personaggi e l'atteggiamento che Cicerone mostra nei loro confronti nella sua corrispondenza 'privata' (anche se in un autore come Cicerone il confine fra pubblico e privato – e sia pure in una corrispondenza non destinata così com'è alla divulgazione – è piuttosto difficile da tracciare). Le deformazioni storiche si possono facilmente smascherare grazie alla lettura parallela di altre fonti meno partigiane, ma del secondo aspetto non sapremmo niente se non ci fosse giunta quella preziosissima testimonianza che è rappresentata dall'epistolario ciceroniano, in cui l'autore toglie almeno parzialmente la maschera dell'ufficialità e ci mostra le sue più autentiche disposizioni d'animo, che non potremmo conoscere altrimenti.

La parte più interessante e originale di questo lavoro è comunque rappresentata da quella che Monteleone definisce 'post-fazione', titolo forse non troppo adeguato e un po' riduttivo per una complessa analisi storico-letteraria che rappresenta più dei 4/5 dello studio complessivo.

I primi due capitoli cercano di determinare l'effettivo ruolo svolto da Cicerone negli avvenimenti che caratterizzarono la storia di Roma tra la fine del 47 e il 20 dicembre del 44, data in cui l'orazione presa in esame venne pronunciata davanti al Senato convocato in via eccezionale dai tribuni della plebe. L'analisi mira alla ricostruzione di due aspetti tra loro complementari: da un lato l'atteggiamento reale dell'autore nei confronti prima di Cesare e poi di Antonio e Ottaviano, dall'altro la 'ricezione' della figura e del ruolo di Cicerone da parte dei suoi contemporanei. Analizzando le opere ciceroniane composte nel periodo in questione e integrandole con le epistole coeve (e naturalmente potendo contare su una solida competenza storica, politica e istituzionale, come è testimoniato dalla ricchissima bibliografia presa in esame) Monteleone dimostra con equilibrio che, se si cerca di andare al di là dell'immediata lettera del testo – e i fruitori contemporanei delle opere di Cicerone avevano tutti i mezzi per cogliere le pur velate allusioni alla realtà contemporanea –, gli scritti composti fra il 46 e il 44 presentano numerosi spunti implicitamente critici verso il regime cesariano, e attestano che Cicerone, forte del prestigio di cui godeva, poté essere considerato in un certo senso come l'ispiratore ideologico della congiura delle Idi di marzo.

Nel periodo successivo alla morte di Cesare, poi, si poté notare in misura ancora maggiore come Cicerone fosse il vero ago della bilancia, e come il suo carisma fosse temuto sia da Antonio sia da Ottaviano che cercarono con vari mezzi di ottenerne l'appoggio politico o comunque di non attirare la

sua aperta ostilità; l'oratore, nonostante dubbi e ripensamenti, si schierò alla fine con Ottaviano, e la sua scelta fu così decisiva che verso la fine dell'anno risultò evidente che intorno a lui, proprio in forza della sua *auctoritas*, si era riunita un'ampia coalizione antiantoniana della cui formazione egli era, almeno in parte, responsabile. La stessa Terza Filippica, come argomenta precisamente Monteleone nell'ultimo capitolo, non avrebbe potuta essere scritta se non da un oratore la cui autorevolezza e il cui prestigio fossero riconosciuti da tutti.

L'accuratezza della ricostruzione storica, gli interessanti *excursus* su svariati argomenti – come ad esempio le modalità di istituzione e di svolgimento dei processi penali, oppure le tappe della formazione della dittatura cesariana – e l'attenta analisi delle opere ciceroniane che, per quanto orientata a trovare accenti politici dietro la lettera del testo, non tralascia nessun dato, rendono davvero utile la lettura di questi due capitoli, che forse è consigliabile effettuare prima di quella dell'orazione e delle relative note.

Dopo aver dunque ricostruito e dimostrato in quale posizione di prestigio si trovasse Cicerone quando pronunciò la Terza Filippica (la storiografia moderna parla addirittura di 'principato'), Monteleone ritorna, in una sorta di *Ringkomposition*, al testo dell'orazione, analizzandone in primo luogo la struttura e la partizione. Le osservazioni qui proposte sono, come al solito, molto complete e precise dal punto di vista della terminologia tecnica; integrate con la lettura delle ricchissime note, possono aiutare anche gli inesperti in materia a farsi un'idea generale di come fossero organizzati i discorsi antichi.

Nell'ultima parte si affronta il dibattutissimo problema del rapporto fra la *performance* orale dei discorsi e la loro redazione scritta e pubblicazione, prima in termini generali, poi in relazione precisa alla Terza Filippica. Particolarmente interessante è il tentativo di ricostruire, a partire da quanto dice il testo, le modalità di svolgimento della seduta del Senato, le circostanze in cui ebbe luogo la *performance*, e le probabili omissioni e aggiunte che dovevano caratterizzare il discorso scritto rispetto a quello effettivamente pronunciato.

Utilissimi, infine, soprattutto per rendere agevole la consultazione di singole parti di questo lunghissimo saggio, anche i due indici finali, contenenti il primo i moltissimi passi citati, il secondo i nomi e le cose notevoli.

Trento

Chiara Leveggi

ISABELLE COGITORE, *La légitimité dynastique d'Auguste à Néron à l'épreuve des conspirations*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Rome 2002, 298 pp.

Il lavoro ha per oggetto la complessa realtà dell'opposizione politica maturata nel periodo compreso tra le idi di marzo del 44 a.C., intese come momento conclusivo dell'esperienza repubblicana, e l'anno 68 d.C., quando la morte violenta di Nerone senza eredi determinò la fine della dinastia giulio-claudia. Lo studio non intende tuttavia configurarsi come una prosopografia dei cospiratori attivi in quegli anni, né come elaborazione di una teoria circa la legittimità dinastica: si propone invece di circoscrivere e di indagare gli aspetti per cui, nell'arco cronologico, le espressioni del dissenso concorsero alla definizione e alla progressiva riaffermazione del concetto di legittimità dinastica. L'A. muove infatti dalla valutazione del principato giulio-claudio come esperienza politico-istituzionale nell'ambito della quale si realizzò la contraddittoria compresenza di una fitta successione di episodi eversivi contro l'imperatore, da un lato, e, dall'altro, di una dinastia che mantenne saldamente il potere per quasi un secolo senza soluzione di continuità. Se infatti le congiure posero in primo piano nel dibattito politico la questione della legittimità del governo dinastico in essere o dell'imperatore insediato, la *domus regnatricis* si avvalse di queste azioni sovversive potenzialmente destabilizzanti per rinsaldare la propria posizione al vertice dello stato, quale garanzia – la sola possibile – di sicurezza, stabilità e pace.

L'articolazione del lavoro, strutturato in quattro capitoli, scaturisce dalla classificazione delle cospirazioni in tre tipologie. Dopo un primo capitolo di contenuto storiografico, che assume carattere propedeutico e di impostazione metodologica, incentrato sullo studio del lessico dell'opposizione e sull'analisi strutturale del tessuto narrativo in cui si innesta la memoria delle congiure contro il principe (individuazione di uno schema del racconto-tipo), la monografia si sviluppa in tre momenti. Il successivo capitolo censisce ed indaga le congiure ascrivibili ad una prima categoria: quelle che si

propongono di abbattere il governo imperiale, ricondotte dalla tradizione all'idea del ripristino, o della tutela, della repubblica. Un interrogativo risulta sempre sotteso alle pagine in cui l'A., analizzando gli episodi nella loro successione cronologica, si sofferma sulle azioni eversive maturate contro Ottaviano Augusto (Q. Gallio, Q. Salvio Salvidieno Rufo, M. Emilio Lepido), contro Caligola (Cassio Cherea), contro Nerone (Thrasea Peto): che significato assume in queste diverse fasi storiche il richiamo alla repubblica quale slogan di bandiera? Emerge dall'accurata ricostruzione proposta un quadro in evoluzione, in cui repubblica, nelle rivendicazioni politiche dei dissenzienti, inizialmente si risolve nella prospettiva, ormai sempre illusoria, di un ripristino dell'antico ordinamento; diviene poi una tematica parimenti giocata, in virtù della sua ambiguità di fondo, dai congiurati per assicurare dignità alla loro azione, e dal successore insediato dopo una congiura riuscita per rinsaldare il suo potere, presentato come garanzia contro la tirannide esercitata dal predecessore; si traduce, infine, nell'evocazione di un passato idealizzato, ma anche pericoloso, in quanto possibile movente di azioni destabilizzanti contro il principe. Il terzo capitolo, strutturato in tre momenti espositivi, si propone di analizzare una seconda tipologia di congiure: episodi eversivi, la cui storicità risulta più o meno accreditata a seconda dei casi, comunque tutti strumentalizzati dagli imperatori per consolidare il proprio potere (Murena e Cephone, Egnazio Rufo, Cornelio Gallo; Giunio Novato, Cassio Patavino, Emilio Eliano, Cinna). Se infatti è la stessa natura del governo monarchico a presupporre l'allestimento di congiure, nell'esperienza giulio-claudia queste ultime, lungi dal porre in discussione la dinastia regnante o l'essenza stessa del potere imperiale, garantiscono ai principi l'occasione per riaffermare la loro leadership, attraverso il processo che porta dalla scoperta dell'azione eversiva, alla sua repressione ed infine all'elaborazione di una verità di regime sui fatti. Così le congiure, in ragione della loro effettiva pericolosità per la vita del principe, dimostrano il carattere non tirannico del governo; assicurano l'occasione ed il contesto per sottolineare due peculiarità della gestione politica dei Giulio-Claudi, ovvero la *clementia*, espressione di un potere forte che può esercitare la virtù, senza per questo correre pericolo, e la capacità del principe di perseguire sempre il bene comune; si configurano infine come stimolo o, al contrario, come reazione alle innovazioni istituzionali imposte dall'imperatore, divenendo tuttavia oggetto di strumentalizzazione da parte del potere imperiale, in termini di legittimazione. Il quarto capitolo sposta l'occhio del lettore sulle congiure che l'A. definisce 'dinastiche', ovvero su quegli episodi di resistenza che, strettamente connessi alla realtà nuova della *domus principis*, ne misero in discussione il funzionamento. Queste iniziative eversive, che presero corpo a partire dagli ultimi anni dell'età augustea, non mirarono più, come in precedenza, a ripristinare l'assetto politico, eliminando la monarchia, ma promossero talune candidature alla porpora a danno di altre (casi di Giulia, L. Emilio Paolo e Plauzio Rufo, Audasio e Epicado; di Agrippina e Giulia Livilla, di Emilio Lepido e Lentulo Getulico; di Asinio Gallo, Statilio Corvino e Valerio Asiatico; di Camillo Scriboniano e Annio Viniciano, di C. Calpurnio Pisone): ovvero tesero ad escludere da qualsiasi ipotesi di successione individui che per i loro legami di sangue avrebbero potuto acquisire un ruolo nella politica dinastica (Seiano, Cornelio Silla e Rubellio Plauto; i Giuni Silani).

Molti sono gli spunti innovativi e gli stimoli alla riflessione suscitati da questo corposo lavoro.

Se la realtà del dissenso in età giulio-claudia è stata indagata a più riprese, attraverso studi di ampio respiro ed affondi puntuali, questa particolare prospettiva di ricerca offre un approccio originale ed incisivo. In particolare assai efficace risulta la valutazione della legittimità dinastica non al solo livello di teorizzazione bensì nella pratica politica, ove proprio gli episodi di resistenza, nelle loro tanto eterogenee manifestazioni, imposero continue verifiche e ridefinizioni del concetto. Altrettanto persuasiva appare la scelta dell'arco cronologico oggetto di indagine, che per la sua ampiezza impone certo all'A. severi limiti nell'approfondimento delle singole vicende ed una benefica selezione della sovrabbondante bibliografia, ma consente di delineare una visione d'insieme, imprescindibile per porsi al riparo dalle inevitabili deformazioni di prospettiva che la parcellizzazione del tema in segmenti cronologici meno ampi determinerebbe. Sotto il profilo metodologico, particolarmente fruttuosa risulta la metodica attenzione dell'A. alle scelte lessicali delle fonti (il vocabolario delle cospirazioni), rivelatrici, ove opportunamente contestualizzate e considerate nella consapevolezza delle peculiarità stilistiche di ogni autore, di una realtà spesso non esplicitata nei testimoni antichi ma fondamentale per la comprensione delle dinamiche oggetto di indagine.

Più in dettaglio, alcuni passaggi del lavoro meritano qualche sintetica riflessione, sia sul versante dell'indagine storiografica che sotto il profilo della ricostruzione evenemenziale.

Appaiono condivisibili le riflessioni dell'A. circa il progetto augusteo di condizionamento dell'opinione pubblica, non mediante la censura di ogni forma di dissenso, come fecero i suoi successori,

bensi attraverso la rilettura della realtà eversiva, l'elaborazione di una vulgata sul tema, da contrapporre alle ancora vive tradizioni filoantoniane e favorevoli alle frange filorepubblicane sopravvissute alle guerre civili, e la compilazione di una lista di oppositori le cui vicende risultassero tutte utilizzabili per legittimare il potere del principe. Questa strumentalizzazione della memoria del dissenso si produsse attraverso precisi meccanismi denigratori, già in precedenza sperimentati, con finalità di delegittimazione. In questo senso, come ben sottolinea l'A., si giustifica la sorprendente meticolosità con cui le fonti, che spesso 'dimenticano' di riferire gli stessi nomi dei cospiratori, in alcuni casi riportano i legami familiari dei congiurati, per suggerire il coinvolgimento in azioni eversive dei membri delle grandi famiglie dell'aristocrazia senatoria rivali della *gens* giulio-claudia. Si comprende tuttavia anche come in altri casi lascino in opacità di sfondo la provenienza familiare e sociale dei cospiratori, con l'obiettivo di decontestualizzarne l'azione politica e mimetizzarne la matrice ideologica. Nella stessa ottica di una dequalificazione delle azioni antiaugustee muovono la nebulosità delle informazioni circa le dinamiche dell'azione eversiva e l'obliterazione di qualsiasi movente probabile o condivisibile per le congiure.

Sul versante della ricostruzione evenemenziale, se l'orientamento politico attribuito a Murena e Cepione non pare del tutto convincente, ma la complessità e l'estrema imprecisione delle fonti non consente di esprimersi al riguardo se non in termini assolutamente ipotetici, e la lettura della vicenda di Cornelio Gallo può sembrare forse semplicistica, assai incisive risultano le considerazioni espresse dall'A. nell'Appendice che funge da corollario al secondo capitolo. In queste pagine, che preannunciano nuove prospettive di ricerca dell'A., l'attenzione è rivolta al ruolo e agli spazi riservati nelle manifestazioni di dissenso di età giulio-claudia all'immaginario repubblicano, indagato in tre contesti: le morti ispirate ed evocatrici dell'esperienza repubblicana, a testimonianza del permanere di miti repubblicani nel I secolo d.C. (Servilia, Valerio Asiatico, Arria); la presenza delle 'ombre tutelari' di Pompeo, Catone, Bruto e Cassio, parametri cui i congiurati si richiamano quale modello e stimolo alla resistenza al tiranno, in un gioco di allusioni non esplicitato dalle nostre fonti ma certo di immediata decodificazione per i contemporanei (per Pompeo: Murena e Cepione, Cinna, Druso Libone, Camillo Scriboniano; per Catone: Thrasea Peto; per Bruto e Cassio: Giunia Terzia, Cremuzio Cordo, Cassio Longino); la tematica della *libertas*, che anima più di una congiura in età imperiale. Proprio quest'ultimo motivo si configura come un filo rosso che attraversa tutto il periodo giulio-claudio e determina, nella prospettiva della elaborazione di un concetto di legittimità dinastica, l'imporsi ed il giustificarsi del sistema imperiale; se infatti la *libertas*, già in età triumvirale ma fino a Thrasea Peto, ha rappresentato lo slogan e il motore ideologico di gran parte dei moti eversivi antimeridionali, progressivamente, in una sorta di binario parallelo ed alternativo, a partire dall'età augustea e con maggior forza via via fino al principato di Nerone si registra lo sforzo, riuscito, di appropriazione da parte dell'imperatore del tema della libertà: *res publica* è un sogno, che può trovare realizzazione solo attraverso il potere imperiale e proprio il compito di restaurare la *res publica* e tutelare la *libertas* è demandato ad alcuni membri della *domus principis*: Marcello, ma soprattutto Druso e Germanico. Ed è appunto la facoltà, esercitata dai principi giulio-claudi in termini esclusivi, di garantire alla *res publica* la *libertas* ad assicurare loro la legittimità nel governo di Roma.

Venezia

Francesca Rohr Vio

P. PINOTTI, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci ("Università/419. Lettere classiche"), 2002, 256 pp.

La collana universitaria dell'editore Carocci dedicata alle letterature classiche viene felicemente arricchita dal volume di Paola Pinotti, studiosa che ha già prodotto numerosi importanti lavori sull'elegia latina (vanno qui almeno ricordati il commento ai *Remedia amoris* ovidiani edito da Pàtron, Bologna 1988¹, 1993² e il recente *Primus ingredior. Studi su Propertio*, uscito sempre da Pàtron 2004). Il libro - pensato per le esigenze didattiche suscitate dal nuovo ordinamento degli studi universitari¹ - presenta, come già gli analoghi volumi della serie, dedicati all'oratoria (A. Cavarzere)

¹ L'editoria italiana inizia evidentemente a recepire istanze ben presenti altrove: si segnala a questo proposito la contemporanea pubblicazione di una introduzione all'elegia dalle analoghe finalità ma dalla diversa impostazione: *Latin Erotic Elegy. An Anthology and Reader*, ed. with an Introd. and Comm. by

e all'epica (A. Perutelli), una struttura formalmente tradizionale. Il solido impianto manualistico è articolato in sei capitoli, rispettivamente dedicati alle origini dell'elegia greca, arcaica e alessandrina (pp. 13-34); ai prodromi dell'elegia latina nel movimento neoterico (pp. 35-58); a Cornelio Gallo (pp. 59-68); agli elegiaci augustei della prima generazione, Tibullo e Propertio (pp. 69-186); a Ovidio (pp. 187-246); alla *continuatio* tardoantica dell'elegia, soprattutto con Massimiano (pp. 247-52). Chiude il volume un breve ma preciso Glossario stilistico-retorico (pp. 253-56). L'impostazione diacronica consente già di per sé uno sguardo prospettico e unitario sul genere, permettendo di cogliere i rapporti dell'elegia con il movimento neoterico a monte e con la tarda antichità a valle. Ma l'efficacia del manuale si apprezza soprattutto quando si segue la rassegna accurata della produzione di ciascun autore: ogni capitolo, un vero e proprio *companion* alla lettura, presenta con completezza le problematiche e offre il rendiconto della letteratura critica, dai lavori 'classici' ai più recenti, metabolizzati nell'argomentazione e talora armonicamente dissimulati nella limpidezza didattica del dettato (anche se poi documentati nella bibliografia posta al termine di ciascun capitolo). Si può discutere sull'opportunità di eliminare l'apparato di note: ma credo che questa scelta, dettata dalla giusta ricerca della leggibilità e della fruibilità da parte dello studente, non impedisca affatto di fornire una valida guida all'approfondimento scientifico personale. Accanto alla snellezza dell'apparato erudito, va segnalata peraltro l'abbondanza delle scelte antologiche (il testo latino è sempre accompagnato dalla traduzione).

Entrando poi nel merito dell'esegesi, si può ben dire che l'autrice non si appiattisce sulla neutralità informativa dell'impianto manualistico, ma riesce a disegnare un itinerario innovativo: basterà qui citare il ben soppesato ridimensionamento della poesia di Cornelio Gallo, o il variegato giudizio sul *corpus Tibullianum*, severo per quanto riguarda la qualità del III libro. Il lettore troverà una trattazione molto sintetica sulla mancanza dell'elemento mitologico in Tibullo; P. Pinotti preferisce piuttosto sottolineare aspetti non valorizzati dalla *vulgata* scolastica: per esempio, «la spietata irrisione verso il *senex amator* (...), così come la scena di magia, segnata dal gusto del macabro e dell'orrido» (p. 82), incrinano in 1, 2 l'idea scontata della gentilezza un po' esangue del poeta, rivelando l'esistenza di un suo lato *dark*, presente soprattutto nel II libro (cf. pp. 98-99).

Ovidio è certamente l'elegiaco più anomalo proprio perché ostentatamente 'tipico' (p. 207), ed è anche il poeta su cui gli studiosi hanno prodotto negli anni recenti la letteratura più abbondante. In particolare il dibattito critico assegna oggi una posizione di rilievo ai *Fasti*, miniera di indicazioni metaletterarie e di sottili messaggi ideologici: il manuale individua i passi chiave, capaci di concretizzare ed enucleare efficacemente la problematica teorica. Forse sarebbe stata utile un'incursione sulle *Metamorfosi*, poema epico *sui generis* ma anche vera e propria enciclopedia dei generi letterari, che riesce a trasporre e ricodificare motivi elegiaci nel contesto esametrico, facendo comprendere cosa significa 'epica' ed 'elegia' per Ovidio: sarebbe stato così più facile porre in risalto l'ambigua polarità fra i generi epico ed elegiaco che dialogano continuamente fra loro negli stessi *Fasti*. In questi ultimi, infatti, spesso il codice epico non è univocamente contraffatto in termini elegiaci, ma lascia tracce di una presenza coerente di sé². Del resto, il silenzio del manuale sulle *Metamorfosi* va ricondotto alla suddetta programmatica architettura 'istituzionale'.

Il ruolo centrale, tuttavia, viene giocato nel volume, com'era ovvio attendersi, da Propertio. Un ampio, accurato percorso di lettura³ fa giustizia del biografismo dominante in molta manualistica, e insiste in modo privilegiato sul carattere metaletterario della poesia properziana (cf. p. es. p. 152), caratterizzata talora da procedimenti discorsivi che anticipano l'ironica autocoscienza di Ovidio. D'altro canto, la sezione properziana non è la ricognizione di algidi assemblaggi poetologici: l'autrice non teme infatti di mostrare le numerose oscillazioni nella riuscita estetica, come dimostrano ad esempio le pagine dedicate al IV libro (pp. 150-82). Proprio dalla rassegna delle ultime elegie di Propertio emerge una serie di problematiche su cui sembra convergere l'attenzione della critica più

P.A. Miller, London-New York 2002; in questo volume l'antologia di testi è seguita da un commento e da una antologia critica con saggi di Luck, Sullivan, Hallett, Lyne, Veyne, Wyke, Kennedy, Gold, Fredrick.

² Si veda per esempio il proemio del terzo libro indirizzato a Marte (trattato nel manuale alle pp. 226-27), con le osservazioni di E. Merli ('*Arma canant alii.*' *Materia epica e narrazione elegiaca nei 'fasti' di Ovidio*, Firenze 2000, 37-48).

³ Un percorso che non tralascia nulla di essenziale: nel capitolo dedicato al II libro, si sarebbe forse potuto trattare brevemente anche la trentaduesima elegia, interessante per l'influsso della retorica forense (cf. E.E. Batinski, *In Cynthia/Pro Cynthia (Propertius 2, 32)*, Latomus 62, 2003, 616-26).

recente: si veda ad esempio la monografia di J. Blair Debrohun (*Roman Propertius and the Reinvention of Elegy*, Ann Arbor 2003), che fra l'altro si occupa lungamente dell'elegia 4.9 (cui la stessa Pinotti aveva dedicato un importante contributo nel 1977 riguardante la tematica). Questo recentissimo saggio sviluppa l'analisi in una direzione solo accennata nel manuale, quella del *limen*, visto come simbolo, trasversale a molta produzione properziana, di tensioni fra l'elegia erotica e l'elegia eziologica.

Il motivo stesso viene peraltro letto dalla Debrohun in chiave antropologica, come 'luogo' di un conflitto tra culture, in cui l'ideologia di 'Roma' insidia la gerarchia di valori istituita dall'originaria *Weltanschauung* elegiaca del poeta. Ma l'impostazione di P. Pinotti esclude coerentemente l'approccio tematico, indispensabile in una lettura antropologica oggi prediletta dalla critica anglofona. Né, d'altro canto, la studiosa dà spazio a quell'orientamento influenzato dagli *Women's Studies* e sempre più presente anche negli studi classici europei, impegnato a leggere l'ideologia elegiaca 'dalla parte di lei': si possono citare a questo riguardo, *exempli gratia*, i volumi di E. Green (*The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore-London 1998) e di Sh.L. James (*Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley-Los Angeles-London 2003). Un solido impianto tradizionale e storico-letterario è la risposta migliore all'incertezza dell'attuale situazione didattica universitaria, sospesa tra opposte esigenze: fornire le nozioni di base imposte dall'ordinamento triennale e rispondere ai requisiti di una formazione d'eccellenza. Eccellenza che forse non il legislatore, ma certo lo studente liceale mediamente attrezzato si aspetta di trovare, attraversando stranito il *limen* delle italiane facoltà letterarie.

Padova

Gianluigi Baldo

PLUTARCO, *Fiumi e monti*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Alessandro De Lazzer, Esteban Calderon Dorda, Ezio Pellizer (Corpus Plutarchi Moralium fondato da Italo Gallo e Renato Laurenti, diretto da Giovanni Cerri, Gennaro D'Ippolito, Paola Volpe Cacciatore, 38), M. D'Auria Editore, Napoli 2003

A più di cent'anni di distanza dall'ultima edizione critica il Περὶ ποταμῶν dello Ps.-Plutarco vede la luce, ultimo in ordine di tempo della ormai lunga serie di volumi che compongono la meritoria collana diretta da I. Gallo e dal compianto R. Laurenti, dedicati al *corpus* plutarcheo.

Curato da studiosi da tempo impegnati su questo versante della ricerca, come E. Calderon Dorda, A. De Lazzer, E. Pellizer, il lavoro, conformemente ai criteri della collana di cui fa parte, si compone di una introduzione generale, corredata da un'esattiva bibliografia (pp.101-13), in cui alle edizioni e traduzioni succedono i saggi e le opere di consultazione generale; del testo critico con traduzione italiana a fronte, e di un commento, seguito da un utile indice dei nomi (pp. 267-71).

La corposa *Introduzione*, che costituisce un terzo dell'intero volume (pp. 7-99), è articolata in sei sezioni (1. La struttura e i temi dell'opera; 2. Lo stile; 3. L'autore; 4. Il genere letterario; 5. Le fonti; 6. Storia del testo) e affronta i complessi problemi legati alla collocazione del trattato nel *Corpus*, alla sua struttura, alla sua datazione e ai suoi contenuti.

Riguardo al primo aspetto, in via preliminare viene considerata la questione relativa al testo che possediamo del *De fluviis*: corrisponde esso all'originale o la nostra tradizione può rimandare ad un'epitome, come dall'analisi del testo si potrebbe ipotizzare (monotona quadripartizione dei singoli capitoli che conosce poche variazioni; iterazione marcata di sintagmi formulari; frequente assenza di nessi logici tra singole parti), e come è già stato supposto in passato (Ph.J. Maussac, Jacoby)? Purtroppo alla mancanza di elementi probanti e tali da consentire una soluzione certa della questione si aggiunge, come opportunamente mette in rilievo A. De Lazzer, il grosso limite costituito da una tradizione a codice unico, che non permette di trarre alcuna informazione sulla storia del testo. Infatti l'opuscolo intitolato Περὶ ποταμῶν ci è trasmesso soltanto dal *Palatinus gr. Heidelbergensis* 398.

Quanto alla struttura e al contenuto dell'opuscolo, l'opera appare divisa, già nel manoscritto, in 25 capitoletti, ognuno intitolato ad un fiume diverso; all'interno di ciascuno la prassi editoriale ha consolidato una partizione in paragrafi, in media quattro che, in linea generale, anche se con variazioni, seguono la progressione: idrografia, orografia, botanica, geologia. Largo spazio è riservato ai racconti

di carattere mitologico, di natura prevalentemente eziologica, anche se all'interno di questa dimensione eziologica trovano posto svariati temi (storie di suicidio, attuato per lo più per annegamento, o impiccagione, quando non con la spada o per dirupamento; storie di incesto, consumato sia tra padre e figlia che tra madre e figlio o tra fratelli) e, ancora, episodi di empietà, di amori non ricambiati, di crimini perpetrati in ambito familiare. I protagonisti di tali vicende sono personaggi per lo più ignoti ed estranei ai comuni repertori mitologici, ma anche personaggi della mitologia classica, talora con varianti inedite (come, a titolo esemplificativo, quella sulla nascita di Dioniso, XVI 3).

Ogni capitolo si struttura comunque secondo una geometria piuttosto rigida. A garanzia delle vicende narrate e delle informazioni riportate vengono citate fonti varie, il più delle volte in coda ai singoli paragrafi, ma non di rado anche come premessa.

Lo schema compositivo funziona dunque secondo una logica semplice e meccanica: rapporti fissi tra fiumi, monti, piante, pietre e peripezie umane, e articolazione in 4 o 5 paragrafetti (con le due sole eccezioni dei capp. XV e XVIII, il primo chiaramente lacunoso, il secondo più ricco da un punto di vista meramente quantitativo).

Alla varietà di tematiche (storie di suicidio, di incesto, di empietà, di amori non ricambiati, di crimini perpetrati in ambito familiare) corrisponde peraltro una struttura compositiva estremamente rigida e stereotipata. Un principio di analogia è applicato in campo geografico e svela rapporti fissi tra fiumi, monti, piante, pietre e peripezie umane, ma criteri compositivi come l'eziologia e, in minor misura, l'analogia, solo parzialmente sembrano applicabili; bisogna riconoscere che il carattere puramente compilatorio dell'opuscolo è la sua connotazione più evidente.

2. Accanto a chi ravvisa nell'opuscolo un'eterogeneità stilistica che ritiene conseguente ad una supina riproduzione delle fonti disparate cui l'autore attinge (Dodwell), vi è chi all'opposto individua nella povertà dei mezzi stilistici e nella formularietà dell'espressione (specie delle formule incipitarie ed esplicative) un'uniformità che si estende anche in parti che appaiono dipendenti da fonti diverse (Hercher, Müller, Hartman); povertà lessicale e improprietà del linguaggio lascerebbero trasparire una non completa familiarità col greco da parte dell'autore (Weissenberger, Romano). Tra le peculiarità lessicali dell'operetta vanno annoverate singole espressioni che, non trovando riscontro nella lingua greca antica, si possono considerare degli *hapax* (ad es. l'agg. ἀνθρωπόμιμος, per designare pietre la cui configurazione evoca la forma umana, ο γονοκτονέω, per indicare l'uccisione di un figlio da parte del padre); anche le peculiarità sintattiche vengono analizzate e le somiglianze sul piano linguistico con i *Parallela minora* messe opportunamente in rilievo.

3. La stretta parentela tra il *De fluviis* e i *Parallela minora*, che è sempre stata riconosciuta dalla critica come molto probabile (Maussac, Saumaise, Dodwell, Wyttenbach, Hercher) e che è stata sostenuta anche dalla critica più recente (Müller, Weissenberger, Romano, Mengis, Schlereth, Jacoby), permette però di affrontare la questione della paternità del *De fluviis* sulla scorta di un più alto numero di elementi utili e con un notevole allargamento del campo d'indagine. Su tali basi e alla luce di tutta una serie di osservazioni ricavabili dalla tradizione indiretta, rappresentata essenzialmente da Giovanni Stobeo e da uno scolio a Dionigi Periegeta (oltre allo Ps.-Aristotele e a Giovanni Lido), A. De Lazzer tende a considerare il testo del *De fluviis* non come un'epitome, ma come un originale, le cui caratteristiche precipue sono il linguaggio stringato e certe 'durezze' logiche e financo sintattiche.

Dopo aver delimitato l'arco temporale entro cui collocare l'autore del *De fluviis* (il *terminus post quem* oscillerebbe tra il I sec. d.C. [Giuba] e il II sec. d.C. [Plutarco]); *terminus ante quem*, il II sec. d.C. (Clemente Alessandrino), esaminati i motivi che inducono a dubitare della paternità plutarchea dell'opuscolo (pp. 35-41) e ribadito il concetto che il *De fluviis* in nostro possesso deve essere considerato non un'epitome, ma un originale, A. De Lazzer passa in rassegna i criteri atti a saggiare l'autenticità dell'opera, cominciando dallo stile. Sulla base degli svariati elementi contrari alla teoria della paternità plutarchea, egli stabilisce che l'opera deve «quasi sicuramente» essere ritenuta spuria e che «il compilatore, lo stesso dei *Parallela minora*, operò verosimilmente nel II sec. d.C.» (p. 44).

4. Appare particolarmente problematica l'inclusione dell'opuscolo nel genere paradossografico (che viene illustrato nei suoi vari aspetti attraverso l'opera dei suoi maggiori esponenti, a partire da Callimaco, considerato l'iniziatore del genere stesso, pp. 44-50), genere nel cui ambito si riscontrano in maggior numero opere che hanno uno o più tratti comuni col *De fluviis*, almeno dal punto di vista

del contenuto. Il tema idrografico era particolarmente caro e ricorrente nell'ambito della paradossografia, e così l'interesse per la botanica e la geologia (in minor misura i temi zoologici e mitologici).

Tuttavia l'esame delle fonti (trattato specificamente nella sezione 5 dell'*Introduzione*), rivela come accanto e insieme a materiale autentico proveniente da fonti a noi note, vi siano fonti che per la gran parte danno l'impressione di essere inventate e non hanno riscontri presso la produzione o gli autori noti: un modo di procedere, questo, che risulta sostanzialmente estraneo alla tradizione paradossografica.

Constatata la difficoltà di reperire per il *De fluviis* un genere preciso di collocazione, un puntuale esame dei rapporti esistenti fra il materiale del trattatello e gli ambiti ad esso più prossimi (letteratura di metonomasie, erbari e lapidari, *kaine historia*, letteratura eziologica, letteratura latina di età ellenistica, letteratura magico-religiosa, genere parodico), porta alla conclusione che nessuno di tali ambiti risponde in pieno alle peculiarissime caratteristiche dell'opuscolo.

5. Per quanto riguarda il problema delle fonti, su un totale di 46 autori citati all'interno del libello (di cui 15 compaiono anche nei *Parallela minora*), la maggior parte della critica, con poche eccezioni, ritiene si tratti per la stragrande maggioranza delle occorrenze di autori inventati.

Segue la rassegna completa degli autori, corredata da indicazioni funzionali ad una loro catalogazione e dagli opportuni rimandi alla raccolta di Jacoby, o a quella di Müller (pp. 66-91).

6. Curata da E. Calderon Dorda, la sezione 6 dell'*Introduzione* è dedicata alla storia del testo (pp. 91-99).

Il *Palatinus gr. Heidelbergensis 398* è costituito da un manoscritto che fa parte di un lascito di Giovanni Stojkovic al convento dei Padri Domenicani di Basilea e contiene, oltre al testo in questione, una bellissima collezione di geografi e mitografi greci. Il manoscritto, opera della stessa mano del *Parisinus gr. 1807* (A di Platone), è generalmente datato al IX secolo, anzi, sulla scorta di ricerche recenti, si può restringere agli anni tra l' 850 e l' 880 (p. 94). Costituito da 321 fogli di pergamena (255 mm x 175), preceduti da dieci fogli di carta più recente, e diviso in sei parti, la terza di esse contiene, oltre ai mitografi greci, il *Περὶ ποταμῶν* dello Ps.-Plutarco (foll. 157 r- 173 r). La maggior parte del contenuto del *Palatinus gr. 398* non ha altra tradizione medievale.

L' *editio princeps* del *Περὶ ποταμῶν* apparve nel 1533 a Basilea, per opera di Siegmund Gelenus (Gelenius), *Plutarchi de montium et fluminum nominibus. Cum Arriani et Hannonis periplo et Strabonis epitome* (Basileae 1533) per i tipi di Frobenius. Nel diciannovesimo secolo importante è l'edizione greco-latina di Daniel Wytenbach, *Plutarchi Chaeronensis Moralia, id est opera, exceptis vitis, reliqua* (Oxonii 1800) e, a metà del secolo, quella caratterizzata da una nuova *collatio* e corredata di ampie annotazioni critiche di R. Hercher (Lipsiae 1851), edizione che sarà in linea generale seguita da Fr. Dübner (nei *Plutarchi Fragmenta et Spuria*, Parisiis, Didot 1882) e da K. Müller nel II tomo dei *Geographi Graeci minores* (Parisiis, Didot, 1861). L'ultima edizione dell'opuscolo pseudo-plutarco risale alla fine del secolo: si tratta del testo proposto da Gregorio N. Bernardakis nel VII volume dei *Moralia* (Lipsiae, Teubner, 1896), dedicato a frammenti e opere spurie.

Il testo stabilito nell'edizione di Calderon Dorda è – a detta dell'autore stesso – alquanto più conservatore di quello delle ultime edizioni del *Περὶ ποταμῶν*, senza peraltro cadere in un atteggiamento iperconservatore. L'apparato critico rende conto delle letture che erano state tradizionalmente male interpretate dagli editori anteriori.

La traduzione del testo va salutata come la prima in assoluto realizzata in lingua italiana; moderna ed essenziale, rispecchia molto bene nella sua limpidezza il fraseggio secco e stringato dell'originale greco e ne riproduce fedelmente la formularità stilistica.

Il commento, rigoroso nell'impostazione e ricco di dottissimi e puntuali riferimenti, discute ed esplica in dettaglio scelte testuali e *loci* critici (es.: *προσενεχθείς* in 24 D, cf. n. 221); affronta una vasta gamma di questioni che investono campi eterogenei, da quello latamente letterario a quello più specificamente geografico; non costituisce solo fonte d'informazione, ma spesso anche un valido contributo all'interpretazione in chiave antropologica del materiale paradossografico e mitografico presente nell'opuscolo.