

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

24.2006

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

Presentazione

La pubblicazione degli atti del convegno eschileo organizzato a Trento nel settembre 2004 è forse l'occasione per misurare il cammino compiuto negli anni del mio insegnamento in questa città, e magari per definire, sulla base del lavoro precedente, i nuovi compiti che attendono me e i miei compagni di viaggio. Siamo partiti dalla constatazione dell'estrema varietà dei testi eschilei stampati nel corso del ventesimo secolo, nonostante l'alto livello dei risultati conseguiti nello studio della tradizione manoscritta, grazie soprattutto ai colleghi inglesi che nel secolo corso se ne sono occupati, da Murray a Dawe a Page fino a West, e ci siamo confrontati sui problemi di ecdotica di quel poeta in una serie di convegni, da quello di Cagliari nel 1998 a quello di cui presentiamo qui i testi. I ventidue saggi spaziano da analisi di impronta storico-antropologica a relazioni puntuali dedicate alla *constitutio et interpretatio textus*, dal riuso euripideo e comico delle pièces tragiche a studi imperniati sull'*imagery* o su fenomeni di grammatica e stile, fino alla ricezione eschilea in ambito rinascimentale, post-illuministico e altresì novecentesco. Dai presenti contributi, nonché dal lavoro e dalla cooperazione di questi anni, è emerso un impegno comune da parte di un gruppo che ha condiviso criteri, ipotesi e direttrici di ricerca, sia a Trento e nei centri consorziati nel dottorato internazionale costituito tra quella università e quelle di Cagliari, di Lille III e con l'EHESS di Parigi, sia anche a Barcellona e ultimamente a Pisa, Urbino e Salerno. Assumendo il metodo dell'ermeneutica della tradizione a stampa abbiamo inteso riconsiderare con spirito critico il frutto del lavoro che, a partire dal XVI secolo, è stato compiuto su testi la cui comprensione è apparsa ardua fin dall'antichità; abbiamo avviato la correzione, l'aggiornamento e l'arricchimento degli strumenti, a partire dai repertori delle congetture, e iniziato una serie di studi sui principali esponenti di quella tradizione di studi: in questo numero pubblichiamo tre interventi di nostri allievi, che nel momento in cui scrivo sono stati sviluppati organicamente in altrettanti volumi. Altri contributi sono in via di elaborazione, o già in vista della stampa, o per la redazione delle rispettive dissertazioni dottorali. Abbiamo avviato la revisione della tradizione manoscritta, acquisendo i microfilm dei relativi testimoni, ed è in corso di allestimento un motore di ricerca informatico dedicato ad Eschilo, alla sua metrica e alla sua lingua, proseguimento di una tesi dottorale in lettere insieme a un'altra in informatica, sempre a Trento. Nel corso dei nostri colloqui abbiamo ascoltato anche altre voci, recependo, indagando e facendo tesoro degli altri metodi di lavoro esistenti e di trarre dal dialogo il massimo arricchimento reciproco. Il progetto ormai procede verso l'edizione, che dovrebbe essere frutto di una intensa collaborazione internazionale, maturata nel corso di un decennio di discussioni preparatorie e che dovrà proseguire con altri colloqui, destinati a mantenere all'opera il carattere di uno sforzo collettivo, una dimensione di ricerca ovvia in molti settori del sapere, ma non molto

diffusa nel nostro. Mi resta l'obbligo di esprimere gratitudine all'università di Trento, che ha sostenuto le nostre iniziative con molta determinazione, con un forte impegno morale ma anche finanziario, e con la presenza alle nostre manifestazioni dei suoi rettori, Massimo Egidi e Davide Bassi, al comune di Rovereto, il cui assessore alla cultura, Sandra Dorigotti, ha partecipato a questo colloquio, a molti amici e amiche che hanno accettato di dialogare e anche di lavorare con noi.

Quanto all'edizione di Eschilo cui potrebbero approdare i nostri propositi, «i giorni futuri sono i testimoni più saggi».

Trento

Vittorio Citti

ANCORA SU ESCHILO E ATENE

QUESTIONI DI CRITICA DRAMMATICA CONTEMPORANEA.

Nella serie dei seminari eschilei che si sono svolti in sequenza biennale, prima a Cagliari e poi a Trento (*Lexis*, 17.1999; 19.2001; 22.2004) sono identificabili alcune linee di forza. Le principali tra queste sono venute precisandosi e irrobustendosi con il tempo e possono essere indicate in via preliminare, come quelle che chiariscono il senso e la direzione del cammino.

Il primo punto è costituito, per quello che io posso giudicare, dalla centralità del testo, affermata con continuità, senza esitazione e senza dubbio metodico. È un punto decisivo perché definisce una precisa attitudine critica, ne delimita il campo disegnando quello che è l'ambito di una pratica governata da una disciplina severa, con un forte statuto normativo e critico, quale è la filologia.

Il secondo punto - al primo immediatamente connesso - è per certo la storicità del testo. Questo allarga il quadro disciplinare, ne estende la pratica dalla filologia alla storia nel suo senso più vasto fino a quello estremo e a noi contemporaneo di storia culturale, che è un modo corretto di interpretare l'esigenza di una storiografia totale, già avvertita dalle correnti più vive del pensiero del secolo appena trascorso.

Per questo è anzi necessario volgere l'ultima nozione, quella di storicità, al plurale e parlare esplicitamente delle molteplici storicità, cui il testo va connesso per essere inteso.

Storicità è infatti di norma quello che lega un testo, attraverso il suo autore, ad un contesto sociale e antropologico, in una dimensione reale che è restituibile grazie alla conoscenza di quella che diciamo storia. Nel caso di un testo teatrale poi, e particolarmente nel caso di un testo di tragedia, c'è da porre attenzione ancora diversa e maggiore ai caratteri del pubblico e della circostanza sociale, politica e religiosa entro cui avveniva la rappresentazione. Né il fenomeno può essere schiacciato nella semplificazione sincronica, che è propria di tendenze alla generalizzazione a noi contemporanee. La lenta diacronia che scorre dall'ultimo terzo del Sesto secolo, fino alla fine del Quinto, per restare al cuore del fenomeno tragico, deve essere percorsa - nella realtà storica della Atene contemporanea - con la debita attenzione.

Il titolo della mia esposizione si riferisce ad una prima e originaria storicità della intera serie, quella che lega i testi eschilei alla condizione storico-antropologica della loro composizione, rappresentazione e fruizione, solo accennando - per ovvie ragioni di tempo ed equilibrio della esposizione - ad altre e non meno decisive, che sono proprie della lunga diacronia della tradizione, quella che parte dal testo e dalla sua definitiva sedimentazione, al termine della diretta pratica teatrale, e arriva fino a noi.

Intendo riaprire un dossier di opinioni tanto ricco quanto vario. Il compito che ho accettato non è naturalmente quello di richiudere il dossier, al termine della mia e-

sposizione, con risposte che si presumano conclusive ma, al contrario, quello di contribuire a tenerlo ben aperto, cercando di far chiare le domande cui tutti insieme intendiamo e intenderemo rispondere.

L'organizzatore di questo, come dei precedenti seminari, ha per proprio conto cominciato un suo cammino eschileo poco più di quarant'anni fa, con un primo contributo accolto da Carlo Del Grande (1899-1970) nella serie degli Studi pubblicati da quello che era allora l'Istituto di Filologia classica dell'Università di Bologna.

Sono certo d'interpretare i sentimenti di gratitudine e di affetto che legano tutti i partecipanti al seminario a Vittorio Citti proponendo - come elemento di riflessione oltre che come omaggio e tributo d'amicizia - uno svolgimento di pensieri, che comprenda, come filo conduttore non pretestuoso, i contributi che il nostro ospite ha realizzato in volume, in meditata sequenza, dal 1962 ad oggi. In questo particolare lavoro, collocato per entro la storia degli studi eschilei, se pure ricostruita in forma selettiva ed elettiva, vorrei leggere in filigrana non uno spirito del tempo in cui, al pari, peraltro, d'ogni altro spirito, io non credo, ma il rapporto che c'è tra una *parole* critica e la *langue* generale di cui quella è individuale espressione. E questo vorrei fare nell'esercizio della pratica di quel mestiere cui ho dato il nome antico e sempre valido e vivo di filologia.

Partire da *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, il libro di Citti del 1962, permette a noi di usufruire di un elemento periodizzante certo e impone di valutare le linee della ricerca eschilea degli ultimi quarant'anni. Ci permette anche di dare uno sguardo rapidissimo, quasi istantaneo, all'indietro, nella tradizione italiana ed europea. Citti è infatti scolaro diretto di Antonio Maddalena (1913-1979), autore nel 1951 di un volume di *Interpretazioni eschilee*.

Nelle linee della grecistica italiana del secolo appena passato, tracciate da Enzo Degani nel 1989, si vede bene come Maddalena e Del Grande, scolari rispettivamente dei diversissimi Manara Valgimigli (1876-1965) e Alessandro Ulivieri (1872-1950), dipendessero dalla stessa linea, quella che attraverso Vittorio Puntoni (1859-1926) risale alla filologia di Enea Piccolomini (1844-1910). In questa esplicitamente si riconosceva il maestro napoletano. I due maggiori contributi del Del Grande, *Hybris* del 1947 e *Tragoidia* del 1952, esprimevano, fin dai titoli, un tentativo di accostarsi al pensiero antico, pensando, per dir così, in greco. Il rapporto tra realtà contestuale e fenomeno poetico era stato dallo stesso Del Grande vissuto in modo autocritico nel corso della guerra e nel decennio successivo. Questo non bastò ad attenuare la severità del giudizio espresso nel 1989 da Enzo Degani sullo studioso napoletano, criticato per il suo storicismo di matrice idealistica, tutto teso a cercare

negli antichi testi «leggi eterne, le quali nacquero con l'uomo e nell'uomo vivranno sin quando sulla terra ci saranno aggregati umani» (Degani 1989, 1097).

La ricerca di Citti sul linguaggio - puntigliosamente distinto - come religioso e liturgico - appare assai lontana da quella modalità intellettuale: essa rappresenta un serio tentativo di oggettivare una questione intrinseca alla forma tragica, il cui rapporto con il sacro, appare, sotto ogni rispetto, fondante. L'identificazione di moduli di preghiera e di espressione religiosa, caratterizzata dalla iterazione che è tipica e costitutiva del rito, come fenomeno sociale, appare ovviamente assai difficile. Se si riflette al modo in cui nel libro del 1962 sono ad esempio recepiti contributi che oggi, alla distanza, ci appaiono vere pietre miliari degli studi sul tragico, tra loro antipolari nell'orientamento, come sono *Aeschylus and Athens* di George Thomson del 1941 (citato nella traduzione einaudiana del 1949, che ebbe vasta risonanza anche extradisciplinare) e il monumentale *Agamemnon* di Eduard Fraenkel del 1949, colpisce la prudenza nell'identificazione dei caratteri del primo e la tendenza ad utilizzare il secondo come repertorio di materiali, piuttosto che come quella gigantesca opera critica, francamente unitaria e globale, che oggi ci appare vero paradigma di ermeneutica del dramma.

Per certo interessante al nostro fine è vedere, a questo punto, in quale snodo complessivo la ricerca sulla espressione religiosa di Eschilo veniva a realizzarsi negli anni Sessanta. Quali altre polarità critiche erano state identificate in quegli stessi anni e in quali direzioni si svolgeva la ricerca fuori dal nostro paese? Giusto un anno dopo quello da cui noi siamo partiti, nel maggio del 1963, Roger D. Dawe consegnava alla Cambridge University Press il suo seminale studio su *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus* (1964), prodotto della scuola di Denys Page, esplicitamente e serenamente in debito verso il precedente lavoro del Turyn su *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus* (New York 1943), ma innovatore nelle conclusioni e nell'attitudine critica. L'indagine sistematica sui manoscritti si accompagna in quel libro a una revisione rigorosa degli atteggiamenti tenuti dai filologi rispetto a un caso tanto singolare quale appare quello della tradizione eschilea. Va detto qui che il lavoro di Dawe stabiliva un punto di partenza, la cui oggettiva necessità continuiamo, quarant'anni dopo, ad apprezzare.

Lo studioso cantabrigense collocava il suo lavoro di lettura e collazione dei manoscritti eschilei nella grande filiera della filologia testuale che, per i parlanti italiano ma non solo per questi, è consacrata dalla *Storia della Tradizione e Critica del Testo* di Giorgio Pasquali, un libro che non conteneva - per ragioni meno interne alla storia intellettuale dell'autore che alla oggettiva difficoltà della questione, all'apparenza addirittura aporetica - un capitolo sulla tradizione di Eschilo. Utile ricordare come

nel 1930, Pasquali avesse pubblicato nei *Rendiconti Lincei* un rapporto sulla sua investigazione dei *codici* da lui detti *inferiori* della trilogia eschilea. La relativa certezza sullo stato effettivo dei manoscritti e dei rapporti tra questi intercorrenti continua ad apparire premessa indispensabile all'apprezzamento dell'attività emendatoria realizzata nella diacronia della tradizione e soprattutto a quella, vivacissima e intensa degli ultimi decenni.

Due anni dopo, nel 1966 ad Ann Arbor, la *Press* dell'Università del Michigan pubblicava *The Political Background of Aeschylean Tragedy* di Anthony J. Podlecki.

L'apparizione di un libro nell'America del Nord, opera di uno studioso di prima formazione canadese, non deve trarre in inganno. Podlecki era debitore di una lunga *tuition* oxoniense con W.G. Forrest, lo storico, studioso della democrazia ateniese e dichiarava esplicitamente di aver sentito direttamente a Oxford i corsi di Eric R. Dodds, dedicati all'inizio degli anni Sessanta ai temi riflessi nel breve ma intenso contributo su *Morals and Politics in the Oresteia*, pubblicato proprio nel 1960 nei *Proceedings of the Cambridge Philological Society*. Con tanto nobili premesse il libro di Podlecki restava tuttavia quello che interpretava la storicizzazione delle tragedie eschilee come un problema sostanzialmente evenemenziale, attento ai progressi della prosopografia attica e quasi preoccupato di evitare implicazioni di carattere ideologico. Podlecki conosceva assai bene la letteratura critica e in quella apprezzava i contributi acutissimi del nostro Santo Mazzarino, intervenuto tre volte nel 1960 sul tema centrale per una lettura politica in senso ristretto dell'*Oresteia*, che è rappresentato dal ruolo che nello scioglimento della trilogia assume il tribunale dell'Areopago in Atene.

Se è concessa una brevissima notazione collegata ad una personale esperienza, vorrei aggiungere di aver riletto con curiosità, in questa circostanza, i frutti della prima lettura del libro di Podlecki, fatta a Pisa nei primi mesi del 1968, su indicazione di un maestro buono e intellettualmente generoso come Aurelio Peretti, che voleva, con quella, mantenere entro i limiti disciplinari della letteratura greca una tendenza ad occuparsi del presente, della sua trasformazione e, quindi, di politica, vissuta, nell'anno culminante per i *giovanili ardori* della mia generazione con i *bollenti spiriti* del nostro melodramma. Le note di allora rivelano insoddisfazione, nel quadro di un rifiuto esplicito di soluzioni definitive: un Eschilo democratico, conservatore o reazionario non risolvevano il problema, non mio soltanto, ovviamente, di comprendere il rapporto tra il poeta di Eleusi e la complessa trasformazione della Atene del tempo suo.

Leggere un poeta tragico come un *reporter* di vicende politiche contemporanee non è un sacrilegio ma resta un errore critico.

La notazione della personale esperienza è tuttavia strumentale anche al rendere conto di un passaggio significativo della attività di studio di Carles Miralles, nostro importante interlocutore qui e sul terreno specifico di cui mi sto occupando. Il suo *Tragedia y Política en Esquilo*, apparso a Barcellona nel 1968, in copertina, ancora con grafia e pronuncia castigliana del prenome stesso del nostro amico (ma la dedica, accompagnata da versi di Eluard, è alla memoria del catalano Carles Riba) precede nella sua concezione e realizzazione, come tesi dottorale discussa nel giugno 1967, per esplicita dichiarazione dell'autore, la conoscenza diretta dello studio del Podlecki, che Miralles peraltro prontamente recensì, in quello stesso 1968. A rileggere oggi, fin dalla *intencion y metodo*, quel che Miralles scriveva, si resta assai colpiti dalla vivacità, tutta europea, della cultura catalana, ancor più sorprendente entro la Spagna di quegli anni. Miralles che, nella prima parte, costruiva una lunga argomentazione utilizzando - sulla scia di Dodds - le categorie antropologiche della civiltà di colpa e dell'antipolare civiltà della vergogna, manifestava piena coscienza delle correnti culturali, tra esistenzialismo e marxismo, che si erano fronteggiate e fuse nella Francia dei due decenni dopo la guerra mondiale. Il teatro appariva nelle sue pagine fatto d'attualità, non solo vitale ma viva nel rapporto tra passato e presente.

Nello stesso 1968, mentre i cubetti di porfido, che i romani chiamano sampietrini, volavano dalle barricate del maggio francese sui *flics* parigini e sui *CRS* dagli elmi scuri e rilucenti, usciva, pragmatica e solenne, nella quiete della Oxford University Press, la seconda e definitiva edizione di *The Dramatic Festivals of Athens*, in cui J. Gould e D.M. Lewis, personalità distinte e disciplinarmente complementari, completavano la fatica con cui sir Arthur Pickard Cambridge aveva concluso la sua vita. Anche la prima edizione era apparsa postuma nel 1952 ed aveva avuto bisogno della cura finale di T.B.L. Webster. Mi è già accaduto di sottolineare il paradosso rappresentato dalla funzione che la paziente raccolta di testimonianze su tutti gli aspetti reali del fenomeno delle rappresentazioni teatrali entro le diverse feste di Dioniso ad Atene ha finito per assumere, nella assoluta mancanza di ogni specifica intenzione da parte del suo autore e dei suoi numerosi curatori. È infatti quello il libro che, oggi soprattutto, appare indispensabile per una lettura della tragedia come *fenomeno sociale totale*, come insieme cioè i cui diversi aspetti sono tali nella percezione dei moderni che devono - per capire - distinguere poesia, teatro, letteratura, arte, religione, politica, economia. Per i contemporanei, per gli Ateniesi che il dramma vivevano come funzione sociale complessa e polivalente, la distinzione era assai meno importante della concreta e globale fruizione.

Nel 1971, due libri assai diversi, separati non solo editorialmente da due oceani, segnano due distinte direzioni di ricerca. In California, nella serie prestigiosa delle Sather Classical Lectures, il britannico Hugh Lloyd-Jones tornava al rapporto tra svolgimento del pensiero e manifestazioni letterarie, poetiche e teatrali. Eschilo occupava il capitolo dedicato al pensiero presocratico nel suo *The Justice of Zeus*, cogliendo un punto di contenuto che già abbiamo visto attestato nella migliore tradizione degli studi inglesi. In quello che può leggersi oggi come la estrema estensione della sostanza degli studi classici del secolo XIX in quello successivo, Lloyd-Jones dava una lettura dello svolgimento del pensiero morale e religioso dei Greci nel segno di una logica di evoluzione e di progresso. In particolare il passaggio dal politeismo alla centralità di Zeus era, con apprezzabili contraddizioni, presentato proprio nella luce che ho appena detto. Di qui la collocazione di Eschilo all'estremo passaggio dalle tenebre alla luce, dal preclassico al classico. Chi vada a controllare nell'indice dei nomi moderni, citati nel volume, apprezzerà il numero e la qualità delle citazioni di Wilamowitz, che lo studioso britannico metteva nel suo studio.

A Parigi, il trasgressivo editore Maspéro, proprietario e gestore di una piccola libreria militante nel quartiere latino, nel primo tratto della rue Saint André des Arts, pubblicava la raccolta di articoli di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, intitolata *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, che raccoglieva contributi, tra loro assai diversi, dei due autori. L'elemento comune tra i due, enunciato esplicitamente, ma allora del tutto incomprensibile ai lettori, consisteva nella rivendicazione di discendenza dall'antropologia storica di Louis Gernet, di cui non restava tuttavia, sul terreno dello studio della tragedia, traccia alcuna apprezzabile da chi non si desse pena d'andare a ricercare una vecchia thèse dottorale, pubblicata nel 1917 e condannata all'oblio dalla concomitante stroncatura di storici e filologi. Le *Recherches sur le développement juridique et morale en Grèce*, scritte secondo i costumi accademici francesi, in modo poco attraente e pure con straordinaria dottrina, contenevano infatti - non solo una seria riconsiderazione dei principali aspetti del pensiero greco - ma, soprattutto una precisa ricostruzione del formarsi, nelle opere letterarie elleniche, di una concezione dell'individuo, connessa all'idea di responsabilità, che trovava rispondenza diretta nel fenomeno della tragedia e della sua rappresentazione ad Atene.

Il primo dei saggi vernantiani di *Mythe et Tragédie* riprendeva, se pure in modo criptico, il testo dell'*Hommage* reso nel 1962 allo studioso scomparso, quando era ancora fresca la memoria dei seminari che l'anziano Gernet aveva tenuto all'École des Hautes Etudes sui rapporti tra diritto e società, così come riflessi nella tragedia greca, eschilea in particolare. Quel che emergeva, nella finale rivisitazione compiuta sul fenomeno tragico e il suo rapporto con la città, non era evidentemente una ricostruzione istituzionale o normativa ma l'identificazione di una serie di dualità anti-

polari che permettono di situare il tragico in una dimensione culturale globale. I valori eroici e quelli politici, secondo quella visione, si incrociavano sulla scena del teatro nel quadro di una pratica educativa, unica nell'esperienza occidentale. La coppia 'Mito' e 'Tragedia' arrivava così ad indicare due stati antropologici distinti - denominati sulla base della forma della espressione - ma caratterizzati per le forme di società a ciascuno relative e per le conseguenti forme del pensiero. Il mondo mitico non è, meccanicamente, quello della società prepolitica, in cui il mito nasce, si sviluppa e prende forme sempre più complesse. Ma, per certo, l'avvento della polis e, soprattutto, l'assunzione da parte di questa delle forme della democrazia, pervasive dalle istituzioni a tutti gli aspetti della vita sociale, determinava uno degli elementi fondamentali di quella trasformazione della civiltà che, nella tradizione francese, prende il nome - dopo Ernest Renan - di miracolo greco. Pur senza miracolo, vista con le sue contraddizioni, con le sopravvivenze del passato e qualche ritorno all'indietro, l'Atene del Quinto secolo resta una straordinaria esperienza della umanità. In questa, il teatro, il dramma, la tragedia in particolare hanno un grande rilievo. L'antropologia storica serviva a Vernant soprattutto a vedere quali elementi delle forme di pensiero del passato continuavano a vivere entro le nuove forme di società e quali forme - del tutto nuove - nascevano grazie alla fantasia dei poeti e in modo particolare dei poeti del teatro ateniese.

Nel concreto della sua indagine personale, Vernant approfondiva particolarmente due argomenti, l'ambiguità e il rovesciamento da un lato e gli abbozzi della volontà, che sviluppavano tematiche interne alla psicologia storica meyersoniana e uno dei temi di elezione gernetiana. Nell'apprezzamento del fenomeno tragico lo studioso francese valutava scarsamente praticabile una dimensione della sua formazione, il marxismo come materialismo storico e dialettico, che pure aveva concretamente e correttamente praticato nei due precedenti decenni, sul terreno, ad esempio, dello studio del lavoro e della schiavitù in Grecia. Coerentemente con questa impostazione - come Vidal-Naquet ha esplicitamente dichiarato - fu lo stesso Vernant a proporre al più giovane amico il soggetto eschileo, caccia e sacrificio nell'*Orestea*, su cui Vidal-Naquet scrisse nel 1969 il saggio poi inserito in *Mythe et Tragédie*. Ho avuto modo di proporre molto recentemente una ricostruzione del percorso dello storico francese relativo alla tragedia, nella introduzione alla edizione italiana di un suo fortunato libro, di piccole dimensioni e di grande densità (*Lontano da Dioniso? ne Lo Specchio infranto*, Roma 2001). Non ripeto qui quanto ho scritto se non il punto, criticamente essenziale, della assoluta necessità di apprezzare in modo differenziato, e non solo distinto, i contributi di Vidal-Naquet rispetto a quelli di Vernant, soprattutto per quel che attiene all'influenza di correnti critiche contemporanee: il rapporto di Vernant con il carattere storico della psicologia in cui si è formato appare assai

forte e quasi sempre dominante. La stagione in cui questi testi apparvero era, in palese contraddizione con questo, particolarmente marcata dalla fortuna dello strutturalismo, nella versione attuata in Francia da Claude Lévi-Strauss. In altra sede sarà utile e per nulla ozioso riprendere la considerazione di questo aspetto che appare, nella vicenda intellettuale del secolo appena passato, senza dubbio importante per la cultura francese, ma non per quella soltanto.

Quando nel 1978 Vittorio Citti licenzia, in una collana quasi militante, il volume dal titolo provocatorio e squillante di *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, il tema dell'antropologia marxista appare di sostanziale attualità nella cultura italiana. C'è un'attualità culturale generale e una specifica, relativa al cosiddetto marxismo italiano, la cui massima manifestazione coincise con la pubblicazione dell'edizione finalmente critica dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, a Torino nel 1975. L'attività dell'Istituto Gramsci vide dal 1974 un folto gruppo di antichisti impegnato nella ricerca, discussa a Pisa nel gennaio 1979 e poi pubblicata nel 1981, su *Società romana e produzione schiavistica*. La quarta e definitiva edizione dell'*Aeschylus and Athens* di Thomson era uscita a Birmingham nel 1973, preceduta dal volume su *The First Philosophers*, che aveva avuto due edizioni, nel 1955 e nel 1966 e una traduzione italiana curata da Piero Innocenti, a Firenze nel 1973. Anche il saggio thomsoniano su *Marxismo e poesia* (1946-1955) avrebbe avuto una traduzione italiana nel 1979, ad Urbino, per la cura ancora di Innocenti e di Livio Sichirolo.

Letta oggi, l'opera vasta e pure concentrata del marxista britannico appare impraticabile per rigidità dei meccanismi esplicativi, costruiti e sperimentati nella illusione di una spiegazione totale dei fenomeni umani, dalle società cosiddette etnografiche alla intera civiltà di Greci.

Per trovare un libro di argomento antichistico con la *lotta di classe* nel titolo bisognava attendere il 1981 della pubblicazione, a Londra presso Duckworth, con una copertina, manco a dirlo, rosso fiammante, di *The Class Struggle in the Ancient Greek World* di Geoffrey E.M. de Ste Croix, l'oxoniense che, nelle 732 pagine in gran formato del suo volume, citava Eschilo una sola volta, indirettamente, in un elenco di letture di Karl Marx.

Il libro di Citti del 1978 leggeva onestamente le tragedie dei tre grandi attici, uno per ciascuno dei tre capitoli del libro, che seguono una introduzione su *Ideologia e lotta di classe nel mondo greco*, che rendeva bene conto del dibattito in corso in quel decennio. Negli studi italiani sulla tragedia di quel periodo, Citti era stato preceduto su quel terreno da Vincenzo Di Benedetto, che aveva studiato, con desiderio di coerenza ideologica, il dramma in relazione a strutture e sovrastrutture del suo tempo, in *Euripide. Teatro e società* del 1971 e avrebbe manifestato un ben diverso orientamento nel volume successivo di ricerche su Eschilo, *L'ideologia del potere e la tra-*

gedia greca, pubblicato a Torino in quello stesso 1978. Nel libro eschileo Di Benedetto sperimentava una diversa metodologia che, attraverso lo studio delle immagini eschilee, intese come specifica manifestazione della personalità del poeta, arrivava ad interpretare la sostanza etico-politica del suo messaggio: una modificazione della più schematica ricerca della corrispondenza tra eventi politici di Atene e contenuti sostanziali dei drammi, che aveva caratterizzato il libro euripideo.

Anche in questo caso merita allargare lo sguardo e verificare in quali direzioni, in Inghilterra soprattutto, si svolgeva il lavoro critico sul dramma.

Una prospettiva assai attenta al teatro come fatto reale di rappresentazione, e quindi non come oggetto di mera analisi testuale o di lettura contestuale, ma come base per il fenomeno straordinario della messa in scena, che unisce l'effetto della visione delle azioni e delle danze alla audizione delle parole e dei canti registra nel 1977 uno degli ultimi frutti, sedimentati e non per questo meno fedeli, della scuola di Eduard Fraenkel. *The Stagecraft of Aeschylus* di Oliver Taplin ha marcato una svolta negli studi. Taplin ha cercato il teatro nel testo, ricostruendo una sintassi drammatica a partire dalla morfologia delle entrate e delle uscite di personaggi e cori sulla scena. Atene, in questo modo, ritorna ancora in gioco. Stavolta la città torna come recipiente attivo di una dinamica umana, finalizzata ad effetti particolari, quelli dell'azione scenica, che appaiono difficili da ricostruire e interpretare. Su di un piano di metodo, il sistema formativo britannico confermava ancora la forza di un modello che alla elaborazione di qualunque struttura interpretativa arriva sulla base di un forte lavoro di accumulazione e classificazione di dati. In questo caso, la trasformazione della interpretazione di ogni singola scena in elemento seriabile passa di necessità attraverso un momento interpretativo, che condensa tutta la sapienza filologica che è, in senso assai vasto, presupposta come posseduta e messa in pratica. Il libro di Vincenzo Di Benedetto ed Enrico Medda del 1997, fuori dai limiti temporali che mi sono imposto, *La tragedia sulla scena* è forse quello che meglio permette di apprezzare - attraverso una serrata e talvolta aspra discussione critica - quanto il campo degli studi sulle rappresentazioni teatrali si sia sviluppato nei due ultimi decenni. A parte, ma all'interno di quel che ci compete come antichisti, è il ricchissimo capitolo delle rappresentazioni moderne del dramma, che valgono talvolta, per una particolare forma di comparatismo atemporale, come verifica di possibilità sceniche e di soluzioni interpretative.

In Francia, gli anni Ottanta sono marcati dalla pubblicazione ad opera di Jean Bollack e Pierre Judet de La Combe nei *Cahiers de Philologie* dell'Université de Lille dei primi tre tomi del commentario totale all'*Agamennone* eschileo. Nel primo tomo in due volumi (1981) Jean Bollack provvedeva una analisi delle parti liriche

fino al primo stasimo. Il secondo tomo di Judet de la Combe concludeva l'analisi degli stasimi rimanenti. Il solo Judet de Combe avrebbe aggiunto il commentario delle parti dialogate del dramma in due tomi nel 2001. Una edizione critica con traduzione apparirà in un finale volume che è annunciato.

La cultura universitaria degli ultimi decenni ha comunque visto una intensificazione della comunicazione intellettuale tra le due rive dell'Atlantico. Il particolare sistema formativo degli Stati Uniti ha sviluppato la comunicazione tra i parlanti inglese e spostato il fuoco e il centro di alcuni interessi culturali.

Non è un caso che gli anni Ottanta siano conclusi dalla pubblicazione a Princeton, a poche miglia dal cuore pulsante dell'impero americano, della importante raccolta *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, in cui John J. Winkler e Froma Zeitlin raccolsero una serie di contributi, alcuni dei quali composti nel precedente quindicennio. L'esame dei principali aspetti del contesto sociale del dramma attico mobilita infatti, accanto ad esponenti delle principali Università degli Stati Uniti, una interessante scelta nella cultura europea. C'è il nostro Oddone Longo, con un contributo di orientamento coerente con la cultura italiana della fine degli anni Settanta che abbiamo appena descritto, ci sono ben tre esponenti della équipe del Centre Louis Gernet, che esprimono bene, nella estrema varietà dei loro contributi, la perdita di qualunque preoccupazione di coerenza disciplinare e metodologica, che caratterizza quella tendenza e quegli studiosi. E c'è Simon Goldhill che, con il saggio su *The Great Dionisia and Civic Ideology*, non si limita a richiamare la grande tradizione britannica cui appartiene ma porta francamente avanti l'analisi del fenomeno sociale totale delle feste drammatiche in connessione con quella che, con espressione nostra, è stata detta ideologia della città.

Un *reading* è quasi sempre manifestazione di un'esigenza riassuntiva nel segno di una accertata pluralità. Questo contributo americano del 1990 ha il pregio della chiarezza assoluta e quasi definitiva.

Come intendere a questo punto il ritorno nel volume di Citti del 1994, *Eschilo e la lexis tragica*, a studi sulla dizione e quindi sulla qualità dello stile poetico?

È presa di distanza da eccessi d'impegno e di passione? Rappresenta un ritorno a una dimensione più tranquilla e lontana dalle incertezze della ideologia e del rapporto tra poesia e società?

Non credo si possa rispondere, semplificando, in modo affermativo. La questione appare complessa e meritevole di approfondimento.

Negli studi eschilei, il 1990 è marcato dalla apparizione della teubneriana edizione di Martin L. West e degli studi che la accompagnavano.

Un nuovo testo eschileo, sotto molti rispetti, costituiva una vera messa in moto della ripresa della attenzione alla tradizione e alla critica, i cui effetti - questo seminario lo dimostrerà - continuano ancora, quasi quindici anni dopo.

Fare il giro completo di una questione richiede la pratica di codici diversi. L'intelligenza di un testo motiva il ricorso a una pluralità di registri, quella di un problema aspira alla impossibile totalità.

Qui fermiamo il discorso, tuttavia.

Arrestare al dibattito e allo stato degli studi di dieci anni fa, questa rassegna, arbitraria perché volontariamente a tema, risponde ad una esigenza ottica.

Uno sguardo troppo ravvicinato, soprattutto con occhi non più giovani, provocherebbe appannamento nella visione e rischio di cattivo orientamento.

L'esperienza dei seminari eschilei, registrati fedelmente nei fascicoli di *Lexis*, rende conto del lavoro collettivo, svolto da questa comunità intellettuale, a partire dal convegno cagliaritano del 1998.

Resta solo da dire perché, in fondo, tutto questo si fa, perché questa particolare manifestazione dell'arte e della esperienza antica esercita un fascino tanto grande su ciascuno di noi.

Nessuno di noi studia il dramma antico per sognare con libera fantasia né per vagheggiare un tempo remoto, di donne in peplo ed uomini in chitone. Tutti studiamo con serietà un passato tanto lontano perché questo contribuisce alla nostra comprensione del cammino degli uomini e ci permette di partecipare, insieme con gli altri, allo sforzo di trasformazione della realtà che dà un senso alla nostra vita.

Università di Pisa

Riccardo Di Donato

Testi citati e di riferimento:

- J. Bollack, *Agamemnon I. Première partie. Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique I. Avec une introduction par J.B. et P. Judet de la Combe: La dissonance lyrique*, Lille-Paris 1981.
- J. Bollack, *Agamemnon I. Seconde partie. Parodos Lyrique II et III. Présentation du premier épisode. Premier Stasimon*, Lille-Paris 1981.
- A. Cascetta (ed.), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991.
- V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962.
- V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1978.
- V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.
- R.B. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964.

- E. Degani, *La filologia greca nel secolo XX*, ne *La filologia greca e latina nel secolo XX*, Atti del Congresso Internazionale, Roma 17-21 settembre 1984, II, Pisa 1989, 1065-1140.
- C. Del Grande, *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia Antica. Da Omero a Cleante*, Napoli 1947.
- C. Del Grande, *Tragoidia. Essenza e genesi della tragedia*, Napoli 1952.
- V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- L. Gernet, *Recherches sur le développement juridique et morale en Grèce*, Paris 1917.
- P. Judet de la Combe, *Agamemnon 2. Deuxième Stasimon. Troisième Stasimon. Dernier Stasimon*, Lille-Paris 1982.
- P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille-Paris 2001.
- H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- A. Maddalena, *Interpretazioni eschilee*, Torino 1951.
- C. Miralles, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcellona 1968.
- G. Pasquali, *I codici inferiori della trilogia eschilea*, RAL ser. VI, vol. VI, 1930, 35-41.
- G. Pasquali, *Storia della Tradizione e Critica del Testo*, Firenze 1962.
- G. Pasquali, *Scritti filologici*, a cura di F. Bornmann, G. Pascucci, S. Timpanaro, introduzione di A. La Penna, voll. I e II, Firenze 1986.
- A. Pickard Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968, J. Gould e D.M. Lewis edd.
- A.J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor 1966.
- K. Reinhardt, *Aischylos*, Berne 1949.
- G.E.M. de Ste Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, London 1981.
- G. Thompson, *Eschilo e Atene*, Torino 1949.
- G. Thomson, *I primi filosofi*, Studi sulla società greca antica, Firenze 1973.
- G. Thomson, *Marxismo e poesia*, in *Differenze* 10, 1979, 5-85.
- A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York 1943.
- M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*, testo, traduzione e commento a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002.
- J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972.
- J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie deux*, Paris 1986.
- J.J. Winkler-F.I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context Nothing to do with Dionysos*, Princeton 1990.

KLYTAIMÉSTRA PAIDOKTÓNOS*
VARIAZIONI DEL MITO DEGLI ATRIDI NELL'ORESTEA DI ESCHILO

I.

Nell'*Elettra* di Sofocle ricorre più volte la menzione di un avvenimento esterno al dramma e dotato nondimeno di un significato decisivo per la comprensione dell'azione e la valutazione dei personaggi. A questo avvenimento, svoltosi poco più di sette anni prima¹, avevano preso parte tutti quanti i personaggi principali del dramma: Clitemestra, Oreste, Elettra, nonché il Pedagogo. In connessione con l'assassinio di Agamennone Clitemestra aveva voluto uccidere anche il figlio, Oreste, a quel tempo un fanciullo di dieci anni², predestinato però a vendicare suo padre. All'ultimo momento Elettra, la sorella maggiore, aveva salvato il fratello e l'aveva consegnato al Pedagogo, il quale l'aveva condotto al sicuro.

Il fatto è subito ricordato dal Pedagogo, il cui discorso apre il dramma (11-14). Un po' più avanti apprendiamo da Elettra (296 s.) che Clitemestra le rimprovera ancora la 'sottrazione' (gr. κλεπτειν) del figlio, per usare le parole della madre (297; cf. 1133); subito dopo Elettra menziona di nuovo la sua azione di salvatrice (321). Poi si rivolge anche in forma diretta a Clitemestra (601-04), ricordando che solo a stento Oreste è sfuggito alle sue mani. Più tardi, quando tiene in mano l'urna dove, come crede, si trovano le ceneri di suo fratello, Elettra lamenta la (presunta) inutilità del salvamento di allora (1131-35). Dopo l'*anagnōrisis* i fratelli si ricordano assieme di questo fatto, quando Elettra non riconosce immediatamente il Pedagogo cui ella stessa un tempo ha consegnato Oreste (1346-50; 1354-56). Infine, la scena dell'uccisione al termine del dramma: Clitemestra, all'interno del palazzo, implora il figlio (1410 s.):

ὦ τέκνον, τέκνον,
οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν.

Ed Elettra, davanti al palazzo, così commenta (1411 s.):

* Ringrazio sentitamente Matteo Taufer per la traduzione italiana del testo.

¹ Stando a *Od.* 3.305 s.:

ἐπάετες δ' ἦνασσε [sc. Egisto] πολυχρύσοιο Μυκίνης,
τῷ δέ οἱ ὀδοάτω κακὸν ἦλυθε δῖος Ὀρέστης.

² Al momento della partenza per Troia Oreste era appena nato. Cf. Eur. *Or.* 376-78 (è Menelao a parlare):

... Ἀγαμέμνωνος παῖς, δς τὰ δειν' ἔτλη κακά.
βρέφος γὰρ ἦν τότε ἐν Κλυταμῆστρας χερσὶν
ὅτ' ἐξέλειπον μέλαθρον ἐς Τροίαν ἰών, ...

Su questo sfondo si devono intendere *Il.* 9.142 s. e *Od.* 11.447-53. In considerazione di questa sua età, Oreste diventa efebo - sta per compiere i diciotto anni - nel momento in cui esegue la vendetta sugli assassini di suo padre.

Ἄλλ' οὐκ ἐκ σέθεν
ὥκτιρεθ' οὗτος οὔθ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Ancora una volta, qui è ricordata - con riferimento all'assassinio di Agamennone - l'intenzione di assassinare Oreste, vanificata da Elettra e dal Pedagogo. Il Pedagogo aveva allora portato Oreste nella Focide, dove il fanciullo crebbe presso Strofio e donde ora è tornato con il figlio di questi, Pilade, per vendicarsi di Clitemestra e di Egisto.

II.

Al contrario, non si trova alcuna traccia di questi precedenti nell'*Orestea* di Eschilo. Le circostanze che hanno portato Oreste a trascorrere la giovinezza presso Strofio costituiscono qui una storia assai meno sensazionale. Clitemestra stessa ha inviato colà il figlio - così ella racconta ad Agamennone, che è tornato da Troia e che, come Clitemestra stessa ammette, si attende d'incontrare il figlio nel palazzo (Ag. 877-86):

ἐκ τῶνδέ τοι παῖς ἐνθάδ' οὐ παραστατεῖ,
ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων,
ὥς χρῆν, Ὀρέστης· μηδὲ θαυμάσης τόδε.
τρέφει γὰρ αὐτὸν εὐμενὴς δορυξένος
Στροφίος ὁ Φωκεύς, ἀμφίλεκτα πῆματα
ἐμοὶ προφωνῶν, τόν θ' ὑπ' Ἰλίου σέθεν
κίνδυνον, εἴ τε δημόθρους ἀναρχία
βουλὴν καταρρίψειεν, ὥς τε σύγγονον
βροτοῖσι τὸν πεσόντα λακτίσαι πλέον.
τοιάδε μέντοι σκῆψις οὐ δόλον φέρει.

Certamente l'assicurazione οὐ δόλον φέρει in bocca a Clitemestra è un chiaro segnale che si tratta di una menzogna³. Simulato è il motivo addotto per l'allontanamento di Oreste da Argo - la preoccupazione per il figlio - e senza dubbio lo è pure il ruolo d'iniziativa assegnato a Strofio. Peraltro il fatto in sé - che cioè sia stata Clitemestra stessa ad aver mandato Oreste da Strofio - è confermato da Elettra e Oreste nelle *Coefore*, e in modo indipendente l'una dall'altro. Ciò su cui essi esprimono una valutazione diversa sono il motivo e il carattere dell'azione di Clitemestra. Essi la definiscono una 'vendita', gr. *πιπράσκειν*, con la quale Clitemestra s'è sbarazzata del figlio per 'prendere in cambio' (*ἀνταλλάττεσθαι*) Egisto come

³ Cf. L. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos*, München 1998, 151.

marito. Così Elettra presenta la situazione al principio della sua preghiera, rivolgendosi al padre morto e includendo se stessa (132-34):

πεπραμένοι γάρ νῦν γέ πως ἄλωμεθα
πρὸς τῆς τεκούσης, ἄνδρα δ' ἀντηλλάξατο
Αἴγισθον, ὅσπερ σοῦ φόνου μεταίτιος.

E in termini analoghi la descrive Oreste alla fine delle *Coefore*, nel dialogo con Clitemestra (913-15):

Op. τεκοῦσα γάρ μ' ἔρριψας ἐς τὸ δυστυχές.
Κλ. οὔτοι σ' ἀπέρριψ' ἐς δόμους δορυξένους.
Op. αἰκῶς ἐπράθην ὦν ἐλευθέρου πατρός.

Sebbene dunque il giudizio dei figli su Clitemestra risulti negativo, è nondimeno evidente che tra l'intenzione di assassinare Oreste nell'*Elettra* e la 'vendita' del figlio nell'*Orestea* c'è una differenza fondamentale. Al delitto nei confronti del figlio, insuperabile per gravità, che Clitemestra ha pianificato in Sofocle, si oppone in Eschilo il semplice allontanamento di Oreste, al quale è concessa l'incolumità fisica. Come va interpretata questa differenza? Una spiegazione evidente, ma non esaustiva, è che la figura del decenne Oreste e il tentativo di omicidio di cui egli è oggetto non si prestano ad essere integrati nell'azione dell'*Agamennone*. A ciò si collega immediatamente un altro interrogativo: forse la differenza in questione significa che la figura di Clitemestra in Sofocle deve apparire più mostruosa che in Eschilo? Oppure, inversamente: Eschilo delinea in un aspetto essenziale - il rapporto di Clitemestra con suo figlio - un quadro più positivo rispetto a Sofocle? Vedremo che dalla risposta a questa domanda emergono nuove prospettive nell'interpretazione dell'arte drammatica, di cui Eschilo dà prova nell'*Orestea*.

III.

A questo punto, dobbiamo anzitutto chiarire quale, tra le due versioni, sia quella tradizionale. A tal fine devono essere richiamati tre testi: 1) l'*XI Pitica* di Pindaro; 2) l'*Orestea* di Stesicoro; 3) l'*Elettra* di Euripide.

1) Sedici anni prima dell'*Orestea* di Eschilo, fu eseguito a Tebe un epinicio che Pindaro aveva composto per il suo giovane conterraneo Trasideo⁴. Questi aveva vinto ai giochi pitici nella corsa semplice «sui ricchi campi di Pilade, l'ospite del lacone

⁴ Per la datazione - al 474, non al 454 - cf. P. Angeli Bernardini in *Pindaro. Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, Milano 1995, 283 s.

Oreste». Ciò offre a Pindaro per così dire lo spunto per introdurre, nella sua poesia, il racconto della genesi di quest'amicizia. Essa fu resa possibile dal fatto che Oreste si recò in Focide (17-22; 34-37):

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμίστρας
χειρῶν ὑπο κρατερῶν
ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,
ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
Κασσάνδραν πολὺ χαλκῷ σὺν Ἀγαμεμνονίᾳ
ψυχῇ πόρευ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὖσκιον
νηλὴς γυνά.

...

ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον
Στροφίον ἐξίκετο, νέα κεφαλά,
Παρνασσοῦ πόδα ναίοντ'· ἄλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει
πέφνεν τε ματέρα θῆκε τ' Αἰγισθον ἐν φοναίῃς.

Per la nostra questione risulta una chiara constatazione. Pindaro racconta il mito tendenzialmente come Sofocle: «nel momento dell'assassinio del padre, Arsinoe, la balia, dalle violente mani di Clitemestra lo [*sc.* Oreste] aveva strappato via⁵ e sottratto alle dolorose insidie» (entrambi i verbi traducono il solo verbo greco ἄνελε) - «quando Clitemestra con grigio bronzo mandò all'Ade Cassandra insieme all'anima di Agamennone».

È importante osservare che il conciso racconto di Pindaro presuppone nell'ascoltatore familiarità con il mito proprio in questa precisa versione, che dunque si dimostra, al contempo, anche pre-pindarica. Non è espresso chi abbia ucciso Agamennone; lo svolgimento, nel complesso, suggerisce che si debba pensare ad Egipto⁶, il quale tuttavia viene nominato in quanto persona solo alla fine del racconto, come oggetto della vendetta di Oreste. Non è indicata neanche la relazione che sussiste tra il salvamento di Oreste ad opera della balia e l'arrivo di questi presso Strofio. Infine, il proposito di Clitemestra di uccidere il proprio figlio emerge solo indirettamente dall'azione della nutrice; esso è però espresso assai efficacemente nella descrizione del movimento spaziale (χειρῶν ὑπο κρατερῶν τροφὸς ἄνελε). D'altra parte la versione di Pindaro si distingue da quella sofoclea per il fatto che il salvamento di Oreste in un caso era compiuto da Elettra e dal Pedagogo, nell'altro invece dalla sua balia. Se si pensa che Elettra - stando a quanto sappiamo - fu elevata per la

⁵ A φονευομένου πατρὸς viene connesso χειρῶν ὑπο κρατερῶν nel commento di Angeli Bernardini, *ad loc.* Si vedano tuttavia *schol.* Pind. *Pyth.* 11.25c nonché Soph. *El.* 296 s. e 601.

⁶ Viene accennata l'idea che Agamennone e Cassandra sono uccisi contemporaneamente, vale a dire da due esecutori. Le anime di entrambi sono spedite assieme nell'Ade.

prima volta da Sofocle a figura centrale del mito degli Atridi, è allora ovvio considerare il cambio della balia quale salvatrice di Oreste con Elettra come idea propria di Sofocle: a questi infatti importava potenziare e rivalutare il ruolo di Elettra.

2) Quel poco che sappiamo dell'*Oresteia* di Stesicoro contiene un'informazione a sostegno di questa conclusione (*schol. Aesch. Cho. 733* [Stesich. fr. 218 Davies]): Κίλισσαν δέ φησι [*sc. Eschilo*] τὴν Ὀρέστου τροφόν, Πίνδαρος δὲ Ἀρσινόην, Στήσιχορος Λαοδάμειαν. In questa frase sono raggruppati i diversi nomi che la stessa figura del mito, la balia, riceve in Eschilo, Pindaro e appunto Stesicoro. La balia compariva pertanto già pure nell'*Oresteia* di Stesicoro. È vero che manca una tradizione che c'informi se qui, come in Pindaro, la nutrice salvasse il fanciullo Oreste dalle mani di sua madre; sussiste però, in ogni caso, una certa probabilità che potesse essere questa l'azione su cui precipuamente si fondava l'appartenenza della balia al 'personale' del mito.

3) L'impressione che dunque si ricava dalle fonti pre-eschilee è che Sofocle, non Eschilo, per il particolare di cui ci occupiamo, abbia conservato la versione tradizionale del mito: l'intenzione cioè di uccidere il fanciullo Oreste da parte della madre e il suo salvamento *in extremis*, ma non - come in Sofocle - grazie ad Elettra ed al Pedagogo, bensì grazie alla balia. Sostanzialmente, indica questa direzione anche l'*Elettra* di Euripide, il cui rapporto temporale con l'*Elettra* sofoclea è discusso. Di certo Euripide, per parte sua, varia anche su questo punto in misura notevole lo svolgimento tradizionale dell'evento mitico, quando nel prologo, riguardo a Oreste, fa dire all'*autourgós*, cioè al semplice contadino cui Elettra è stata data in sposa (16-18):

τὸν μὲν πατὴρ γεραίος ἐκκλέπτει τροφεὺς
μέλλοντ' Ὀρέστην χερὸς ὕπ' Αἰγίσθου θανεῖν
Στροφίωι τ' ἔδωκε Φωκέων ἐς γῆν τρέφειν.

Qui era dunque Egisto, non Clitemestra, a voler uccidere Oreste, mentre a salvare quest'ultimo e portarlo al sicuro presso Strofio era l'antico aio di Agamennone. Tuttavia, la combinazione degli eventi in quanto tale - l'intenzione di ammazzare anche il figlio quando il padre viene ucciso; il suo salvamento e la sua successiva consegna a Strofio - sta alla base pure del racconto euripideo. Se ne deve dedurre che è questa la versione tradizionale del mito, dalla quale dunque Eschilo si discosta in maniera significativa.

IV.

Nel XIV° capitolo della *Poetica*, Aristotele illustra quali siano le circostanze ido-

nee a produrre l'effetto adatto a una tragedia (1453 b 19-26):

ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμίστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

Queste precisazioni sono assai istruttive, come si vedrà, per la soluzione del nostro problema. Ciò in considerazione del fatto che anche le affermazioni normative nella *Poetica* di Aristotele derivano sempre dall'esame e dalla descrizione della poesia esistente⁷ e risultano pertanto utili anche per la sua analisi.

Secondo i criteri aristotelici la mancata considerazione di un avvenimento costitutivo del mito in questione nei termini stabiliti dalla tradizione rappresenta un'infrazione delle regole dell'*ars poetica*. Uno dei due esempi concreti è l'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste. Essa non può mancare - così ci fa sapere Aristotele - in una rappresentazione poetica del mito degli Atridi. Si può dire altrettanto dell'intenzione di uccidere Oreste da parte di sua madre? Da quanto osserva Aristotele risulta, ad ogni modo, che qui si ha a che fare con una situazione di alta qualità tragica («la madre che desidera uccidere il figlio»). Di più: l'avvenimento eliminato da Eschilo è in relazione particolarmente stretta con l'esempio dato da Aristotele: esso gli è complementare, sicché il suo significato viene ancor più sottolineato. Ma d'altra parte Aristotele chiarisce che la sua esigenza di non 'dissolvere' (λύειν) i miti tramandati non comporta assolutamente un'esatta ripetizione di questi: «egli [il poeta] deve trovare da sé il modo di usare bene i miti della tradizione come tali»⁸. I verbi utilizzati - εὐρίσκειν, χρῆσθαι - rimandano a operazioni sperimentali con e sulla tradizione, vale a dire a quanto la tragedia greca, di fatto, offre ad ogni piè sospinto. S'impone ora la domanda, se ciò che in Eschilo, a prima vista, pare un'omissione di un avvenimento costitutivo del mito degli Atridi possa essere veduto anche altrimenti, ossia come ciò che richiede Aristotele: τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

⁷ W. Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Amsterdam 1981.

⁸ La sintassi della frase può dar luogo a due interpretazioni (cf. D.W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968, *ad loc.*). Dà tuttavia senso, nel contesto dato, soltanto quella che considera χρῆσθαι come dipendente da εὐρίσκειν (vi è un parallelo nel medesimo capitolo [1354 a 11]; καὶ è in funzione di rilievo ['come tali']).

V.

Uno dei culmini drammatici dell'*Oresteia* è la scena in cui, nelle *Coefore*, Clitemestra scopre il seno e si volge al figlio, che è giunto come vendicatore di suo padre (896-98):

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

Da tempo si è discusso se tali parole debbano essere intese come schietta espressione di un sentimento materno⁹. Varie ragioni parlano contro quest'ipotesi. Peso particolare ha l'osservazione che Clitemestra si serve anche qui di una bugia¹⁰: se mai ella ha allattato suo figlio, in ogni caso non l'ha fatto spesso (πολλά); fu piuttosto Kilissa che in luogo della madre - andando in ciò ben oltre il suo ruolo di balia - 'allevò Oreste per il padre' (762: Ὀρέστην ἐξεθρεψάμην¹¹ πατρί; τρέφειν ο τροφῆς anche a 751, 754, 760).

Il motivo più evidente, e di per sé solo decisivo, Eschilo l'ha inserito nell'azione che precede immediatamente questa scena. Da ciò emerge che l'appello di Clitemestra all'αἰδώς del figlio è una strategia sostitutiva dopo il fallimento di un proposito precedente, sicuramente preferito. Immediatamente prima Clitemestra aveva voluto uccidere il figlio, come si ricava in modo inequivocabile dalle parole con cui ella reagisce alla notizia, riferita dal servo, dell'uccisione di Egisto (886-91):

Οἱ. τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.
Κλ. οἷ' γώ, ξυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων.
δόλοισι δολούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτεínaμεν.
δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος·
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα.
ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμεν κακοῦ.

Importante per l'interpretazione della reazione di Clitemestra è il fatto che ella capisce subito la criptica comunicazione del servitore. Clitemestra sa perfettamente che si tratta di suo figlio, il quale è tornato, e consapevole di ciò esige una scure, la cui funzione è accentuata dall'epiteto 'che uccide gli uomini', ancora una volta inequivocabile. Il verso seguente comporta un crescendo ulteriore, quando la madre

⁹ Cf. A.F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986, *ad loc.*

¹⁰ Cf. B. Vickers, *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, London 1973, 404 s.; G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford 1976, 183 ss.

¹¹ Per il testo cf. M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart-Leipzig 1998², *ad loc.*

definisce 'vittoria' la sperata uccisione del proprio figlio. L'impiego della scure contro Oreste è poi vanificato solamente dall'improvvisa entrata in scena di quest'ultimo, che impedisce l'esecuzione dell'ordine.

VI.

Il quadro che emerge è allora il seguente: *paidoktónos* nell'intenzione è Clitemestra anche nell'*Oresteia* di Eschilo. Questi ha tuttavia operato qualcosa che da Aristotele, come abbiamo visto, è legittimato: egli «ha fatto uso nel modo giusto» della 'direttrice' della tradizione - l'intenzione assassina della madre nei confronti del figlio - in quanto l'ha trasposta in un altro punto della trama, o meglio dal di fuori della trama drammatica all'interno di questa, dove poteva esibire un maggiore effetto. Lo speciale e complementare rapporto di cui si parlava, tra l'intenzione di uccidere Oreste da parte della madre e l'esecuzione della vendetta sulla madre da parte del figlio, viene intensificato dalla concatenazione degli eventi stabilita nell'*Oresteia*, e trasposto in una nuova sottile funzione. Infatti, prima dell'inizio del contrasto finale tra madre e figlio, lo spettatore sa - giacché vi ha assistito or ora - che la madre voleva uccidere suo figlio. Ciò al contrario è ignorato da Oreste. È così stabilita un'asimmetria delle conoscenze, che viene ricercata dal poeta tragico per produrre tensione drammatica.

Risulta chiaramente, inoltre, che l'eliminazione del proposito di uccidere Oreste nell'*Agamennone* non ha nulla a che fare con una tendenza generale a ridurre la mostruosità di Clitemestra. Eschilo poteva usare soltanto una volta questo elemento del mito; sarebbe stato impossibile inscenare l'intenzionale omicidio con la scure nelle *Coefore* come ripetizione del fallito tentativo di sette anni prima. Eschilo doveva pertanto mutare le cose, e mitigare la natura criminale della madre nell'*Agamennone*, ma solamente nel passo da cui abbiamo preso le mosse. Tuttavia, la mostruosità di Clitemestra emerge poi, e tanto più chiaramente, nelle *Coefore*. Una Clitemestra meno mostruosa l'ha creata per la prima volta Euripide.

VII.

Conseguenza della modifica apportata da Eschilo alla versione tradizionale del mito era che la figura della balia dovesse essere eliminata oppure concepita in maniera affatto nuova. Non poteva più essere utilizzata come salvatrice del decenne Oreste. La decisione del poeta di non eliminare la balia, ma di riprenderla nelle *Coefore*, consentiva di assegnarle due funzioni drammatiche d'importanza strutturale per lo svolgimento della *pièce*: da un lato Kilissa fornisce, come abbiamo veduto, lo

sfondo di contrasto alla menzognera autorappresentazione di Clitemestra come madre; dall'altro ella altera la notizia che deve trasmettere ad Egisto per conto di Clitemestra: ἄγειν κελεύει δορυφόρους ὁπάονας (769). Egisto perciò giunge al palazzo solo, e non con la guardia del corpo, e può così essere ucciso da Oreste. Kilissa, dunque, non soltanto permette il compimento della vendetta¹², ma diviene altresì salvatrice di Oreste. È questa la funzione tramite la quale Eschilo ricollega la nutrice delle *Coefore* a quella della versione tradizionale del mito. Ora non è più il fanciullo di dieci anni, bensì il quasi adulto Oreste ad essere sottratto all'assassinio!¹³

Grazie dunque a due particolari, interdipendenti, della trama delle *Coefore* - l'omicidio intenzionale del figlio da parte della madre e il ruolo di Kilissa come salvatrice di Oreste - abbiamo potuto osservare come Eschilo muti la versione tradizionale del mito. Anche là dove il poeta si allontana, e molto, da essa, i collegamenti risultano marcati da particolari corrispondenze: τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύνειν οὐκ ἔστιν [...], αὐτὸν δὲ εὕρισκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. Meglio che con la citazione di Aristotele non si potrebbe caratterizzare questo procedimento.

Berlin

Wolfgang Rösler

¹² Cf. Käppel 223 s.

¹³ Questa relazione mi è stata indicata da Glenn W. Most conversando durante il convegno: desidero ringraziarlo sentitamente per questo considerevole completamento della mia argomentazione.

MIASMA IN ERACLITO E IN ESCHILO¹
ΑΙΜΑΤΟΣ ΚΑΘΑΡΣΙΟΥ ΣΦΑΓΑΙ

Non intendo parlare, come promesso, dei rapporti intertestuali fra Pindaro ed Eschilo; e ne chiedo scusa al nostro caro ospite, il professor Vittorio Citti. Il mio argomento sarà piuttosto quello dei rapporti (o forse dei mancati rapporti) fra Eschilo ed Eraclito efesio. È questa, come ognuno sa, una *vexata quaestio*, con una storia lunghissima (Werner Jaeger, Hermann Fraenkel, B. Gladigow, L.A. Stella); ma nemmeno questa storia m'interessa più di tanto. In realtà, c'è soltanto un punto che mi preme discutere: quello della contaminazione (μίασμα) del sangue versato e dei mezzi per la purificazione. Gli atteggiamenti di entrambi gli autori di fronte a questo problema (nodale, come è risaputo, nella religione greca) - sono simili o incompatibili o magari complementari? O piuttosto seguono strade del tutto diverse?

Nessuno si stupirà, penso, se prendo le mosse dal frammento 121 Diano-Serra (22 B 73 D.-K.) di Eraclito: «Si purificano lordandosi con altro sangue, come chi per detergere il fango si cacciasse nel fango, che ogni uomo lo riterrebbe pazzo, se lo vedesse far questo. E rivolgono preghiere a queste statue, come chi conversasse con i muri, senza sapere chi sono gli dei né chi sono gli eroi». L'interpretazione *standard* del passo è quella di Robert Parker, nel suo ormai classico *Miasma* (371), dove viene sottolineato che «Heraclitus was only emphasizing a paradox of which all who thought about the rite were aware, and which seems to have been essential to its meaning. The strangeness of washing blood with blood, of purifying by defilement, is constantly underlined in other references...». Ma Parker forse non sottolinea abbastanza la portata polemica di questo testo. Da parte mia, sono piuttosto d'accordo con la perentoria impostazione di Kahn 266: «... The target [...] is not only the Apollinian rite of purification but the general practice of Greek religion as centred on temples and cult statues». Vedasi anche Conche (pp. 173, 175, 176): «Les hommes sont *fous* de penser ainsi plaire aux dieux, ou les apaiser, ou les honorer [...] Dans la deuxième partie du fragment sont visés l'anthropomorphisme de la religion grecque et l'idolâtrie des cultes traditionnels [...] Or Héraclite ne nie pas simplement: il rit et se moque; il ridiculise...».

* * * *

Cominciamo da un primo punto significativo: di fronte alla purificazione per mezzo delle αἵματος καθαρσίου σφαγαί («spruzzi di sangue lustrale»), Eschilo non mantiene nessuna delle riserve avanzate da Eraclito in modo così perentorio. Non c'è bisogno di far memoria del fatto che lo stesso Oreste si sottopone a questo

¹ La versione italiana di questo testo è stata riveduta da Francesco Ardolino (Università di Barcellona), che tengo molto a ringraziare.

rituale di purificazione per mezzo del sangue; vedasi *Cho.* 1059, *Eum.* 235-43, 280 ss. e 448-52. I passi più importanti per la nostra discussione sono questi due ultimi, riportati qui nella traduzione di Mario Untersteiner: «... È detersa la macchia che madre uccisa (μητροκτόνον μίασμα) ha impressa; quando era recente, vicino al focolare del dio Febo, fu eliminata col rito espiatorio d'un porcellino ucciso (καθαρμοῖς χοιροκτόνοις)...» (vv. 281-83); «È norma che chi uccide, la sua voce trattenga fino a che per l'intervento d'un sacerdote non l'abbia a spruzzare un getto di lustrale sangue (αἵματος καθαρσίου σφαγαί) offerto da un giovane animale ancor lattante (νεοθήλου βοτοῦ); da molto tempo presso altre dimore mi sono liberato dalla maledizione con vittime ed acqua fluente...» (vv. 449-51).

Voglio addurre un paio di annotazioni dell'ottimo commento di Podlecki (cf. pp. 154, 149) ai due passi: «... Purification by blood of pigs was a standard remedy: Ixion (?) was thus purified by Zeus (Aesch. fr. 327 Radt), and this kind of procedure was brought into relation with Delphi by the painter of an Apulian krater now in the Louvre (K 710) [... Nondimeno] no amount of merely 'ritual' cleansing, no mere passage of time, no appeal to a higher authority such as Apollo's [...] can get them [= *le Erinni*] off his track. Thus the challenge to Athena is even greater to find a way where Apollo's pompous ritualism has failed». E, a grandi linee, concordo anche con la discussione della stessa scena in Parker 387 s.: «... it does not emerge that Aeschylus is concerned, as is often supposed, to dispute the importance of ritual purification or deny its efficacy. Though he presents it as merely one stage in the process by which the killer was prepared for return to his home territory, it was, as we have seen, never anything else...». Il punto nodale consiste nel fatto che questa espiazione è, secondo Eschilo, necessaria; non si deve, e non si può, fuggirla, ma non è sufficiente. Il contrasto con Eraclito diventa invece totale: per quest'ultimo si tratta di una pratica tanto inutile quanto superstiziosa.

* * * *

Prima di chiederci come mai Eschilo si sente ancora in condizione di accettare la purificazione tramite gli spruzzi del sangue versato da un porcellino o da una pecora, mentre il suo quasi contemporaneo Eraclito la rifiuta in un modo così appassionato e tagliente, non sarà inutile, forse, cercare di capire un po' meglio il meccanismo antropologico sottostante a questo procedimento. Mi rivolgerò dunque, per parlare di “*Purezza e Pericolo*”, a una nota specialista, Mary Douglas, che ha studiato in modo mirabile il ‘sacro’ nei suoi complessi rapporti con la sozzura e il disordine². Douglas

² *Purity and Danger* (1966) è il titolo originale del libro che nella versione francese, da cui cito, viene intitolato *De la souillure* (1981). Mi sono rivolto anche, come è naturale, al *Miasma* di Ro-

sottolinea il fatto che nelle società piccole (anche se questo non è precisamente il caso, sia chiaro, delle *poleis* greche) i meccanismi della punizione sono di rado efficaci; la loro portata rimane abbastanza incerta. «Or, l'idée de souillure renforce ces mécanismes de deux manières distinctes: on considère que celui qui a enfreint la règle est victime de sa propre transgression; ou encore qu'une victime innocente peut faire les frais de l'offense commise». Ma, «pourquoi les déchets corporels sont-ils» - insomma - «des symboles de danger et de pouvoir?» (p. 136). Questa impostazione del problema si conquisterebbe, penso, l'approvazione e la simpatia di Eraclito efesio, ma non certo quelle di Eschilo di Atene. Douglas accenna a «quatre types de pollution sociale»; quello che ci interessa qui si produce quando ci sono «des contradictions internes, comme lorsque certains postulats fondamentaux sont niés par d'autres, de sorte qu'en certains points le système semble être en guerre avec lui-même». O, ancora nelle parole della stessa Douglas 156, «... lorsque les prescriptions morales ne sont pas claires, ou lorsqu'elles sont contradictoires, les idées sur la pollution tendent à simplifier ou à clarifier la situation». Nessun bisogno di ricordare adesso il dilemma di Oreste: lasciare Agamemnone, suo padre, senza vendetta significherebbe disubbidire a parecchie regole fondamentali di comportamento sociale; implicherebbe soprattutto una sfida agli ordini tassativi emanati da Apollo nel nome dello stesso Zeus ed andare incontro a una serie lunghissima di orrendi guai. Citerò, soltanto per memoria, *Cho.* 276 ss. (nella traduzione di Mario Untersteiner): «[Apollo] diceva infatti che avrei scontato con la mia vita la negletta vendetta e avrei subito molti dolorosi tormenti [...] annunziò un male della pelle, che vaga sulle carni e che con selvagge mascelle divora il corpo un tempo fiorente; e tosto bianche frange si sollevano per questo morbo; e mi vaticinava altri attacchi delle Erinni a loro meta condotti da questo sangue paterno...». Il contraccambio consiste nel diventare matricida. Non riesco a credere che Eschilo e il suo pubblico fossero moralmente così insensibili da considerare il matricidio 'una soluzione'. *Stricto sensu*, il conflitto è insolubile, da qualsiasi parte si guardino le cose. Allora, il μίasma di Oreste e la sua purificazione altro non sono che disperati tentativi (molto disperati, in verità) di rimediare all'insolubile.

Nessuno ha formulato con il rigore e la profondità di Karl Reinhardt quello che intendo dire; mi limiterò dunque a prendere in prestito le sue parole (pp. 172-74), aggiungendo alle volte delle parafrasi e dei commenti: «... Eschyle a ressenti profondément l'antinomie des deux droits et aussi les liens étroits qui demeuraient entre le "seigneur" de Delphes et les rites d'expiation auxquels il présidait et

bert Parker; lo stesso Parker (pp. 56, 61, 63, 179; cf. in particolare p. 61) riconosce un debito molto significativo verso il lavoro della Douglas.

l'organizzazione del diritto clanico dei tempi antichi [...] Purtroppo, la decisione [= *de la Cour athénienne*] non sopprime nullement, né sul piano giuridico né sul piano morale, il problema che poneva l'insieme di *Oreste*³. Anche se il re era ateniese, Oreste avrebbe dovuto la più terribile responsabilità, e nessun avvocato di Stato non avrebbe potuto ottenere il suo acquittamento. Nelle affari di omicidio, infatti, il più prossimo parente dell'accusato, come nel vecchio diritto di sangue, era tenuto a vegliare lui stesso sul castigo, e si presentava lui stesso con l'accusa. Solo lui era privato della possibilità di fare giustizia con la propria mano...».

Anche A.L. Brown 25 ha messo ottimamente a fuoco questo punto; ma, forse, non ne ha tratto tutte le conseguenze che qui ci interessano: «... There must often have been real cases at Athens in which the prosecutors claimed that the defendant was polluted while he claimed otherwise. In such cases the language of physical defilement would have to be used, even though the parties would not imagine that the issue could be settled simply by looking at the defendant's hands and seeing whether they were bloodstained or not. The language of physical defilement would in a sense be metaphorical...».

In altre parole, il problema della contaminazione rituale (μίασμα) non poteva non aleggiare intorno al giudizio; ma non poteva nemmeno diventare l'esito centrale. Ritorniamo ai commenti di Reinhardt: «Nulle instance judiciaire de l'Athènes ancienne ou d'aujourd'hui n'est habilitée à connaître le problème moral posé par le "cas Oreste"». Detto nel modo più semplice, più colloquiale: *Oreste* ci racconta che Oreste non fu condannato dall'Areopago, non tanto che la sua vita dopo diventasse assolutamente tollerabile; quest'affare è soltanto affare suo, l'affare di un matricida⁴. «Même si la "responsabilité" originaire du divin ne décharge en rien l'homme de son mal radical, rendre la justice est quand même de la compétence de l'homme, la légitimité de la sentence étant garantie par la participation de la divinité. [Apollon...] n'est pas le dernier à se contredire [...] En guidant Oreste, il s'est lui-même engagé dans une voie sur laquelle il ne lui est plus possible de rebrousser chemin. C'est pourquoi le Seigneur de la purification devient avocat, et se soumet de bon gré à une sentence étrangère - humaine -, lui qui d'ordinaire soumettait l'homme à sa propre sentence...»⁵.

³ Quante volte bisognerà ripeterlo, nonostante queste assennate, autorevoli parole.

⁴ Fra gli autori moderni che si sono confrontati con il problema delle sofferenze di Oreste, spicca in particolare Severino 1989, passim.

⁵ Queste osservazioni si possono forse completare. Il meccanismo della purificazione tramite una vittima lustrale (questo meccanismo che provoca in Eracle, come abbiamo visto, una reazione così irata) adopera una sorta di 'principio di omeopatia'; e in questo senso si può comparare benissimo con il meccanismo del pianto rituale. Infatti Seaford 86 adduce il frammento 101 Rose di

* * * *

L'assoluzione (meglio, la 'non-condanna') di Oreste pone infatti una lunga serie di questioni gravissime, sulle quali non intendo, però, soffermarmi in questa sede: la *κάθαρσις* di Oreste non è il nocciolo del mio problema. Mi preme sottolineare soltanto che le differenze fra Eschilo ed Eraclito non sono personali, non hanno rapporto con carattere e ideologia, ma piuttosto con i rispettivi ruoli sociali. Il mestiere di Eschilo, il mestiere del tragediografo, è un mestiere tradizionale, per servirci, ancora una volta, del fortunato termine adoperato da De Hoz in un lontano 1978. Eschilo adempie a un compito centrale nei culti della *polis*; a lui ed ai suoi pari spetta di provvedere affinché la Città non resti sprovvista dei suoi Cori, come dice Aristofane⁶. Non possiamo aspettarci da lui un'indipendenza di giudizio simile a quelle del solitario di Efeso. È vero che in un dato momento il Coro dell'*Agamemnone* può cantare: *Δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί*⁷. Ma quello che ci offre è un correttivo a un pensiero teologico tradizionale, non la tagliente squalifica di una pratica rituale.

Forse potrei riassumere il mio punto di vista con queste perentorie parole di Christiane Sourvinou-Inwood (250)⁸: «... Aeschylean tragedies were in fundamental ways religious tragedies. Their religious setting (religious both in time and space), the centrality of religious exploration in them, their presentation of human issues in terms of human relationships to the divine, the fact that they are structured through ritual acts, the density of religious language and of religious references, all these are not separate things, somehow put together, partly accidentally and partly deployed for dramatic effect by Aeschylus who imported them from the outside, from the separate world of religion - itself a highly implausible interpretation, once it is made explicit...». Non c'è bisogno di sottolineare che un discorso anche lontanamente simile, nei confronti di Eraclito, non avrebbe senso.

* * * *

Non è certo mia intenzione osteggiare in modo gratuito il compito di rintracciare rapporti d'intertestualità (o di polemica o semplicemente di *Quellensforschung*) fra Eschilo e i presocratici - Eraclito nelle fattispecie. Come dicevamo prima, parecchi filologi di valore (per esempio, W. Nestle, B. Gladigow, Luigia A. Stella) si sono

Aristotele per sottolineare quest'aspetto 'omeopatico' del lamento rituale: «... we may add that various other mourning practices seem to assimilate the mourners to the condition of the dead».

⁶ Cf. *Ran.* 1418: ἵν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ.

⁷ Cf. *Ag.* 757. M. Untersteiner traduce: «Ma con distacco dagli altri ho un mio solitario pensiero».

⁸ Per quanto riguarda questo studio (importante, ma abbastanza polemico), vide Pòrtulas 2005, 577-79.

cimentati in questo lavoro. Ma, a mio avviso, si tratta di un'attività un po' svuotata di senso se non ci accorgiamo che il pensiero di Eraclito e quello di Eschilo spesso non sono confrontabili. Non conosciamo bene i condizionamenti cui doveva sottoporsi Eschilo per rappresentare le sue tragedie nel teatro di Dioniso; ne impariamo, a volte, qualcosa, anche se non c'è dubbio che taluni fatti fondamentali ci sfuggono - e probabilmente ci sfuggiranno sempre. Ma il caso di Eraclito (come nella stragrande maggioranza dei cosiddetti presocratici) è ancora più complicato: del suo contesto sociale, politico, religioso, vitale, non sappiamo nulla o quasi nulla; ci manca tutto quanto ci aiuterebbe a capire il senso delle sue enigmatiche sentenze. *A priori*, ci sembra che i presocratici godessero di margini di libertà di pensiero e di espressione piuttosto ampi; più grandi, in ogni caso, di quelli di qualsiasi tragediografo, soprattutto nel tempo di Eschilo. Gli aneddoti riguardanti Eraclito non sembrano meritare, considerati isolatamente, alcuna fiducia; ma, presi insieme, riflettono una personalità piuttosto altezzosa, indipendente, perfino tracotante; una personalità che non sentiva il bisogno di adeguarsi alle opinioni comuni, di tacere neanche minimamente il proprio parere. Il ruolo sociale di Eschilo, in qualsiasi modo venga considerato, non sembra concedergli un simile grado di autonomia. Ma, questa è una opinione ben fondata o ci troviamo davanti a una illusione ottica? Non è facile approntare una risposta soddisfacente.

Barcelona

Jaume Pòrtulas

Bibliografia

- Brown, A.L., *The Erinyes in the Oresteia*, JHS 103, 1983, 13-34.
Conche, M. (ed.), *Héraclite. Fragments*, Paris 1986.
De Hoz, J., *La tragedia griega considerada como un oficio tradicional*, Emerita 46, 1978, 173-200.
Diano, C. & Serra, G. (edd.), *Eraclito. I Frammenti e le Testimonianze*, Milano 1980.
Douglas, M., *De la souillure*, Paris 1981 (trad. fr. di *Purity and Danger*, Londra 1967).
Gladigow, B., *Aischylos und Heraclit. Ein Versuch religiöser Denkformen*, Archiv für Geschichte der Philosophie 44, 1962, 225-39 (ripreso in *Wege zu Aischylos I*, Darmstadt, Wege der Forschung 87, 1974, 312-29, da cui cito).
Kahn, C.H., *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge 1979.
Parker, R., *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.
Podlecki, A.J. (ed.), *Aeschylus. Eumenides*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary, Warminster 1989.
Pòrtulas, J., Recensione a C. Sourvinou-Inwood 2003, Gnomon 2005, 577-79.
Reinhardt, K., *Eschyle*, Paris 1972, Les Éditions de Minuit (originale tedesco, Berna 1949).

- Seaford, R., *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- Severino, E., *Il Giogo. Alle Origini della Ragione: Eschilo*, Milano 1989.
- Sidwell, K., *Purification and Pollution in Aeschylus' Eumenides*, CQ 46, 1996, 44-57.
- Sommerstein, A.H. (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- Sourvinou-Inwood, Ch., *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003.
- Stella, L.A., *Eschilo e la cultura del suo tempo*, Alessandria 1994.
- Untersteiner, M. (ed.), *Eschilo. Oresteia* (Prefazione e aggiornamenti di W. Lapini), Milano 1994.

NUOVE RIFLESSIONI SULLE 'SUPPLICI'*

Nel 1969 pubblicai un libro sulle *Supplici*¹. A quell'epoca il mondo della filologia non si era ancora completamente ripreso dallo shock provocato dalla scoperta che la tragedia, lungi dall'appartenere alla più antica produzione di Eschilo, era invece un'opera della sua piena maturità. E. Lobel aveva pubblicato nel 1952 un frammento della didascalia di una *hypothesis* alla trilogia delle Danaidi (*POxy* 2256 fr. 3)², da cui sembrava doversi dedurre che il dramma era stato rappresentato nel 463, solo cinque anni prima dell'*Orestea*. Il mio libro è stato ristampato nel 2006 per i tipi della Bristol Phoenix Press con una nuova Prefazione e una bibliografia aggiornata, e ciò mi ha costretto a riconsiderare le conseguenze di quella scoperta. Sono lieto di vedere che, per quanto mi risulta, nessuno studioso sostiene più una datazione alta del dramma. Nello stesso tempo, però, noto con un certo dispiacere che le *Supplici* sono divenute, da allora, una tragedia piuttosto trascurata. Prima del 1952 esse erano fervidamente studiate come unico esemplare superstite - così si credeva - di tragedia dei primordi, e quindi come valido documento che poteva gettar luce sulle origini e lo sviluppo iniziale del genere tragico. La nuova cronologia ci avrebbe dovuto lasciare liberi di studiare le *Supplici* per quello che sono e di apprezzarne le qualità di splendido dramma, con l'inizio forse più eccitante di tutto il teatro greco che conosciamo, con quel sorprendente scambio in cui il Coro alla fine riesce a vincere l'esitazione di Pelasgo ad accettare la richiesta d'asilo, e con quella scena straordinariamente emozionante in cui l'intero Coro è in pericolo di essere rapito. Ma questo non è successo. Si è scritto molto su uno o due problemi che ancora riguardano il dramma e la trilogia (ne parlerò più avanti). Ma poco è stato fatto per spiegare ai nostri lettori perché le *Supplici* sia una così bella tragedia, e per convincerli che merita di essere letta anche solo per i suoi pregi. Se ricordo bene, nessuna delle relazioni presentate ai Convegni di Cagliari e di Trento era dedicata alle *Supplici*. Sono mai state rappresentate nei teatri moderni?

La nuova datazione delle *Supplici* ci avrebbe dovuto mettere in guardia contro i pericoli insiti nel basarsi su fatti di stile e di struttura drammatica quando si tenta di assegnare una data a un dramma che non ne ha una. Alcuni studiosi sono ancora restii a imparare questa lezione. Pensano che, anche se le *Supplici* sono tarde, *hanno l'aspetto* di una tragedia antica. Di per sé, questa non è un'opinione irragionevole. Non c'è nessun motivo di ritenere che la tecnica di uno scrittore si sviluppi in pro-

* Sono molto grato a Tristano Gargiulo per l'accurata e precisa traduzione italiana di queste mie pagine.

¹ A.F. Garvie, *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, Cambridge 1969.

² E. Lobel, in Lobel, Wegener, Roberts, *The Oxyrhynchus Papyri* XX, London 1952; B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Bd. I, Göttingen 1971 (1986² bearb. R. Kannicht), DID C 6; S. Radt, Bd. 3, 1985, T 70.

gressione continua dal suo periodo giovanile alla sua piena maturità. È senz'altro possibile che negli anni intorno al 460 Eschilo tornasse al genere di tragedia che aveva composto decenni prima. Nel 1969 ho cercato, però, di mostrare che, proprio in termini di stile e di tecnica drammatica, le *Supplici* si adattavano benissimo all'epoca cui appartengono le altre tragedie superstiti, e che nulla contraddiceva una datazione vicina al 460. Tutti oggi concordano nel dire che una datazione anteriore al 490 è fuori questione, ma c'è ancora qualcuno che vede con favore almeno il decennio 480-470. Scott Scullion ha prodotto uno studio importante e ben argomentato in questa direzione, che non può essere messo da parte senza una seria disamina³. Il primo problema concerne il rigo 1 del papiro, dove le uniche lettere che rimangono sono ἐπὶ ἀρ[. Si tratta di scegliere tra ἐπί seguito dal nome dell'arconte più, forse (ma non necessariamente), ἄρχοντος, e ἐπί seguito da ἄρχοντος e dal nome dell'arconte. La scelta è cruciale. Se è giusta la prima integrazione, l'unico candidato possibile è Archedemide, arconte nel 464/3, e, anche se il ρ non è sicuro, non c'è comunque nessun altro arconte, negli anni che precedono il 460, il cui nome inizi con α. Snell, invece, preferisce la seconda alternativa, ἐπὶ ἄρχοντος, ed è seguito da West nella sua edizione teubneriana⁴ e ora anche da Scullion. Se hanno ragione, il nome dell'arconte resta sconosciuto, e la data del 463 svanisce. Tutti e tre confrontano il fr. 2 dello stesso papiro⁵, probabile *hypothesis* del *Laio* eschileo, dove Snell integra ἐπὶ ἄρχοντος Θεαγλινίδου, con il nome proprio posposto. Nel Mediceo, d'altra parte, la stessa *hypothesis* reca ἐπί seguito dal nome dell'arconte. Snell, e più in dettaglio Scullion, basano la loro scelta sullo spazio che sembra loro da assegnare alla lacuna. Ma Lobel aveva fatto notare che l'allineamento dei rigi nel papiro non è regolare; su questo punto, dunque, non vi può essere certezza. Se per nessuno dei due frammenti si può dire una parola conclusiva, appare un po' azzardato supporre che si possa fiduciosamente integrare l'uno sulla base dell'altro. Personalmente, credo ancora che sia corretto restituire il nome di Archedemide, e il motivo è che, in tutte le *hypotheses* tragiche che abbiamo, l'ordine normale è ἐπί seguito dal nome proprio, con o senza l'aggiunta, dopo, di ἄρχοντος. Siamo di fronte, pertanto, ad una probabilità statistica, non ad una certezza.

La seconda questione concerne la notizia, fornitaci anch'essa dal papiro, che con la trilogia delle *Danaidi* Eschilo riuscì vincitore su Sofocle nel concorso tragico. Se, come era opinione comune, la vittoria conseguita da Sofocle nel 468 coincise con la sua prima partecipazione, la più antica data possibile per la trilogia delle *Danaidi* è il

³ S. Scullion, *Tragic dates*, CQ 52, 2002, 81-101.

⁴ M.L. West, *Aeschyli Tragoediae, cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgartiae et Lipsiae 1990 (1998²).

⁵ *TrGF* I DID C 4a, III T 58b e 70.

466, giacché nel 467 Eschilo mise in scena la trilogia tebana⁶. C.W. Müller ha cercato di dimostrare che non era costume dei poeti tragici far rappresentare propri drammi in due anni consecutivi⁷. Se ciò è vero, scendiamo al 465. Scullion, d'altra parte, ha sollevato dubbi sulla data della prima messa in scena di Sofocle. Solo Plutarco (*Cim.* 8) la assegna al 468. Egli ci dice che, a causa della fortissima rivalità tra i sostenitori di Eschilo e di Sofocle, quell'anno Cimone attribuì ai generali il compito di stabilire il vincitore del concorso tragico. Ed essi scelsero il giovane Sofocle. A parte il naturale sospetto che si prova di fronte a simili racconti biografici, ci si può legittimamente domandare come faceva Sofocle, se questa era la sua prima partecipazione, ad avere già ammiratori così entusiasti tra il pubblico. Che il 468 sia stato l'anno della sua prima vittoria è confermato dal *Marmor Parium* e dalle varie versioni della *Cronaca* di Eusebio, ma la versione che ne fece Girolamo distingue chiaramente tra prima vittoria e prima messa in scena, assegnando quest'ultima all'Ol. 77.2, cioè all'anno 470. Nel mio libro (p. 11 n. 1) ho erroneamente affermato che tra le due non vi è contraddizione. Se dunque anteponiamo l'autorità di Eusebio a quella di Plutarco, e *se* (sottolineo *se*) accettiamo l'integrazione di Snell al rigo 1 del papiro, allora il 470 diventa una possibile data per la trilogia delle Danaidi. Che sia la data reale, è ovviamente una semplice ipotesi. Non c'è nessuna prova che Eschilo abbia partecipato al concorso del 470, né che, se anche ciò sia avvenuto, egli vi presentasse la trilogia delle *Danaidi*. Quelli che ora preferiscono il 470 al 463, devono sostenerlo con altri argomenti. E chiunque, sulle stesse basi, volesse spingersi ancora più indietro del 470, sarebbe obbligato a respingere sia la testimonianza di Eusebio che quella di Plutarco. Scullion si dichiara favorevole al 475 circa, ma, esitando a negare credito a Eusebio, si attesta sul 470 come data più plausibile.

Quali sono, dunque, gli argomenti cui alludevo? Sono in buona parte gli stessi su cui i filologi erano soliti fondare la loro convinzione che le *Supplici* sia una tragedia molto antica: stile e struttura drammatica. Oggi non si cerca più tanto di trarre conclusioni immaginando quale potesse essere il retroterra politico del dramma. La maggior parte degli studiosi ritiene accettabile l'idea che, da questo punto di vista, le *Supplici* si adattino benissimo alla situazione politica degli anni '60 del V secolo. Io sono dell'idea che, qualunque data uno voglia sostenere, non sia difficile interpretare il quadro politico piegandolo alle esigenze della propria teoria. Stile e struttura drammatica sono materie più ostiche. Cominciamo dallo stile. Nel libro mi preoccupavo di far vedere che non ci sono significative differenze fra le prime tre tragedie

⁶ La documentazione riguardante Sofocle si può leggere in *TrGF* I p. 5, DID A 3a, C 3, D 1 e 3, T 57-8; III T 57; S. Radt, Bd. IV, Göttingen 1977 (1999²) T 32-36.

⁷ C.W. Müller, *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*, Abh. Mainz 5, 1984.

superstiti di Eschilo, il che sarebbe sorprendente se le *Supplici* fossero anteriori al 490. Mi interessava molto meno dimostrare che, considerate sul piano stilistico, le *Supplici* dovessero essere posteriori a *Persiani* e *Sette*, e mi accontentavo di concludere (p. 84) che, da questo punto di vista, esse potevano essere state rappresentate negli anni '70. D'altra parte, mi sembrava che alcune caratteristiche - ma non tutte - dello stile delle *Supplici* orientassero verso una data posteriore ai *Sette*, e vicina all'*Oresteia*. Anne Pippin Burnett mi criticò per aver espresso questa opinione⁸. Obiettò che, dopo aver additato le debolezze dell'«approccio alla tragedia improntato ad una evoluzione rettilinea», ero caduto io stesso nel «fallace argomento evoluzionistico». Ma negare che la tecnica di uno scrittore si debba per forza evolvere in linea retta non equivale ad affermare che essa non si evolve affatto. Nel caso di Eschilo, il problema è che disponiamo di un numero troppo esiguo di drammi in base ai quali tratteggiare questo sviluppo, e che essi appartengono tutti, anche se le *Supplici* fossero state rappresentate verso il 475, ad un periodo relativamente breve della vita di Eschilo.

Se dovessi scrivere oggi il capitolo sullo stile, cambierei alcuni dei miei argomenti. Non credo più che il *Prometeo* sia opera di Eschilo, per cui gran parte di quello che ho scritto sulle sue tante peculiarità è diventato irrilevante per i miei fini. L'analisi delle soluzioni nel trimetro giambico mi aveva fatto giungere alla conclusione (cui erano giunti altri prima di me) che sotto questo aspetto sembrava esserci uno sviluppo dai *Persiani* all'*Oresteia*, attraverso i *Sette* e le *Supplici*. Ora però Scullion 90-93 ha applicato alle mie statistiche un metodo di analisi più raffinato. Egli non tiene conto, per esempio, delle soluzioni prodotte da πόλεμος e πολέμιος, termini così frequenti nei *Sette* da far pensare che possano falsare le statistiche complessive relative a quella tragedia. Le cifre di Scullion mostrano un minore divario fra le tre tragedie più antiche. Concorro volentieri con lui quando dice che non si dovrebbe attribuire troppo peso a dati di questo tipo. Ma valuterei nello stesso modo i criteri in base ai quali egli si pronuncia a favore di una data negli anni '70: particelle, *ring-composition*, nessi logici. È naturale che ciascuno dia importanza ai dati che confortano la teoria che sta cercando di dimostrare! Io sono ancora convinto che, considerando solo lo stile, le *Supplici* *potrebbero* essere state scritte negli anni '70, ma che non c'è nessun forte argomento per escludere che appartengano agli anni '60, ed esistono anzi tratti stilistici che concretamente favoriscono quest'ultima cronologia. Se ragioniamo in termini di una possibile evoluzione dell'autore, in ogni caso, anche ammesso che essa ci sia stata, la distanza fra il 470 e il 463 è molto piccola.

⁸ A.P. Burnett, nella sua recensione al mio libro apparsa in CPh 66, 1971, 54-61.

Da Scullion 95-97 divergo più radicalmente sulla questione della struttura drammatica. Le *Supplici* mi appaiono, oggi ancor più che nel 1969, molto diverse da come ci aspetteremmo che fosse una tragedia dei primordi, e anche da come ci si presentano i *Persiani*, che ovviamente non sono una tragedia dei primordi. Io penso che nelle *Supplici*, e in minor misura nelle *Eumenidi*, Eschilo stia facendo un esperimento: rovesciare quello che è il normale rapporto tra coro e protagonista. Scullion 95, e prima di lui Oliver Taplin⁹, hanno rifiutato questo mio «modello sperimentale», affermando che l'alta percentuale di parti liriche rispetto al dialogo è proprio ciò che ci aspettiamo di trovare in una tragedia molto antica. Scullion osserva giustamente che nelle *Eumenidi*, che sono la tragedia più vicina alle *Supplici* nell'uso del coro, la percentuale di parti liriche è la più bassa di tutte le tragedie di Eschilo: perciò il ruolo da protagonista del coro non può giustificare, come io ho sostenuto, la sua preminenza nelle *Supplici*. Ma le *Supplici* e le *Eumenidi* non sono la stessa cosa. Nelle *Eumenidi* Oreste, l'attore, è protagonista per gran parte del dramma, e nel 458 il fatto che Eschilo abbia accolto l'innovazione del terzo attore deve aver costituito un'importante differenza. Taplin mi rimprovera a buon diritto di aver sottovalutato le potenzialità drammatiche della tragedia con un solo attore, e può essere vero che un dramma di Frinico valesse quanto uno di Eschilo. Non ho ancora capito bene, tuttavia, se, quando gli studiosi che ho nominato parlano di tragedia molto antica, intendano la tragedia con un solo attore o la forma che essa acquisì dopo che Eschilo vi ebbe introdotto il secondo attore. Si trattò certamente di un importante sviluppo nella storia del dramma, e deve aver avuto conseguenze altrettanto importanti. Per la prima volta il poeta tragico poteva presentare sulla scena due personaggi che interagivano e si confrontavano. È una grave lacuna che non ci sia noto in quale momento della sua carriera Eschilo abbia compiuto questa innovazione. È possibile che sia avvenuto presto, nel qual caso Frinico potrebbe aver mutuato da lui l'impiego del secondo attore, come più tardi Eschilo farà con Sofocle per il terzo attore. O potrebbe essere accaduto poco prima dei *Persiani*. Sia vera l'una o l'altra ipotesi, mi sembra probabile che ci sia voluto qualche tempo perché i tragediografi si rendessero pienamente conto delle potenzialità drammatiche costituite dall'avere in scena contemporaneamente due attori, impegnati in un confronto o anche in un conflitto. È vero che per lunghi tratti del dramma le *Supplici* sembrano una tragedia con un solo attore. Penso in particolare alla formidabile scena in cui il Coro si appella a Pelasgo per ottenere asilo, e alla fine lo persuade ad accettare la sua supplica. Danaos se ne sta in silenzio. Eschilo ricorre ad ogni possibile modalità con cui un attore può inte-

⁹ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 87, 206-09.

ragire con un coro: *rhesis* seguita da *stasimon*, sticomitia, dialogo epirrematico. Ma io non riesco ad immaginare che nella tragedia dei primordi vi sia stato qualcosa di così complesso come la tecnica che si rivela nelle *Supplici*. Anche nei *Persiani* le sezioni epirrematiche sono molto più semplici, come del resto la struttura del dramma nel suo insieme. A mio avviso, sia Taplin che Scullion non colgono quello che cercavo soprattutto di dimostrare nel mio libro: che non esiste nessuna prova, e neanche la minima ragione, per credere che nella tragedia più antica la forza che muove l'azione, e il centro dell'interesse drammatico, fosse normalmente il coro piuttosto che l'attore. Per tutta la sua storia, la tragedia attica tratta di regola non delle vicende di un gruppo mitico di persone, rappresentato dal coro, ma di quelle di un personaggio del mito, rappresentato dall'attore. Non capisco perché Taplin 207 e Scullion 95 n. 42 contestino la mia definizione (p. 106) del coro dei *Persiani* come «anonimo e incolore». «Incolore» poteva anche essere una scelta lessicale poco felice, ma il coro dei *Persiani*, e della tragedia in generale, è certamente anonimo. I suoi membri non hanno vita propria come individui. Sarebbe sorprendente se a un componente del coro dell'*Agamennone* venisse dato, più avanti nella trilogia, un ruolo di personaggio dotato di un proprio nome, come si ritiene comunemente che succeda a Ipermestra nelle *Danaidi*, e ad Amimone nell'omonimo dramma satiresco. È in questo aspetto vitale che le *Supplici* sono pressoché uniche. In teoria Eschilo avrebbe potuto realizzare un simile esperimento in ogni momento della sua vita, anche negli anni '90; ma la superba maestria con cui padroneggia l'interazione tra personaggio e coro mi spinge a credere quello che ogni altro indizio conferma: che le *Supplici* non sono opera di un drammaturgo ancora poco esperto, ma di un artista già maturo.

Ho parlato di confronto e di conflitto, ed è in questo ambito che ritengo, con altri, che si possa scorgere il più chiaro segno di evoluzione dai *Persiani* alle *Supplici*, attraverso i *Sette*. Nei *Persiani* c'è un contrasto fra Serse e Dario, e ovviamente fra Greci e Persiani, ma non vediamo mai Serse e Dario insieme sulla scena, e il conflitto reale ha avuto luogo prima che il dramma cominci. Nei *Sette* Eteocle decide di affrontare il fratello da solo a solo, ma non lo vediamo mentre è torturato dal suo dilemma. Né vediamo Polinice risolversi a muovere contro Eteocle. La decisione di Eteocle è già presa dacché egli accetta quello che ritiene il suo fato. Nelle *Supplici*, invece, ci viene mostrato a lungo il tormentoso dilemma interiore di Pelasgo, e le nostre simpatie si dividono in modo lacerante tra il Coro, con la sua necessità di trovare asilo, e Pelasgo che, se questo asilo concederà, appare destinato a rovinare la sua città e se stesso. E nei *Persiani* e nei *Sette* non c'è nulla di lontanamente paragonabile all'emozionante faccia a faccia tra aperti nemici, quali sono il Coro e l'araldo egizio. Siamo di certo molto più vicini all'*Oresteia* che alle altre tragedie.

Scullion 97 attribuisce una certa importanza al fatto che le *Supplici*, come i *Persiani* e diversamente da tutte le altre tragedie che possediamo (a parte il *Reso*, che presenta problemi particolari), non hanno un prologo recitato da un attore ma iniziano con la *parodos* del Coro. Quando si pensava che le *Supplici* fossero una tragedia molto antica, era naturale presumere che questa fosse la pratica normale per quei tempi, e che il prologo recitato fosse un'innovazione successiva. La testimonianza, in senso contrario, di Temistio¹⁰ era ignorata o respinta. Temistio, citando come fonte Aristotele, ci dice che fu Tespi a introdurre la *rhesis* e il prologo. Scullion fa notare, con qualche ragione, come subito dopo Temistio asserisca che fu Eschilo a introdurre il terzo attore, il che contrasta con quanto lo stesso Aristotele dice in *Po.* 1449a18-9. Ma il fatto che Temistio si sia confuso, o che Aristotele abbia cambiato parere, sul secondo punto in questione, non vuole necessariamente dire che anche la sua affermazione circa il prologo sia erronea. Molti vedrebbero con favore l'idea che la *rhesis* si debba proprio a Tespi. Anche senza la testimonianza di Temistio, sarebbe sensato ipotizzare che chi ha inventato il primo attore abbia inventato anche la *rhesis* tragica, e che fin dai primordi un drammaturgo avesse la possibilità di affidare l'inizio di una tragedia al coro o all'attore. Scullion trova più economico supporre che, quando fu più tardi inventato, dopo il 472 (data dei *Persiani*), il prologo abbia subito soppiantato la *parodos* in apertura, per cui le *Supplici* devono venire prima dei *Sette*. «Economico» tuttavia non vuol dire «vero»; e, anche ammesso che il prologo sia stato un'invenzione relativamente tarda, non vedo alcuna ragione per pensare che nessuno abbia mai più composto un dramma che cominciasse con la *parodos*. Secondo Glauco di Reggio (V sec. a. C.), stando a quanto ci dice la *hypothesis* del *Persiani*¹¹, le *Fenicie* di Frinico, rappresentate probabilmente nel 476, iniziavano con un prologo recitato, il cui primo verso servì di modello ad Eschilo per il primo verso della sua tragedia. Il tentativo di Scullion di dimostrare che la *hypothesis* ci dà una versione distorta di quello che realmente scrisse Glauco, non mi convince. I *Frigi* di Eschilo, per i quali Taplin 62 considera probabile una data molto antica, cominciavano con un prologo, e così pure le *Danaidi*, secondo molte ricostruzioni della trilogia: se esatto, ciò prova che non c'è nessun legame tra forma del prologo e cronologia.

Questo è, all'incirca, tutto quanto desidero dire sul problema della datazione. Oggi accetto che il 470 possa conciliarsi con la testimonianza del papiro, e che non sia in contrasto con i dati stilistici. Ma credo ancora che con essi sia ugualmente compatibile il 463, e che il 470 sia da escludere se accogliamo l'integrazione più probabile

¹⁰ Ved. *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, 103 s., 117 n. 3, 120-23.

¹¹ *TrGF* I F 8, I 3 T 4.

nel primo rigo della *hypothesis*. E la struttura drammatica mi sembra ancora parlare decisamente a favore di una data negli anni '60.

Ho prima osservato che il retroterra politico del dramma è un terreno poco solido su cui basare argomenti per una datazione. Sommerstein ha sostenuto che nelle *Supplici* ci sono riflessi intenzionali di precisi fatti accaduti ad Atene nel 462: perciò colloca il dramma nel 461¹². Poiché io credo che la tragedia eschilea non sia quasi mai politica in questo senso (le *Eumenidi* sono un'eccezione), non trovo convincente tale teoria. L'Argo delle *Supplici*, però, con quella sua forma costituzionale in cui si combinano monarchia e democrazia, è davvero di grande interesse, ma per ragioni indipendenti dalla datazione della tragedia. Nel clima che ha caratterizzato gli studi classici degli ultimi decenni, in cui tanti sono rimasti affascinati dal rapporto fra la tragedia attica e l'ideologia civile democratica di Atene, alcuni potrebbero essere inclini a vedere anche le *Supplici* coinvolte nello sforzo fatto da Atene per definire la sua identità. Io preferisco domandarmi che significato rivesta questo particolare aspetto per il dramma in sé. Non riesco a credere che Eschilo stia facendo un sermone al suo pubblico, o stia cercando di persuaderlo che la democrazia è una cosa buona, o si stia congratulando con esso perché è diverso dagli altri popoli. Gli spettatori, almeno in grande maggioranza, erano già persuasi che la democrazia fosse la forma di governo ideale, e il tragediografo semplicemente sfrutta questo presupposto per il suo fine drammatico. Allo stesso modo, nell'*Aiace*, Sofocle può contare sul disprezzo degli spettatori per gli Spartani, così da essere sicuro che essi non saranno benevoli con Menelao anche quando egli dovesse dire cose apparentemente assennate. Nelle *Supplici*, dando rilievo alla forma di governo democratica di Argo e facendo insistere Pelasgo sulla necessità di consultare il *demos*, Eschilo si assicura che saremo in sintonia sia con il re, immerso nel suo dilemma tragico, sia con il popolo argivo, su cui incombe la minaccia di una guerra disastrosa. La duplice decisione, prima di Pelasgo poi del *demos*, ha creato qualche imbarazzo agli studiosi. La vera decisione è una sola? E se sì, quale? Peter Burian non ha dubbi: Pelasgo ha il potere di prendere la decisione, ma *sceglie* di trasferire la responsabilità al popolo¹³. Io non ne sono così sicuro. Burian rimanda ai vv. 398 s., dove il re dice: οὐκ ἄνευ δήμου τάδε πράξαιμι' ἄν, οὐδέ περ κρατῶν. Egli dà al participio valore concessivo: «benché io ne abbia la facoltà». Ma possiamo essere certi che non abbia valore condizionale: «anche se ne avessi la facoltà»? Burian non fa menzione dei vv. 365 s., dove Pelasgo dice chiaramente che la responsabilità della decisione non è sua, ma

¹² A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996, 403-05; *The Theatre Audience, the 'demos', and the 'Suppliants' of Aeschylus*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1973, 76-79.

¹³ P. Burian, *Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy*, WS 8, 1974, 5-14.

del popolo. Al pari di altri, dubito che Eschilo si preoccupi di offrire un quadro coerente e preciso della forma di governo che c'era ad Argo. Concordo invece con Burian che la duplicità della decisione serva a sottolineare la gravità di essa: quello che importa è che la responsabilità sia condivisa da re e popolo.

Nell'ultimo capitolo del libro esaminavo i tentativi fatti dagli studiosi di ricostruire i drammi perduti della trilogia. Alcuni di essi sono più verosimili di altri e, se mai quei drammi ci fossero restituiti, l'uno o l'altro potrebbe anche rivelarsi corretto. Nel mio capitolo, tuttavia, assumevo una posizione in generale scettica. Ritengo ancora che nessuna delle ipotesi avanzate si avvicini alla certezza. Sarebbe molto utile sapere per certo, prima di tutto, perché le Danaidi rifiutino di sposare i cugini e, in secondo luogo, se esse avversino solo i cugini o il matrimonio con tutti gli uomini. Friis Johansen e Whittle, nella loro monumentale edizione commentata della tragedia¹⁴, negano (I 29-33, e passim nel commento) che l'avversione delle Danaidi sia generale, ma ci sono molti luoghi del dramma che suggeriscono, anche se non provano definitivamente, il contrario (ved. la mia p. 221). All'inizio di questo contributo lamentavo che le *Supplici* fossero relativamente trascurate dalla filologia recente; non si può dire, invece, che siano stati pochi gli studiosi che hanno mostrato interesse per questo genere di domande. Nel 1971 George Thomson è tornato alla sua teoria di endogamia contro esogamia¹⁵. Da allora sono apparsi parecchi studi, da prospettive molto diverse, comprese le interpretazioni psicanalitiche di R.S. Caldwell e George Devereux¹⁶. Ho trovato particolarmente proficuo l'articolo di Froma Zeitlin, del quale cito una sola frase: «The Danaids' tendency to think in binary oppositions explains, in part, the strange shifts the Danaids seem to make from specific to general misandry»¹⁷. La maggior parte degli studiosi sembra avvertire che c'è qualcosa di innaturale, qualunque ne sia la ragione, nell'atteggiamento delle giovani.

Non è questa la sede per discutere tutte le ipotesi interpretative che sono state proposte; perciò mi concentrerò su una sola, quella che, concepita da M. Sicherl¹⁸, è stata poi accolta e sviluppata da diversi studiosi. Alcune fonti antiche, la più antica delle quali è Apollodoro *apud schol. Il.* 1.42, offrono una versione in cui Danao è ammonito da un oracolo, o in Egitto o dopo le nozze avvenute ad Argo, che un genero, o più precisamente un figlio di Egitto, lo ucciderà. Per Sicherl questo è il vero

¹⁴ H. Friis Johansen-E.W. Whittle, *Aeschylus, the Suppliants*, I-III, Copenhagen 1980.

¹⁵ G. Thomson, *The Suppliants of Aeschylus*, *Eirene* 9, 1971, 25-30.

¹⁶ R.S. Caldwell, *The Psychology of Aeschylus' Suppliants*, *Arethusa* 7, 1974, 45-70; G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976, 319-44.

¹⁷ F.I. Zeitlin, *The Politics of Eros in the Danaid Trilogy of Aeschylus*, in R. Hexter-D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York-London 1993, 216-17.

¹⁸ M. Sicherl, *Die Tragik der Danaiden*, MH 43, 1986, 81-110.

motivo della fuga di Danao e delle figlie dall'Egitto, e spiega anche il loro rifiuto di sposare i cugini: esse non vogliono essere responsabili della morte del padre. La chiave che conduce a questa soluzione si trova, secondo Sicherl, nello scolio al v. 37 della tragedia. Le parole del testo eschileo cui esso si riferisce sono: λέκτρων ὧν θέμις εἶργει, che lo scoliasta commenta così: ὧν τὸ δίκαιον ἡμᾶς εἶργει διὰ τὸ μὴ θανατωθῆναι τὸν πατέρα. Sicherl interpreta le ultime sei parole nel senso di «così che il padre non sia ucciso», e ritiene che l'autore dello scolio debba aver attinto questa informazione alla sua conoscenza dei drammi perduti della trilogia. Sicherl previene l'ovvia obiezione che in nessun luogo delle *Supplici* si fa menzione dell'oracolo. Egli replica che la vera motivazione dell'agire delle Danaidi doveva essere tenuta nascosta a Pelasgo e agli Argivi, perché avrebbe potuto dissuaderli dall'offrire loro asilo (non capisco bene perché), e che il pubblico doveva essere tenuto in sospenso fino a dopo che le uccisioni fossero state compiute. Il passo successivo nella costruzione di questa teoria si deve a un articolo di Wolfgang Rösler del 1993¹⁹. Egli accetta tutti gli argomenti di Sicherl, tranne quello della necessità di tenere il pubblico in sospenso, che giustamente giudica non plausibile. Il contributo più importante di Rösler è la spiegazione del perché nelle *Supplici* manchino riferimenti all'oracolo: non c'era bisogno di parlarne poiché il pubblico ne aveva già avuto notizia in un dramma precedente. Si deve dunque presumere che le *Supplici* fossero non la prima, ma la seconda tragedia della trilogia, come qualche studioso dell'Ottocento aveva ipotizzato, e che venissero dopo gli *Egizi*, in cui dovevano comparire gli avvenimenti occorsi in Egitto, il contrasto fra Danao ed Egitto, e l'oracolo che portò alla fuga delle Danaidi. Ci si può tuttavia ugualmente domandare perché le *Supplici* non facciano neanche un cenno all'oracolo. Anche ammesso che ci fosse una valida ragione drammatica perché esso venisse occultato a Pelasgo e agli Argivi, sarebbe stato abbastanza facile per Eschilo farne menzione quando Danao e il Coro restavano soli sulla scena. Invece, tutto nel dramma contribuisce a creare la forte impressione che le Danaidi siano fuggite dall'Egitto di loro iniziativa. Il problema sembrerebbe risolto dal contributo dato da Sommerstein allo sviluppo della teoria²⁰. Secondo Sommerstein, nelle *Supplici* non si può dire nulla dell'oracolo perché Danao non lo ha fatto conoscere alle figlie (anche in questo caso non capisco bene perché). Nella tragedia, però, gli oracoli si compiono sempre, per cui nel

¹⁹ W. Rösler, *Der Schluss der 'Hiketiden' und die Danaiden-Trilogie des Aischylos*, RhM 136, 1993, 1-22.

²⁰ A.H. Sommerstein, *The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy*, in B. Zimmermann (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, Drama 3, Stuttgart 1995, 111-34; *Aeschylean Tragedy* (ved. n. 12), 143-49.

dramma finale Linceo deve uccidere Danao. Questo nuovo assetto della trilogia ha ricevuto consensi da M.J. Lossau e C. Turner²¹.

Si tratta di una teoria interessante, in particolare per il modo in cui si è sviluppata da uno studioso all'altro. Se esatta, rivoluziona, ovviamente, la nostra comprensione dell'intera trilogia delle Danaidi. Ma non credo che *sia* esatta. L'obiezione più ovvia è ancora quella che fu sollevata contro gli studiosi che nell'Ottocento pensavano che gli Egizi precedessero le *Supplici*. Il contenuto del primo dramma sembra troppo scarno, mentre tutti gli avvenimenti essenziali della trama si trovano così a dover essere stipati in un solo dramma, quello conclusivo. È vero che un tragediografo era libero di selezionare gli elementi del mito che meglio convenivano al suo fine drammatico. Ma è poco credibile che così tanti elementi fondamentali di questa storia fossero relegati al prologo o ai discorsi di messaggeri, o a reminiscenze nelle odi corali. La mia seconda obiezione è rivolta al trattamento dello scolio al v. 37, che è un punto cruciale della teoria. Sommerstein afferma che esso «parla in modo decisivo in favore» della sua interpretazione. Ma è veramente così? Ci viene chiesto di credere che διὰ τὸ μὴ θανατωθῆναι τὸν πατέρα significhi «perché il padre non sia ucciso». Nella prosa greca classica ci sono pochissimi esempi di διὰ + accusativo di un sostantivo con valore equivalente a quello di ἔνεκα²². Ma l'unico caso che ho trovato di διὰ τό + infinito, per indicare fine, è Thuc. 4.102.3, dove è considerato da molti un'interpolazione posteriore. Nel greco della *Koine*, διὰ + accusativo di un sostantivo, con lo stesso significato di ἔνεκα, è abbastanza comune: p. es. *Vangelo di Marco* 2.27 τὸ σάββατον διὰ τὸν ἄνθρωπον ἐγένετο καὶ οὐχ ὁ ἄνθρωπος διὰ τὸ σάββατον, «il sabato fu creato per l'uomo, e non l'uomo per il sabato». Scorrendo velocemente il Blass-Debrunner²³ non ho tuttavia rintracciato esempi di διὰ τό + infinito con valore finale. Non pretendo di essere uno specialista del greco della *Koine*, ma ricordo di aver imparato che l'impiego dell'infinito con l'articolo è lì molto più diffuso che nel greco classico; volendo però usarlo per indicare il fine, la locuzione corretta è εἰς τό ο πρὸς τό + infinito, mentre διὰ τό esprime la causa. Non sono abbastanza esperto per asserire che la traduzione di Sicherl sia inaccettabile. Pär Sandin, benché sia giustamente scettico riguardo alla nuova teoria, cita un pertinente parallelo, Σ^{rec} *Pers.* 353 διὰ τὸ μὴ παραδοθῆναι τὰύτην τῷ Ξέρξῃ²⁴. Ma

²¹ M.J. Lossau, *Aischylos*, Darmstadt 1998, 66-67; C. Turner, *Perverted Supplication and Other Inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy*, CJ 92, 2001, 27-50.

²² Ved. R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Bd. I, Hannover-Leipzig 1898³, 485; E. Schwyzler-A. Debrunner, *Griechische Grammatik*, Bd. II, München 1950, 454.

²³ F.W. Blass-A. Debrunner, *Grammatik des neutestamentlichen Griechisch*, Göttingen 1921, § 222.

²⁴ P. Sandin, *Aeschylus' Supplices, Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg 2003, 11 n. 30.

io vorrei più prove per convincermi che nello scolio al v. 37 l'infinito con l'articolo in dipendenza da διό non abbia la sua consueta funzione causale, in virtù della quale esso significa «perché il loro padre non è stato ucciso». Sicherl stesso (p. 92) sembra nutrire dubbi sulla sua traduzione, se suggerisce la possibilità di inserire βούλεσθαι o θέλειν nel testo dello scolio. In tal caso le cose sarebbero diverse. Ma l'interpretazione di un'intera trilogia basata su un'emendazione di un oscuro scolio non è di quelle cui si possa attribuire molto credito. Sommerstein correttamente traduce «because their father has not been killed», ma poi spiega: «i.e. for fear of their father being killed». Far equivalere una proposizione causale ad una dipendente da un *verbum timendi* non mi sembra legittimo. Nell'immediato contesto del luogo eschileo, il motivo per cui *themis* impedisce il matrimonio è chiaramente che le Danaidi sono contrarie. Come ha rilevato Conacher²⁵, il frasario usato da Eschilo sarebbe davvero strano se egli avesse voluto dire ciò che Sicherl e gli altri pensano che intendesse lo scoliasta. Di certo per lo scoliasta il matrimonio è fuori luogo perché Danao è ancora vivo. Egli ragiona nei termini previsti dal diritto ateniese per la linea ereditaria femminile. Ci saremmo potuti aspettare che dicesse τεθνηκέναι o ἀποθανεῖν piuttosto che θανατωθῆναι, «ucciso». Può anche darsi, tuttavia, che egli abbia avuto in mente la versione della storia secondo la quale Danao era ucciso da Linceo. Non c'è una buona ragione per supporre che proprio questa fosse la versione impiegata da Eschilo.

Credo dunque che l'opinione generalmente condivisa dagli studiosi del Novecento (prima di Rösler), che vede nelle *Supplici* il primo dramma della trilogia, sia giusta. Quanto alle altre due questioni che ho posto all'inizio di questa parte della mia discussione, perché le Danaidi respingano i cugini e se respingano il matrimonio con tutti gli uomini, non conosco le risposte. Ritengo anzi che nelle *Supplici* Eschilo sia volutamente ambiguo. Naturalmente, se avessimo il resto della trilogia, forse tutto diventerebbe chiaro. Ma non mi sorprenderei affatto se invece queste domande rimanessero senza una risposta certa. Non ci dobbiamo aspettare da una tragedia che risolva tutti i complessi problemi della vita e delle motivazioni umane: e, se non può farlo il tragediografo, perché pensare che i filologi debbano riuscirvi con più successo?

University of Glasgow

A.F. Garvie

²⁵ D.J. Conacher, *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto-Buffalo-London 1996, 109-11.

NOTE DI LESSICOGRAFIA ESCHILEA

Sono nocivi agli studi sull'antica lessicografia greca due atteggiamenti contrastanti ma parimenti estremistici: da una parte c'è chi considera tale campo una specie di palestra dove esercitare con facilità l'acume congetturale; dall'altra, soprattutto in passato, alcuni studiosi hanno coltivato l'illusione di trovare a tutti i costi la soluzione delle difficoltà testuali di luoghi classici disperati nella tradizione indiretta lessicografica: hanno cioè creduto che il reperimento di una glossa, derivata da quel *locus*, lo sanasse definitivamente. Nella critica eschilea quest'ultimo atteggiamento è stato presente soprattutto nell'Ottocento, e in definitiva è da ritenersi sacrosanta la posizione critica nei confronti di numerosi interventi meccanicamente basati sul lessico di Esichio espressa da Eduard Fraenkel, il quale poi concludeva: «I therefore prefer to err on the side of exaggerated caution»¹. Che Fraenkel si occupasse essenzialmente di Esichio non meraviglia: per quanto riguarda Eschilo, infatti, le riprese lessicografiche si concentrano in tale lessico, mentre - diversamente che per Sofocle - scarsi (anche se non inconsistenti) sono gli apporti di altre tradizioni, e soprattutto della *Sunagwgh*²: evidentemente i commenti antichi ad Eschilo erano rifluiti in Diogeniano, nelle sue successive rielaborazioni e in particolare in Esichio³. Fraenkel aveva indubbiamente ragione: l'individuazione di una glossa eschilea può attestare una *varia lectio antiqua*, ma non deve costringere a considerarla autentica; mostra come un certo testo era spiegato dagli antichi esegeti, ma questi, se erano favoriti dal fatto di conoscere l'intero contesto⁴, per quanto riguardava singole espressioni 'glossematiche' brancolavano spesso nel buio, perché non possedevano le nostre conoscenze linguistiche e i nostri affinati strumenti⁵.

Particolare cautela si deve adottare nell'intravedere 'intrusive glosses' partendo dalla lessicografia. Un testo difficile come quello eschileo ha corso sicuramente il

¹ Cf. *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, I 11. Lo studioso si era già pronunciato contro un selvaggio *hsuciasmo* nella recensione all'edizione dell'*Agamennone* di A.Y. Campbell (CR 51, 1937, 60: «this sort of *hsuciasmo* is a catching disease in the textual criticism of Aeschylus»).

² Con questo nome si designa abitualmente una costellazione di lessici strettamente imparentati, che va dalle varie *Sunagwai* dei secc. VI-VIII a Fozio alla *Suda*. Per questa tradizione rinvio da ultimo a I.C. Cunningham, *Synagoge. Sunagwgh lexewn crhsimwn*, Berlin-New York 2003, 23-70 (altre ricostruzioni in H. Erbse, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*, Berlin 1950, 22-34, K. Alpers, *Das attizistische Lexikon des Oros*, Berlin-New York 1981, 69-79).

³ Che Esichio riprendesse essenzialmente materiale di Diogeniano è da lui stesso dichiarato nella prefatoria *Epistula ad Eulogium* (I 1 s. Latte).

⁴ Anche questo non va considerato in ogni caso come acriticamente valido: basti pensare al fraintendimento di Pind. fr. 109 Sn.-M. da parte di Polibio (4.31.5 s.), che non conosceva l'intero componimento, ma solo un paio di versi desunti forse da Eforo (cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 313).

⁵ Per una più ampia trattazione di questo argomento rinvio al mio *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988, 165-69.

rischio che ‘perle’ lessicali fossero nel corso della tradizione sostituite da equivalenti banali⁶: in alcuni casi è indubbio che la lessicografia - le cui fonti sono spesso gli antichi commentari - ci permetta di sanare errori di questo tipo, perché ci conserva l’annotazione antica che diede origine alla sostituzione del difficile lemma con l’*interpretamentum* usuale. Esemplare è il caso di *Ag.* 282 *frukto~ de frukton deurf apf aggarou puro~*: i manoscritti offrono un *aggelou* dovuto all’influenza dell’*aggelwn* del v. 280 (dove il Coro chiede: *kai ti~ todf exikoitf an aggelwn taco~É*), ed *aggarou* ci è restituito da una tradizione che probabilmente fa capo ad Elio Dionisio (a 16 E. *aggaroi: oi ek diadoch~ grammatoforoi, oi d autoi kai astandai. h de lexi~ Persikh. Aisculo~ Agamemnoni: “frukto~ de frukton deurf apf aggarou puro~ epempen”*: cf. S^b a 92 Cunn., *Lex. Rhet.* 212, 3 Bekk., Phot. a 95 Th., *Suda* a 165 A., *Etym. Gen. B* ~ *Etym. M.* 7, 18, Eust. *ad Od.* 18.28 [1854, 27]); Ed. Fraenkel stesso - ripreso da P. Judet de La Combe⁷ - afferma con giustificato rammarico: «much of this kind must be lost to us for ever». Ciò che rende indiscutibile questo caso è la citazione esplicita: quando questa manca si può avere il sentore, ma non la certezza dell’esistenza di una glossa intrusiva. Un esempio in cui questa possibilità deve dirsi alta: sulla base di Hesych. s 1270 Schm. *smoiw proswpw: foberw, h stugnw, skuqrwpw* vari editori (ad es. Fraenkel, Denniston-Page, West) accolgono l’emendamento di *stugnw proswpw* in *smoiw proswpw* (operato da M. Schmidt) in *Ag.* 638 s. *otan df apeukta phmatf aggelo~ polei/ stugnw proswpw ptwsimou stratou ferh*. L’ipotesi va senz’altro tenuta nella debita considerazione, ma a renderla insicura non è tanto il fatto che la glossa potrebbe derivare anche da Eur. *Alc.* 777 (va da sé che la ‘glossematicità’ di Euripide è inferiore a quella di Eschilo), ma l’allarmante constatazione che *smoio~* è di formazione oscura e altrimenti inattestato, al pari degli imparentati *moio~* (Hesych. m 1549 L. *moio~: skuqrwpo~*) e *smuo~* (Hesych. s 1283 Schm. *smuo~: skuqrwpo~*): non va quindi scartata l’ipotesi che si tratti di un *monstrum*, dovuto ad un’antica corruzione (*exempli gratia* del suo~ *proswpw* di Soph. fr. 838.1 s. R. *tuf lo~ gar, w gunaike~, oudf orwn/ òArh~ suo~ proswpw panta turbazei kaka*).

L’atteggiamento cauto, però, non deve tradursi in un pregiudiziale rifiuto degli apporti della lessicografia, né tanto meno in una difesa ad oltranza del testo tràdito

⁶ Per questo processo cf. W. Headlam, *On Editing Aeschylus*, London 1891, 1 s., F.W. Hall, *A Companion to Classical Texts*, Oxford 1913, 195 s., U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914, XXXIX (per il quale simili situazioni erano pressoché assolutamente insanabili), Ed. Fraenkel, CR 51, 1937, 60, G. Thomson, CQ 17, 1967, 232-43 (che rappresenta la più esaustiva e lucida trattazione del tema), W. Headlam-G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, I, Amsterdam-Praha 1966², 73-78, M.L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart 1973, 22 s.

⁷ Cf. *L’Agamemnon d’Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille 2001, I 120 n. 49.

dai manoscritti medievali, anche quando questo è assolutamente insostenibile. Al di là di ‘intrusive glosses’, non mancano passi in cui il testo della tradizione diretta viene con precisione corretto grazie alla lessicografia: è il caso di *Cho.* 423-28 ekoya kommon/ òArion en te Kissia~/ nomoi~ ihlemistria~/ apriktoplhkta polupalakta dē hn idein/ epassuterotribh ta cero~ oregmata~/ anwqen anekagen, dove l’incomprensibile nomoisi lemistria~ dei codici ha trovato, con Hermann ed Ahrens, dopo l’ingegnoso ma non convincente polemistria~ di Tournebus, una soluzione plausibile grazie a Hesych. i 367 L. ihlemistria~: qrh-nhtria~⁸.

Al di là del fatto squisitamente testuale, però, come si è già detto, la lessicografia riveste particolare importanza perché ci permette di recuperare elementi, altrimenti perduti, dell’esegesi antica. Credo che si possa senz’altro affermare, ad es., che Esichio conserva materiali di un antico commentario alle opere eschilee ed in particolare all’*Agamennone*: attraverso il nostro lessicografo possiamo dunque recuperare interpretazioni antiche - anche in contrasto fra loro - di passi controversi. All’arduo paragone fra gli Atridi e gli avvoltoi di *Ag.* 49-59 tropon aigupiwn~/ oitē ekpatioi~ algesi paidwn/ upatoi lecewn strofodinountai/ pterugwn eretmoisin eressomenoi~/ demniothrh/ ponon ortalicwn olesante~/ upato~ dē aiwn h ti~ Ἀπολλῶν/ h Pan h Zeu~ oiwnoqroon/ goon oxuboan twnde metoikwn/ usteropoinon/ pempei parabasin Ἑρινῶν vanno ricondotte varie glosse, attraverso le quali recuperiamo elementi esegetici importanti. Hesych. d 616 demniothrh~: egkoiton. ta demnia throunta e d 617 L. demniothrh ponon: Aisculo~ Ἀγανημόνι. kaqoson oi neossoi eti toioutoi eisin, w~ ta demnia threin kai katecein, mhdepw petesqai dunamenoι: ponon de ta peri thn trofhn autwn evidenziano come demniothrh venisse inteso come «che sta fra le coperte», riferito con enallage ad ortalicwn, in modo simile allo scolio triciniano (demniothrh~ on eicon ponon ei~ to fulassein ta en th kalia tekna), mentre per quanto riguarda lo schol. M (oitē... olesante~ oitine~ upatoi onte~ olesante~ de ton ponon tw ortalicwn tw en toi~ demnioi~ throumenwn epi tw lecewn strofodinountai), esso è su questa linea solo se si accetta l’emendamento di Friis Johansen del tràdito ton en toi~ demnioi~ throumenon in tw en toi~ demnioi~ throumenwn. In realtà, come ben vide E. Livrea (*Gnomon* 51, 1979, 626), tale correzione semplifica lo *status* dell’esegesi antica, rendendolo omo-

⁸ Il termine ihlemistria, «ploratrix, vel quae vel lugubria in defunctos carmina canit, praefica» (*ThGL* IV 485), che comunque ricorre solo nel nostro luogo, è collegato ai verbi ialemew (*Hdn.* II 236) e ihlemizw (*Callim.* fr. 383.16 Pf.), denominativi di ialemo~ «lamento, canto funebre», cf. Chantraine, *DELG* 452, che ne evidenzia la valenza onomatopeica, e G. Björck, *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala-Wiesbaden-Leipzig 1950, 161.

geneo, e non coglie la possibilità che lo scoliasta di **M** anticipasse l'interpretazione di Hermann («cubiliprema cura pullorum»), Fraenkel e Denniston-Page, secondo i quali il *demniothrh~ pono~* è la fatica spesa a sorvegliare il nido dove stanno i piccoli. Che questo fosse il valore primario dell'espressione pare probabile, soprattutto alla luce della convincente argomentazione di Ed. Fraenkel⁹, ma, a livello di parola creatrice di teatro, non si può escludere che l'aggettivo, raro ma espressivo, evocasse negli spettatori l'intera immagine degli avvoltoi che sorvegliavano con faticosa cura il nido dove i piccoli implumi erano costretti a rimanere. Ad ogni modo, per quanto riguarda gli antichi esegeti, si intravede la presenza di entrambe le linee interpretative adottate dai moderni, né si può intervenire per appiattire ed omogeneizzare. Ancor più interessanti sono Hesych. e 1593 *ekpation: to exw patou*, Hesych. e 1595 *ekpation: anomoion (r)* e Hesych. e 1587 L. [*ekpaltion: exal lon, ouc omoion*]. Qui, come spesso capita in questo lessico, che ci è pervenuto in un manoscritto del XV secolo - frutto di infiniti rimaneggiamenti, epitomazioni ed interpolazioni - un materiale che originariamente doveva essere unitario si trova spezzettato in diverse glosse: dell'imbarazzante *hapax ekpatioi~* (lemmatizzato al singolare neutro¹⁰) si dà sia il valore etimologico (in e 1593) sia quello traslato, di 'fuori del comune, straordinario' (in e 1595 e in e 1587, un doppione dovuto ad una banale corruzione dittografica). Si tratta delle due spiegazioni che tuttora trovano gli interpreti divisi¹¹ e che a mio avviso riflettono due valori in qualche misura compresenti - in una felice polisemia - nel passo eschileo: il dolore provato dagli avvoltoi è straordinario perché i loro piccoli sono scomparsi, *exw patou*¹². Se si ragiona dunque in termini di parola scenica, in questo affascinante paragone emblematicamente posto agli inizi della parodo dell'*Agamennone* possono coesistere

⁹ Il 33 s.; particolare importanza assume il parallelo di Aesch. *Ag.* 1449, dove *demniothrh~* è detto della morte che sta a lungo in agguato sul letto e non certo che rimane dentro le coperte.

¹⁰ Tale lemmatizzazione deve dirsi, per gli aggettivi, normale: si veda F. Bossi-R. Tosi, *Strutture lessicografiche greche*, BIFG 5, 1979-80, 10 s.

¹¹ La linea interpretativa basata sull'*ipallage* è portata avanti, dopo Pauw, Schütz, Butler e Peile, in particolare da Denniston-Page (che citano come parallelo Eur. *Bacch.* 866 ss.), mentre Fraenkel e Bollack seguono Karsten, Klausen e Schneidewin nell'intendere «ingenti dolore de liberis». Le due diverse esegesi danno in particolare luogo a due diversi tipi di traduzione (si va dal «cruccio immane» di E. Romagnoli o dal «dolore immenso» di Giulia e M. Morani al «dolenti dei figli strappati loro dal nido» di M. Valgimigli a tentativi di rendere poeticamente l'ambiguità dell'espressione eschilea, come quello di P. Mazon («*éperdus du deuil de leur couvée*») o quello di R. Cantarella («solitario dolore per i figli»); suggestiva ma sostanzialmente erronea la resa di P.P. Pasolini («pazzi di pena alla vista, laggiù, dei loro figli»). Non mancano inutili tentativi di correzione, come l'*ekpatagoi~* di G.T. Cockburn (LCM 5, 1980, 131).

¹² Di questo - come di altri simili casi di compresenza di significati - mi sono già occupato in *Alcuni esempi di polisemia nell'Agamennone di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna*, Lexis 3, 1989, 3-24.

e contribuire a creare immagini nella mente dello spettatore i vari significati - sia primari che secondari - che l'esegesi antica e moderna ha visto in forte alternativa. Ad ogni modo, lo studio della lessicografia fornisce un anello indispensabile nella storia delle interpretazioni antiche del testo¹³.

Una compresenza di elementi derivati da esegesi alternative - analoga a quella enucleata per *ekpation* - si trova in Hesych. a 8103 L. *atithn*: *atimwrhton*. *aporon*. *atimon*. *ton mh econta apotisai*, un'altra glossa che affonda le proprie radici nel citato commentario eschileo e il cui lemma è il raro aggettivo *atith-*, lemmatizzato all'accusativo¹⁴. Il primo *interpretamentum* deriva con ogni probabilità da *Eum.* 255 s. *laqh fugda ba-* »ο% matrofono~ *atita-* (dove indiscutibile è il significato di 'impunito'), gli altri dalle antiche discussioni (evidentemente simili a quelle degli interpreti moderni) sul valore dell'aggettivo in *Ag.* 72 s. *hmei~ dē atitai sarki palaia/ th~ totē arwgh~ upoleifqente~* (si tratta dei vecchi Argivi che non hanno potuto partecipare alla guerra di Troia): *aporon* può costituire una spiegazione generica, che deriva dalla situazione di indubbia *aporia* in cui si trovano costoro (nel corso della parodo essi ripercorrono con la mente gli avvenimenti di Aulide, dall'incredibile ed incomprensibile ordine di Artemide, al ricordo di Ifigenia che viene sacrificata dalla mano paterna mentre cerca disperatamente di supplicare ed impietosire i carnefici, alla lunga insensata serie di lutti provocata dalla guerra di Troia, e dichiarano la propria impotenza a capire, cercando nella divinità suprema dei parametri per una comprensione profonda); gli ultimi due *interpretamenta*, invece, corrispondono ai sensi tuttora dati all'aggettivo dai vari studiosi, quello intransitivo di 'privo di onore', quindi 'disonorato', o quello attivo di 'che non può compiere la vendetta'¹⁵. Entrambi i significati sono pregnanti ed adatti alla situazione dei

¹³ Segnalo inoltre che dal nostro brano deriva probabilmente il primo *interpretamentum* di una glossa composita, Hesych. o 1335 L. *ortalicoi*: *oi mhpw petomenoi neossoi. kai oi alektruone~. kai kremastrai*, cf. anche gli scolii al luogo eschileo (*ortalicwn% twn mhdepw petomenwn neottwn* [M] / *ortalicwn% neosswn* [Tricl.]), mentre *oi alektruone~* è *explicatio* di Ar. *Ach.* 870 s. *allē ei ti boulei, priaso twn egw ferw, / twn ortalicwn*, cf. lo schol. *ad l. ortalicwn% eido~ ornewn*. [EG] "ortalicwn" de, *tine~ twn alektruonwn, kata thn twn Boiwtwn dialekton*. [REGLh], nonché Ar. *Byz. Nom. aet.* 277 *twn de orniqwn ta nea, neottoi kai ortalicoi, prostiqemenou kai tou parashmou th~ idiothto~, oion neottoi alektruonwn*. Frutto di corruzione è *kai kremastrai*, derivato con ogni probabilità da un'altra glossa. Non escludo infine che dipenda dal nostro passo l'*interpretamentum* *metanastai* di *metoikoi* in Hesych. m 1107 L., cf. gli scolii [M, Tricl.] *metoikwn% twn metoikisqentwn neosswn*.

¹⁴ Per questa forma di lemmatizzazione cf. Bossi-Tosi 9 s.

¹⁵ Molti sono gli studiosi che propendono per il valore di 'disonorati' (cf. ad es. E. Fraenkel, *Geschichte der griechischen Nomina agentis auf -thr, -twr, -th~ (-t-)*, Strassburg 1910, 138, E. Williger, *Sprachliche Untersuchungen zu den Komposita der griechischen Dichter des 5. Jahrhunderts*, Göttingen 1928, 57, Denniston-Page 75), il quale tuttavia, preso a sé stante, inserisce una connotazione troppo negativa per l'autopresentazione del Coro. Sostenitori dell'altra interpre-

vecchi argivi (si noti marginalmente che nella cultura greca per dei vecchi l'essere privi di *tímh*, cioè di un onore connesso a un pubblico riconoscimento, è direttamente collegato al non avere più forze sufficienti per combattere¹⁶), ma il successivo *th~totí arwgh~ upoleifqente~* parrebbe costituire una spiegazione - una specie di «glossierende Synonymie»¹⁷ - di *atítai*, e far propendere per una sua interpretazione 'attiva'.

È del tutto evidente che l'esegesi antica, per quanto riguarda l'interpretazione delle singole glosse, procedeva spesso in modo autoschediastico, cioè cercava di desumere il significato dal contesto, sia che per 'contesto' si intenda il 'microtesto', cioè le parole immediatamente contigue, sia - come nel caso del precedente *aporon* - il 'macrotesto'. L'arduo linguaggio eschileo, infatti, risultava spesso incomprensibile agli antichi esegeti, i quali potevano solo cercare di capirlo in questo modo o con spericolati collegamenti pseudo-etimologici. Un caso problematico è costituito da *Ag.* 1374-76 *pw~ gar tí~ ecqroi~ ecqra porsunwn, filoi~/ dokousin einai, phmonh~ arkustatí an/ fraxeien uyo~ kreisson ekphdhmato~*; Il trådito *phmonhn arkustaton* è accolto solo da pochi editori, tra i quali P. Judet de La Combe, che intende «un désastre qui soit un haut filet» (II 615 s.); esso è stato oggetto di un duplice emendamento (accolto dalla maggior parte degli editori, compresi Fraenkel e West¹⁸), di *phmonhn* in *phmonh~* da parte di Auratus e di *arkustaton* in *arkustatí an* da parte di Elmsley (si tratterebbe della rete che rappresenta la sciagura, il danno recato al nemico), in linea con l'*usus* tragico, che offre *arkustata* sempre al plurale (cf. Aesch. *Eum.* 112 *ek meswn arkustatwn*, Soph. *El.* 1476 *tínwn potí andrwn en mesoi~ arkustatoi~*), ad indicare le reti per la cattura delle fiere (stando ad Eur. *Or.* 1421 s. *e~ arkustatan/ mhcanan emplekein/ paida*, su cui si basa Judet de La Combe nella sua difesa del testo trådito, bisognerebbe cor-

tazione sono stati in particolare Ahrens, Kartstens, Ed. Fraenkel e Bollack (cf. anche Chantraine, *DELG* 1121; «come non potemmo pagare il debito di guerra» traduce Valgimigli). Originale ma bizzarra l'idea di H. Lloyd-Jones (HSCPh 73, 1969, 97 s.), secondo il quale si farebbe riferimento al fatto che i vecchi non hanno pagato il debito della morte.

¹⁶ Per il concetto di *tímh* rinvio a L. Gernet, *Antropologia della Grecia antica*, trad. it. Milano 1983 [Paris 1968] 283.

¹⁷ Cioè di espressione sinonimica che ha il compito di spiegare un termine difficile con un equivalente più usuale. Istruttivi a questo proposito sono in particolare gli studi di L. Bottin: *Retorica e lessicografia*, BIFG 3, 1976, 38-62; *Metafrasi*, BIFG 4, 1977-78, 109-34; *Ermeneutica e oralità*, Roma 1983.

¹⁸ Giustamente Ed. Frankel interpretava: «through the setting of the net a high fence is formed over which no jumping is possible». Del valore emblematico del passo per il ricorrente motivo della caccia (a proposito del quale si veda P. Vidal-Naquet, in J.P. Vernant-P. V.-N., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. Torino 1976 [Paris 1972] 121-44; per il nostro luogo, 135 s.) si è ampiamente occupata Stefania Ceccorulli, *Studi su Aesch. Ag. 1372-1447*, diss. Bologna 1996-1997, 25-30.

reggere comunque in *phmonhn arkustatan*, perché lì abbiamo - come mostra giustamente Di Benedetto¹⁹ - un riuso aggettivale del termine). Un ulteriore elemento si può, pur con la dovuta cautela, ravvisare in Hesych. a 7294 L., in cui *arkustata* è spiegato con *oi topoi*, *enqa oi arkue~ phgnuntai*: tale *interpretamentum* è giustificabile come un'autoschediastica spiegazione del nostro passo, in cui il lemma dipende dal verbo *f rassw* 'fortifico' ed il successivo *uyo~ kreisson ekphdhmato~* dà l'idea non tanto di una semplice rete, ma di una complessa trappola. Se le cose stanno così, la lessicografia testimonia una tradizione antica che recava *arkustata* e non *arkustaton*, il che accrediterebbe sia l'ipotesi di Auratus e Elmsley, sia quella di Wakefield-Hermann (*phmonhn arkustatwn*).

Parimenti, non si può trascurare - anche se non ha certo un valore dirimente - Hesych. o 1130 H. *oregma*: *bhma. ormhma. alma* a proposito dell'impossibile *Cho.* 796-99 su *dē en dromw/ prostiquei~ metron ktison swzomenwn ruqmon,/ dia pedon toutē idein anomenwn/ bhmatwn oregma*, in cui sono innumerevoli i problemi e le soluzioni proposte. Quello che ci interessa è il *bhmatwn oregma* del v. 799, dove gli studiosi si dividono fra quanti, come Garvie, reputano *bhmatwn* sano (ed espungono un *de* nel corrispondente verso della strofe, il 788 *Zeu*, su *de nin fulasso~*) e quelli (ad es. West) che reputano sano il verso corrispondente della strofe e considerano *bhmatwn* frutto di corruzione, derivato dal *bhmatwn* (a sua volta corrotto in *phmatwn*) ... *dromw* del v. 796. Il problema metrico è stato, a quanto pare, risolto da Liana Lomiento²⁰, ma la glossa esichiana, la quale non può che derivare dal luogo delle *Coefore*, testimonia che un imbarazzato esegeta spiegava *oregma* con il contiguo *bhma*, e costituisce una prova dell'antichità del nesso *bhmatwn oregma*: non esclude l'eventualità che esso fosse, fin da allora, frutto di corruzione, ma fornisce un supporto non trascurabile all'ipotesi di Garvie; chi considera *bhmatwn* corrotto non solo deve presupporre una catena di errori, ma anche situarla in un'epoca molto antica²¹.

Non si può peraltro instaurare *tout court* un'equivalenza fra esegesi autoschediastica ed esegesi erronea o banale: si è già visto come la prima possa partire non dall'immediato contesto, bensì da un più ampio 'macrotesto'. Esempio mi sembra il caso di Hesych. o 88 L. *odio~: oiwno~ aisio~*, che deriva da Aesch.

¹⁹ Cf. *Euripidis. Orestes*, Firenze 1963, 265 s.

²⁰ Cf. *infra* in questo stesso volume.

²¹ Casi di corruzione antica sono invero attestati, e l'eventualità non va quindi esclusa *a priori*. In *Cho.* 600, ad es., *aperwpo~ erw~*, lezione di **M**, è probabilmente da correggere - con A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986, 208 - nel fine ossimoro *aperwto~ erw~* (il correttore del *Med.* 32.9 scrive tra l'altro *ap erwto*), benché esista una nutrita tradizione lessicografica (*Phryn. Praep. Soph.* 10, 18 s. d.B., Hesych. a 6032, 6033 L., *EM* 120, 42) che chiosa *aperwpo~*.

Ag. 156 s. toiade Kalca~ xun megaloi~ agaqoi~ apeklagxen/ morsimē apē orniqwn odiwn oikoi~ basileioi~, ma dove l'esegesi tiene presente il v. 104 kurio~ eimi qroein odion krato~ aision andrwn, ad esso strettamente collegato, e nasce da una stretta quanto opportuna collazione tra i due. Non si deve altresì trascurare che spesso quelle che parrebbero mere improvvisazioni autoschediastiche hanno invece dietro di sé un particolare retroterra culturale. Hesych. m 1884 L. muraina: epi »tou¼ kakou elegeto, w~ ecidna ha probabilmente la sua fonte in Aesch. *Cho.* 994 ti soi dokei muraina gē eitē ecidnē e fu, con un'equiparazione autoschediastica fra muraina ed ecidna, due animali in realtà diversi (la murena e la vipera); per comprendere tale assimilazione, si deve tener presente una lunga tradizione: non solo in Ar. *Ran.* 473-75 ecidna qē ekatogke falō~, h ta splagcna sou/ diasparaxei: pleumonwn tē anqayetai/ TARTHSSIA muraina abbiamo uno stretto collegamento tra i due animali (esso fu individuato dai commentatori antichi: cf. lo *schol. ad l.* muraina~, icqu~ megista~, ecousa: nun de parē uponoian th~ carito~ eneken anti tou eipein "ecidnan" "muraianan" eipen), ma nella letteratura cristiana la loro unione era simbolo di male, lussuria ed adulterio (cf. ad es. Basil. *Homiliae in Hexaemeron* 7.5.35, 7.6.6, Ioann. Damasc. *Sacra parallela* in PG 95.1572.26, 96.245.23, 96.253.30 Migne).

Un altro metodo di interpretazione delle glosse consisteva nella ricerca di connessioni pseudo-etimologiche: potrebbe ad es. meravigliare che il kinussomhn di Aesch. *Cho.* 195 s. eiqē eice fwnhn emfronē aggelou dikhn,/ opw~ di fronti-ousa mh kinussomhn, che significa senza dubbio «non esitassi tra speranza e timore», sia spiegato da Hesych. k 2522 L. khnussomhn: eidwlon egenomhn. In effetti, Esichio è il residuo di un'antica esegesi che connette etimologicamente il nostro verbo con il kinugma di Aesch. *PV* 158 s. nun dē aigerion kinugmē o tala~/ ecqroi~ epicarta peponqa: il sostantivo kinugma è infatti chiosato tradizionalmente con eidwlon (Hesych. k 2521 L., Phot. k 666 Th., Eust. 472, 44; 805, 28), e si vedano soprattutto lo scolio al luogo delle *Coefore* (kinussomhn¼ efantazomhn: kinugma gar to eidwlon) e quello al passo del *Prometeo*, nel suo complesso istruttivo esempio del procedimento pseudo-etimologico degli antichi (kinugma: to kinhma: kai esti prwtotupon to "kinw", ex ou kinuw kai kinumi (to de kinugma, poia fwnh en tw aeri meta rabdou ginomenh): ou crhsi~ en tw "kekinunto falagge~": kai kinumeno~, o esti kata noun kinoumeno~ kai dialogizomeno~. ek de tou "kinuw" paragetai to kinussw: afē ou kai kinugma, to aerion eidwlon: kata to "aikussw", aikugma: "ptussw", ptugma: "nussw", nugma: ex ou kai h nugmh, w~ ptugma, ptugmh (kai apobolh tou t, pugmh), kai xusma, xusmh).

Qualitativamente, chi studia l'esegesi antica, che rifluisce nella lessicografia e in essa è rispecchiata, non può talora non provare una certa delusione: essa, ad esempio, non coglie la densità e la complessità della lexi~ eschilea, espressiva nella sua polisemia, ma - secondo una caratteristica che in passato ho collegato, sulla scorta di W. Stanford (*Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939), al pensiero aristotelico - tradisce lo sforzo di spiegare univocamente ciò che non sempre può essere visto come univoco, e che si presta a diverse possibilità e livelli di lettura. Al di là di tutti questi limiti, essa comunque rappresenta una delle poche strade attraverso cui ci è dato capire come i grandi classici siano stati recepiti ed intesi nell'antichità. Per un autore come Eschilo un'indagine di questo tipo, impregiudicata e pur priva di eccessiva fiducia nei risultati testuali, appare indispensabile.

Bologna

Renzo Tosi

AISCHYLOS-REZEPTION IM 5. JAHRHUNDERT V. CHR.

I.

Zunächst eine kurze Vorbemerkung zum Begriff Rezeption. Im Anschluß an Hand Robert Jauß verstehe ich „Rezeption“ als Schlüsselbegriff der literarischen Kommunikation, in dem dem Rezipienten von Literatur eine konstitutive Rolle zufällt. Literaturgeschichte ist nach dieser Konzeption nicht als eine Abfolge von literarischen Werken aufzufassen, sondern als Abfolge von Wirkungen dieser literarischen Werke. Jauß definiert die Rezeption von literarischen Texten als die „sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinem historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht“¹. Neben dieser den ‚passiven‘ Rezipienten im Auge habenden Rezeption gibt es die ‚aktive‘ Rezeption durch andere Autoren, die in die Produktion eines neuen literarischen Textes übergeht. Neuinszenierungen alter Dramen können häufig eine ‚aktive‘ Rezeption darstellen - nicht nur im modernen Regietheater, sondern schon in der Antike, wenn man z.B. die Schauspielerinterpolationen berücksichtigt, die nach der Zulassung von Wiederaufführungen „alter Tragödien“ in die Texte einströmen. Diese Auffassung von Rezeption gerät in unmittelbare Nähe zum Konzept der Intertextualität, die alle Texte als produktive Rezeptionen früherer Texte versteht².

Nun steht es, wenn wir uns als Klassische Philologen mit Rezeptionsforschung beschäftigen, bekanntermaßen schlecht um die uns zur Verfügung stehenden Quellen. Zeitgenössische Aussagen über die Reaktion von Rezipienten auf den Vortrag bzw. die Aufführung literarischer Werke sind selten und häufig in ihrer Zuverlässigkeit umstritten. Erwähnt sei der Bericht des Herodot über die Reaktion des athensischen Publikums auf die Aufführung von Phrynichos' *Miletou Halosis* (6. 21.2 = *TrGF* I 3 T2)³. Umstrittener in seinem historischen Wert ist der Bericht bei Pollux (4.110) über die furchterregende Wirkung des Chors der *Eumeniden*, die dazu ge-

¹ H.R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1992 (1977), 186. Als Einführung in die Rezeptionsforschung vgl. R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975. Zu Aischylos vgl. B. Zimmermann, *Überlegungen zur Aischylos-Rezeption in der Antike und in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Lexis 19, 2001, 110-18.

² Vgl. zu dem Konzept der Intertextualität in der antiken Literatur vgl. M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1999, bes. 11-40; L. Edmunds, *Intertextuality Today*, Lexis 13, 1995, 3-22; B. Zimmermann, *Ovids Heroides. Literarische Imitatio und die Intertextualitätstheorie*, in H. Jaumann u.a. (Hrsgg.), *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 2001, 213-31.

³ *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Didascaliae trageicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, I, edd. B. Snell et R. Kannicht, Göttingen 1986².

führt haben soll, daß der bis zu diesem Zeitpunkt noch 50 Personen umfassende Chor zahlenmäßig reduziert werden mußte (*TrGF* III T 66, vgl. T1, 30f.)⁴. „Die Fabeln über die ἐκπληξίς durch die Eumeniden lehren nichts als die Wirkung, die sie auf die späteren Leser ausübten“, um Wilamowitz zu zitieren⁵. Schließlich kann unter diese Rubrik der zeitgenössischen Publikumsreaktion sicher auch Gorgias’ bon mot gezählt werden, der Aischylos’ *Sieben gegen Theben* als „Drama voll des Ares“ bezeichnet haben soll (*Ar. Ran.* 1021 = *TrGF* T 59 = Gorgias 82 B 24 D.-K.).

Eine besondere Schwierigkeit für die Rezeptionsforschung eröffnet sich beim attischen Drama des 5. Jahrhunderts, da diese Texte mit wenigen Ausnahmen, den Aischylos’ Tragödien⁶ und den *Fröschen* des Aristophanes⁷, bis ins Jahr 386 v. Chr. nur einmal aufgeführt werden durften. Dies bedeutet, daß in der Regel nur eine Begegnung des Publikums mit dramatischen und natürlich auch chorlyrischen Werken wie Dithyramben in Athen anläßlich der Dionysosfeste, der Lenäen und Großen Dionysien, möglich war. Wiederaufführungen in den Dementheatern oder andernorts wie in Sizilien⁸ scheinen unproblematisch gewesen zu sein. Die Tatsache, daß trotzdem eine Rezeption über das jeweilige Aufführungsjahr hinaus stattfinden konnte, ist einerseits der Institution des Symposions, andererseits dem Volksbeschluß zuzuschreiben, der Aischylos als postume Ehrung das Recht der Wiederaufführung seiner Stücke zusprach (*Vita Aeschyli*, *TrGF* III T 1, 12):

«Die Athener schätzten Aischylos dermaßen, daß sie nach seinem Tod den Beschluß faßten, daß jeder, der Stücke des Aischylos aufführen wollte, einen Chor erhalten konnte».

Der offizielle Ausdruck χορὸν λαμβάνειν, „einen Chor (d.h. das Aufführungsrecht) erhalten“, verweist auf das offizielle Auswahlverfahren, das in der Hand des Archon eponymos lag und den Großen Dionysien vorausging. Derjenige Chorodidaskalos, der sich wie Aischylos’ Sohn Euphorion (*TrGF* III T 71) mit einem aischyleischen Stück um einen Chor bewarb, nahm also offiziell wie andere Dichter mit ihren ‚Neuproduktionen‘ am tragischen Agon teil und konnte mit einem ais-

⁴ *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Aeschylus*, III, ed. St. Radt, Göttingen 1985.

⁵ *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 249.

⁶ Zu den Testimonien vgl. *TrGF* III Gm (S.56-58).

⁷ Vgl. Hypothesis I: „Das Stück wurde aufgrund seiner Parabase so sehr bewundert, daß es wiederaufgeführt wurde, wie Dikaiarch bemerkt.“ Vgl. K.J. Dover, *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1993, 73 f. und A.H. Sommerstein. *The Comedies of Aristophanes*, vol. 9: *Frogs*, Warminster 1996, 21 f.

⁸ Zu der Wiederaufführung der aischyleischen *Perser* in Syrakus vgl. *TrGF* III Ge (S. 49).

chyleischen Stück demnach auch einen Sieg erringen. Dies wird durch eine Notiz bei Philostrat unterstrichen (*Vita Apoll.* 6.11 = *TrGF* III T 76):

«Die Athener sahen in ihm den Vater der Tragödie und luden ihn auch nach seinem Tode zu den Dionysien ein; denn Dramen des Aischylos wurden nach einem Beschluß der Athener wieder aufgeführt und trugen von neuem den Sieg davon».

Quintilian (10.1.66 = *TrGF* III T 77) bestätigt diese Nachrichten, wirft allerdings durch seinen Bericht, der in seiner Charakterisierung der aischyleischen Kunst unzweifelhaft von Aristophanes *Fröschen* abhängt, Schwierigkeiten auf:

«Die Tragödien hat als erster Aischylos zu Ansehen gebracht, erhaben, ernst und groß in seinen Worten oft bis zum Fehlerhaften, jedoch an sehr vielen Stellen noch ungeglättet und ungeordnet - weswegen die Athener es späteren Dichtern gestatteten, seine Stücke in verbesserter Form (*correctas*) im Agon aufzuführen. Und auf diese Art haben viele des ersten Platz errungen».

Problematisch ist an Quintilians Bericht die Schlußfolgerung aus dem Volksbeschluß: die Athener hätten es späteren Dichtern gestattet, aischyleische Stücke aufgrund ihres nicht vollkommenen Stils in bearbeiteter Form wiederaufzuführen. Die Aussage Quintilians ist viel und kontrovers diskutiert worden. Im Anschluß an Christian Brockmanns vor kurzem erschienener Untersuchung⁹ möchte ich Quintilians *correctas fabulas* so erklären, daß bei den Wiederaufführungen aischyleischer Stücke die Chorodidaskaloi sich das Recht herausnahmen, die Stücke zu „korrigieren“, und zwar in dem Sinne, daß sie sie modernisierten, mit dem aktuellen philosophischen oder politischen Diskurs entlehnten Gedanken anreicherten oder - dem Theaterbetrieb, vor allem dem Schauspieler-Agon der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts Rechnung tragend - mit Glanzrollen wie Monodien anreicherten. Der *Prometheus* könnte ganz aus dieser Praxis heraus erklärt werden¹⁰.

Ganz in eine Wiederaufführung eines aischyleischen Stückes führt der Prolog der *Acharner*, in dem der auf den Beginn der Volksversammlung wartende Dikaiopolis berichtet (9-12):

⁹ Chr. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München/Leipzig 2003, 21-26.

¹⁰ Vgl. zuletzt E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen 2003, bes. 171-76 zur ‚Modernisierung‘. Zu den Monodien im *Prometheus* vgl. vor allem B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, der das Stück als melodramma erklärt.

«Dann aber litt ich tragisch - im Theater:
Ich sitze da mit offenem Maul, erwarte
Ein Stück von Aischylos, da heißt's: Theognis!
Ihr könnt euch denken, wie mein Herz erbebe!»¹¹

Nach der *communis opinio*, zuletzt referiert in Olsons Kommentar zu den *Acharnern*¹², erklärt sich der ‚tragische‘ Schmerz des Dikaiopolis daraus, daß er eine Aufführung eines aischyleischen Stücks erwartete und statt dessen eine Tragödie des Theognis über sich ergehen lassen mußte - eines für seinen spröden Stil bekannten Dichters¹³. Man könnte jedoch, wie dies Brockmann tut¹⁴, den Schock des Dikaiopolis auch daraus erklären, daß er seinen geliebten Aischylos erwartete und nun (wahrscheinlich beim Proagon)¹⁵ hören mußte, daß Theognis als Chorodidaskalos einer aischyleischen Tragödie fungierte, was für einen altmodischen Liebhaber des Aischylos Schlimmes erwarten ließ.

Stefan Radt hat in *TrGF* III (p. 56 s.) aus den aristophanischen Anspielungen bzw. Parodien aischyleischer Stücke eine Liste möglicher Aischylos-Reprisen zusammengestellt¹⁶. Besonders dicht sind Anspielungen auf die *Choephoren*, was in der zweiten Fassung der *Wolken* einen Niederschlag gefunden hat¹⁷; eventuell verweist die Gesandtschaftsszene zu Beginn der *Acharner* auf eine Wiederaufführung der *Perser*¹⁸. Eine weitere Wiederaufführung der *Perser* ist in den Jahren der Krise gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs wahrscheinlich¹⁹, die durch die Timotheos' *Perser* angeregt worden sein könnten²⁰.

¹¹ Übersetzung von Ludwig Seeger (in: *Antike Komödien: Aristophanes*. Hrsg. von H.-J. Newiger und P. Rau, München 1968).

¹² S.D. Olson, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, 68 f.

¹³ Theognis galt als ‚kalt‘ (*ψυχρός*), vgl. *TrGF* I 28 T 1 und T 3 (= Ar. *Thesm.* 170). Wahrscheinlich war er einer der 30 Tyrannen (T 5).

¹⁴ Brockmann (s. Anm. 9) 27-41.

¹⁵ Anders Brockmann (s. Anm. 9) 37-41, der eine Ankündigung im Rahmen des Festprogramms der Großen Dionysien annimmt.

¹⁶ Vgl. auch P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 213 f. (Verzeichnis der parodierten Aischylos-Stellen).

¹⁷ Vgl. H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes' Wolken*, in: H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 109-16 (Drama Beiheft 2).

¹⁸ Vgl. Brockmann (s. Anm. 9) 42-141.

¹⁹ Vgl. Aristophanes, *Frösche* 1026, 1028 f. Dazu paßt, daß aufgrund des patriotischen, die *ὁμόνοια* der Bürger propagierenden Tons der Parabase der *Frösche* das Stück mit der außergewöhnlichen Auszeichnung einer Wiederaufführung gewürdigt wurde.

²⁰ Zur Datierung vgl. J.H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002, 14-17.

Aischylos ist also für die Dramatiker, Tragödien- wie Komödiendichter der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, ein Zeitgenosse. Anders als Homer ist er nicht als ‚Klassiker‘ der aktuellen Auseinandersetzung entrückt, sondern er steht mit seinen wiederaufgeführten Stücken mitten im poetischen und politischen Diskurs der Krisenjahre der Polis in der Zeit des Peloponnesischen Kriegs. Das bedeutet: Seine wiederaufgeführten Stücke werden nicht als zeitenthobene Klassiker gesehen, sondern als aktuelle Dramen wie die des Sophokles oder Euripides.

Neben den Wiederaufführungen ist die Institution des Symposions ein wichtiges Medium für die Bekanntheit des Aischylos, allerdings nur in ‚Auszügen‘, da ja nur Ausschnitte aus den Stücken rezitiert wurden. Wichtigstes Zeugnis für diese Praxis sind wie häufig für literarische Phänomene des 5. Jahrhunderts die Komödien des Aristophanes und seiner Zeitgenossen. Neben Archilochos, Alkaios, Alkman, Anakreon, Pindar, Simonides und Stesichoros hatten auch lyrische Partien oder gar rezitierte Passagen aus Dramen ihren Platz beim Symposion²¹. In den *Rittern* (529 f.) werden Oden des Kratinos als „Hits“ bezeichnet, die die einmalige Aufführung überlebten:

«Da gefiel kein Lied bei den Schmäusen (Symposien) als dies: ‚O feigensoh
lige Doro!‘
Und ‚O Meister im künstlichen Liederbau!‘ - So stand er wie keiner im
Flore!»²².

Ebenfalls ist die Anspielung auf die lyrische Kunst des alten Phrynichos in *Wespen* 217-21²³ und *Vögeln* 748-50²⁴ nur verständlich, wenn auch Lieder des alten Tragikers ihren Platz beim Symposion hatten, zumal in beiden Fällen auf den musikalischen Charakter der phrynischeischen Lyrik eingegangen wird.

Das wichtigste Zeugnis für die Rezitation dramatischer Texte beim Symposion sind schließlich die *Wolken* (1354-78). In den *Wolken* wird bereits im Agon zwischen den beiden Logoi der Gegensatz ‚alt‘ - ‚modern‘ im Bereich der Paideia auf-

²¹ Vgl. dazu jetzt B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart/Weimar 2003 (Drama Beiheft 22).

²² Übersetzung von L. Seeger (s. Anm. 11).

²³ Die Alten des Chores wimmern (μινυρίζοντες) „altmodische Lieder, honigsüß, östlich klingend im Stil des Phrynichos“ (ἀρχαία μελισιδωνοφρυιχήρατα).

²⁴ Auch an dieser Stelle wird der honigsüße Charakter der Lieder des Phrynichos betont, der wie eine Biene aus ambrosischen Liedern süßen Gesang saugt.

gebaut (889 ff.)²⁵. Dieser Gegensatz wird in seinen literarischen Auswirkungen im 2. Agon, in der Auseinandersetzung zwischen Strepsiades und seinem Sohn Pheidippides, der inzwischen die sophistische Ausbildung allzu sehr verinnerlicht hat, vorgeführt. Strepsiades habe, so erzählt der Alte dem Wolkenchor, nach dem Essen den Sohn aufgefordert, zur Lyra ein Stück von Simonides vorzutragen und zur Antwort erhalten, Kithara zu spielen und beim Trinken zu singen sei altmodisch (ἀρχαῖον) (1355-58), und außerdem sei Simonides ein schlechter Dichter (1362). Darauf fordert der Alte seinen Sohn auf ein Stück aus Aischylos zu rezitieren (1365 λέξαι); doch dem ergeht es nicht besser: sein Werk sei ‚voller Lärm, ohne Zusammenhang, aufgeblasen schwülstig und übertrieben bombastisch‘ (1367 ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημνοποιόν). Pheidippides bevorzugt dagegen die moderne Poesie und zieht es vor, eine der bekannten unsittlichen Reden (1371 ῥῆσιν τιν’) aus Euripides zu rezitieren²⁶.

Die Stelle führen vor Augen, daß das Symposion eine gewisse Erwartungshaltung hervorbringen konnte, die die aristophanischen Komödien reflektieren und sich in dem Gegensatz „alt“ (ἀρχαῖος) - „modern“ (καινός) auf den Nenner bringen läßt. Die 405 aufgeführten *Frösche* sind unter dem Gesichtspunkt dieser Konstruktion literarischer und politischer Bewertungskategorien, insbesondere des Archaischen, von höchstem Interesse. Aristophanes markiert mit dieser Komödie das Ende der Polis-Gattung Tragödie, aber auch seiner eigenen Gattung, in einem klaren Bewußtsein der Epochenschwelle, an der er dieses auf die Gattungsgeschichte des 5. Jahrhunderts zurückblickende Stück schrieb²⁷. Nach dem Tod des Euripides und Sophokles und 50 Jahre nach Aischylos’ Tod gibt es keine rechten Dichter mehr. „Denn die einen sind nicht mehr, die aber, die da leben, die sind schlecht“, sagt Dionysos in V. 72. Kein einziger ‚zeugungsfähiger‘ Tragiker findet sich noch, der imstande wäre, ein edles Wort zu Papier zu bringen (96f.). Indem Aristophanes in den *Fröschen* den Kanon der tragischen Trias festschreibt²⁸, gibt er gleichzeitig Bewertungskriterien vor, die in der ersten Konzeption des Stücks sicherlich nach der bekannten Dichotomie ‚alt‘ - ‚modern‘, repräsentiert durch Aischylos und Euripides,

²⁵ Zu ‚alt‘ vgl. 959, 961, 968, 986; Kennzeichen der alten Zeit sind Sophrosyne (962, 1006) und Apragmosyne (1007). Zum Generationenkonflikt in den *Wolken* vgl. B. Zimmermann, *Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama*, Würzburger Jahrbücher N.F. 22, 1998, 21-32.

²⁶ Eine vergleichbare Situation könnte auch in den *Daitales* (Fr. 235 PCG), bei Eupolis fr. 326 PCG und Antiphanes fr. 85 PCG zugrunde liegen.

²⁷ Zum Problem der Epochenabgrenzung vgl. B. Zimmermann, *Epochen der griechischen Literatur*, in P. Riemer, M. Weißenberger, B. Zimmermann, Einführung in das Studium der Gräzistik, München 2000, 135-52.

²⁸ Vgl. dazu B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, Düsseldorf/Zürich 2005³, 7 f.

angelegt waren und nach dem Tod des Sophokles um eine mittlere, ausgewogene Position erweitert wurde (82). Sophokles' ausgewogenes Verhalten (82 εὐκόλος) wird auf der Handlungsebene dadurch unterstrichen, daß er sich an dem Agon um den Thron der tragischen Kunst nicht beteiligt, sondern vornehm dem Altmeister den Vortritt läßt (786-94).

Doch werfen wir einen kurzen Blick darauf, wie Aristophanes in dieser literaturkritischen Komödie das Altertümliche und Archaische in Aischylos' Werk beschreibt: Der Agon und die vergleichende Analyse der aischyleischen und euripideischen Tragödie (799 ff.)²⁹ erhalten ihre wahre Dimension vor dem Hintergrund der Parabase. Wie in Athen im Jahre 405 herrschen in der Unterwelt Zwist und bürgerkriegsähnliche Zustände (760 στάσις). Der Unterweltspöbel (771 f., 779 f. δῆμος τῶν πανούργων) verlangt eine Entscheidung (κρίσις) darüber, ob Aischylos, der Altmeister der tragischen Muse, seinen Platz dem Neuankömmling Euripides räumen soll. Der folgende Vergleich der aischyleischen mit der euripideischen tragischen Kunst ist gleichzeitig als Konfrontation zwischen dem alten Athen, das die Großmacht der Perser zurückschlug, und dem Athen des Jahres 405 zu lesen, das gegen den innergriechischen Feind kurz vor einer demütigenden Niederlage stand. Aischylos und Euripides sind in diesem Fall, wie dies bei namentlich genannten Personen in den Komödien des Aristophanes die Regel ist, weniger als Individuen anzusehen, sondern als Prototypen eines bestimmten Zeitgeistes und ihre Werke dementsprechend als Ausdruck eben dieses Zeitgeistes.

Euripides ist der Repräsentant der modernen, durch Sokrates³⁰ geprägten Decadence, die ihren Ausdruck vor allem in einem übersteigerten Individualismus und Egoismus (vgl. 959 ff., 970 ff.) findet, die die Belange des Gemeinwesens und Gemeinwohls verblassen lassen. Aischylos dagegen ist das Urbild des alten Athen: Er strotzt vor ungebändigter Kampfeskraft (804 ἔβλεψε ταυρηδόν); dem obersten der Götter gleich (814 ἐριβρεμέτας) kann er, erfüllt von geradezu göttlicher Raserei (817 μανία), seinen Zorn kaum zügeln (814 f.), und ist in einer traditionellen Weise fromm (886). Immer wieder wird auf die titanische Urkraft des Aischylos verwiesen, häufig in einer ausdrucksstarken Natur - bzw. Tiermetaphorik (822 ff., 848 τυφώς, 852 χάλαζαι)³¹. Diesen Eigenschaften entsprechen auch die Stücke des Ais-

²⁹ Die Fachsprache in 797-802 unterstreicht den wissenschaftlichen Anspruch der folgenden κρίσις.

³⁰ Vgl. Frösche 1491-99: Das Zusammensein mit Sokrates wird als Verrat der musischen Ausbildung im traditionellen Sinn und der höchsten Werte der tragischen Kunst bezeichnet.

³¹ Vgl. Ritter 526-28 zu Kratinos.

chylos - jedenfalls in der Charakterisierung, die ihnen der aristophanische Euripides angedeihen läßt. Zu Unrecht würden sie den Namen ‚Drama‘ tragen, da sie kaum Handlung aufwiesen, sondern erhaben schweigende Personen (911-13) und eintönige Chorlieder (914 f.) das törichte Publikum hinters Licht führten (908-10). Ziel der aischyleischen Dichtung sei lediglich die Erschütterung der Zuschauer (962 ἐκπληξίς), die durch Wortungeheuer (924 f., 1004 f.), Neologismen (926) und absichtliche Dunkelheit (927) herbeigeführt werde. Eine Dichtung wie die des Aischylos erfüllt konsequenterweise eine völlig andere pädagogische Aufgabe als die des Euripides. Sie bildet wehrhafte, vierschrotige, tapfere Polisbürger heran (1014 f.), indem sie im Gegensatz zur Euripides nichts Unziemliches verkündet (1053), sondern in Stücken voller Kampfeskraft wie den *Sieben gegen Theben* und *Persern* Modelle des wehrhaften bürgerlichen Verhaltens entwirft und gleichzeitig zum Lobpreis, zur Selbstvergewisserung der Bürger dient (1021-27)³².

Wenn man die mit dem aristophanischen Aischylos verbundenen Charakteristika zusammenfaßt - Frömmigkeit, dunkle Erhabenheit, dichterische, dionysisch-genialische Urkraft und ein auf die traditionellen Werte der Polis, die durchaus aristokratische geprägt sind, abzielende pädagogische Wirkung -, fällt auf, daß diese Wertungen die Aischylos-Rezeption, und zwar die Rezeption der Person des Aischylos, angefangen bei den antiken Aischylos-Biographen, entscheidend geprägt haben. So wird in dem im Mediceus erhaltenen Bios des Aischylos betont, seine Inszenierungen und Mythenbearbeitungen hätten vor allem die Erschütterung (ἐκπληξίς τερατώδης), nicht die Täuschung der Zuschauer, also das Hineinziehen des Publikums in die Illusion, zum Ziel gehabt (7). Sein Stil wird mit ὄγκος, „Schwulst“ (5, 14) charakterisiert, seine *dramatis personae* zeichneten sich durch ihre heroische Größe aus (5)³³.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie Aristophanes im Krisenjahr der Polis 405, kurz vor der Niederlage der Athener gegen die Spartaner und ihre Verbündeten, im klaren Bewußtsein eines Epochenjahres bzw. einer Epochenschwelle in der Gegenüberstellung des ‚alten‘ Aischylos und des ‚modernen‘ Euripides in Aischylos das Bild des archaischen Dichters par excellence entwirft.

³² Typisch aristophanisch ist, daß die Aussagen, die Aischylos zur politisch-didaktischen Funktion seiner Tragödien macht, in ihrer Ernsthaftigkeit sofort durch die Kommentare des Dionysos in Frage gestellt werden (1024 f., 1028 f.).

³³ Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß in der Vita (3) auf die Zeitgleichheit von Aischylos und Pindar verwiesen wird, da in der Pindar - beinahe dieselben Charakteristika wie in der Aischylos-Rezeption zum Tragen kommen und Pindar vielleicht noch mehr als Aischylos zur Chiffre archaischer Urgewalt wird.

Dionysische, alles mitreißende Sprachgewalt, Dunkelheit und Fremdheit, gewagte sprachliche Experimente, aber auch Statik der Handlungsführung, Unverständlichkeit und an Schwulst grenzendes Pathos sind die Charakteristika archaischer Dichtung, wie Aristophanes sie sieht. Aischylos wird jedoch nicht nur zum Modell der alten, archaischen Dichtung, sondern auch zur Chiffre der alten Funktion von tragischer Dichtung, den Polis-Bürgern auf der Bühne Modelle bürgerlichen Verhaltens vorzuführen. Er wird also zur Chiffre der guten alten Zeit, in der im Gegensatz zur desolaten Gegenwart des Jahres 405 das kleine Athen auf der Basis der Eintracht der Bürger, der ὁμόνοια, die übermächtigen Perser zurückschlug. Das heißt: die archaische Dichtung des Aischylos - wie die des Phrynichos - wird nicht nur unter literarischen Gesichtspunkten analysiert, sondern unter Einbeziehung ihres didaktischen Auftrags und ihres Sitzes im Leben.

Abschließend sei noch ein kurzer Hinweis darauf gestattet, daß neben der expliziten Poetik, der literarischen Kritik und Analyse der aischyleischen und euripideischen Tragödie, Aristophanes einen impliziten Rückblick auf die eigene Gattung, die Komödie, unternimmt, den man insofern als archaisierend bezeichnen könnte, als der Dichter nochmals - allerdings in beinahe nostalgischer Art und Weise - die Formen der Archaia durchspielt und den Zuschauer auch inhaltlich auf die Frühphase der komischen Gattung hinweist: Der Titel der Komödie, die *Frösche*, verweist auf die frühen Tierchöre eines Magnes³⁴, und narrt den Zuschauer. Der Fröschechor ist nur ein Nebenchor, das erste Chorlied, der Streitgesang zwischen Dionysos und den Sumpfbewohnern (209 ff.), ist nicht die Parodos, sondern eine lyrische Prolog-Einlage, ja, der Chor, so meine ich jedenfalls³⁵, war nicht einmal zu sehen, sondern sang aus dem hinterszenischen Raum. Noch deutlicher wird jedoch die archaisierende Tendenz durch den Protagonisten, durch den Gott des Theaters Dionysos, und durch den Mystenchor, der in der Parodos die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale der Archaia von der Mese und Nea entwickelt: die Spottfreiheit, das ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν³⁶, die Verbindung von Ernst und Spaß und die dionysische Gebundenheit der Gattung. Und es ist wohl kein Zufall, daß nicht viel früher als Aristophanes im fernen Makedonien Euripides in seinen *Bakchen* ebenfalls den Theatergott Dionysos in den Mittelpunkt stellt und vor allem in der Parodos an die rituellen Ursprünge der Gattung im Dithyrambos erinnert oder in den Fragmenten

³⁴ Vgl. die Würdigung in *Ritter* 520-25.

³⁵ Vgl. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 1: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 1985², 155-67.

³⁶ Vgl. dazu zuletzt A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart/Weimar 2002.

der Dithyrambiker der Zeit ebenfalls das Dionysische eine wichtige Komponente zu sein scheint³⁷. Die Krise der Polis und der ‚dionysischen‘ Polisgattungen schärft den Blick der Dichter für Phänomene, die die Stadt und die Gattungen der Stadt groß machten, führt zu einer politisch-gesellschaftlichen und literarischen Analyse der Vergangenheit und damit zu einer Bestimmung dessen, was ἀρχαῖος, was ‚archaisch‘ in politischer wie literarischer Hinsicht ist.

Freiburg

Bernhard Zimmermann

³⁷ Melanippides fr. 760f. *PMG*; Timotheos fr. 780 *PMG*; Telestes 805 f. *PMG*. Vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Lexis* 3, 1989, 25-36, zu den Dithyrambikern B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 129-32.

ESCHILO IN SOFOCLE

Chi studia le forme letterarie è quasi chiamato a cogliere la continuità e la discontinuità nei complessi semiotici attivati o privilegiati dagli autori; riguardo alla poesia drammatica l'attenzione si appunta sull'universo semiotico costituito dall'invenzione drammaturgica, dalla testualità verbale e dall'interazione fra le due. Credo di esprimere un'opinione largamente condivisa dicendo che, anche a prescindere dal poco lusinghiero giudizio su Eschilo attribuito dalla tradizione a Sofocle e dagli indizi, per la verità non sempre del tutto trasparenti, di contrapposizione biografica e politica¹, e anche a non voler speculare su ciò che oppone, o semplicemente differenzia, le visioni del mondo dei due drammaturghi, comunque non possiamo sottrarci all'impressione immediata di una rilevante discontinuità tra Sofocle ed Eschilo, tanto nella drammaturgia quanto nella dizione. Il proposito di questa relazione è invece quello di verificare se si possano cogliere, fra i due autori, almeno alcuni tratti di continuità: tanto quelli ravvisabili nella costituzione e nel rafforzamento di un linguaggio proprio della scena tragica, quanto quelli rispondenti a una precisa scelta individuale - dunque tanto sul piano della *langue* quanto su quello della *parole*.

Si aggiunga che un modello storiografico irriflesso: tre autori ordinati in progressione nell'arco di nemmeno settant'anni, dal 472 al 406² - quasi a descrivere biologicamente: nascita, sviluppo e morte, la vita della tragedia - accredita, in maniera largamente inconsapevole, un'idea singolare delle relazioni fra i tre drammaturghi; quasi che sperimentare e perfezionare uno stile, nella dizione drammatica come nella costruzione del *plot*, non fosse in alcuna relazione col misurarsi da antagonisti sulla stessa scena con le attese e le propensioni di un medesimo pubblico, per una decina d'anni fra Eschilo e Sofocle, e per quasi mezzo secolo fra Sofocle ed Euripide.

È invece lo stesso Sofocle a suggerirci, nella nota testimonianza trasmessa da Plutarco³, che il suo rapporto con Eschilo sia stato, almeno all'inizio, fortemente condizionante, anche se la posizione nei confronti del drammaturgo più anziano era dapprima parodica e polemica; gli sviluppi decisivi della dizione poetica sofoclea coinciderebbero, secondo questa dichiarazione, con una sostanziale presa di distanza:

(ὥσπερ) ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπαιχρῶς ὄγκον, εἴτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον(, οὕτως οἱ φιλοσοφούντες κτλ.): *Sofocle diceva che dopo avere emulato giocosamente il turgore di Eschilo, e poi quanto di aspro e*

¹ Sulla 'ideologia' sofoclea un bilancio informatissimo ed equilibrato offre G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000.

² Il riferimento, ovviamente, è alla cronologia dei testi traditi.

³ *De prof. in virt.* 79B (T100 Radt, dal cui testo mi scosto solo per αὐτοῦ in luogo di αὐτοῦ).

artificioso caratterizzava la sua composizione, infine aveva cambiato la lexis, fra tutti gli elementi quello appunto che meglio esprime i caratteri e il più efficace.

Forse è utile sottolineare che la fonte di Plutarco (un presunto frammento di Ione) si arresta a βέλτιστον (se non addirittura a εἶδος, ma su questo v. poco più avanti) e con quanto segue (οὕτως οἱ φιλοσοφούντες κτλ.) riprende la trattazione plutarchea, nella quale si inserisce l'esempio desunto dalla notazione autobiografica sofoclea, introdotta da ὥσπερ. Rinvio agli apparati critico-interpretativi redatti da Radt⁴ e Leurini⁵, e mi limito ad osservare che la dichiarazione

(1) se anche può derivare dalle *Epidemiae* di Ione (così Wilamowitz, Diels, Blumenthal, dubitativamente Leurini) e dunque è anteriore al 421, comunque esprime un bilancio almeno maturo (così già Bergk), come del resto suggerisce ἤδη;

(2) non riguarda (o non principalmente) le parti corali (così Schultz, Webster), ma la costruzione dei *caratteri*, e dunque la recitazione;

(3) può trovare un parallelo in un passo della *Vita*, anche questo spesso attribuito a Ione⁶: (ὁ Σοφοκλῆς) ἡθοποιεῖ κτλ.

«Er gibt eine Kritik seiner Stiles, seiner λέξις»⁷ - vediamo in che senso. Le prime due fasi sono sotto il segno di διαπαίειν, che tanti problemi ha dato agli interpreti, la terza sotto quello di μεταβάλλειν εἶδος τῆς λέξεως. Le difficoltà di διαπαίειν derivano dall'adozione di αὐτοῦ (E. Müller, Jebb, Wilamowitz, Radt, Leurini) in luogo del trádito αὐτοῦ (difeso da Festa; la situazione è ben descritta da Leurini): come annota Wilamowitz, διαπαίειν non può così valere σκώπτειν / *illudere*, bensì *ludere* / μέχρι τέλους παίειν, dove παίειν designerebbe, se non intendo male, la *performance* teatrale in quanto azione festosa del coro⁸. L'idea che Sofocle abbia *playfully* consumato dapprima il lascito eschileo, poi il suo proprio stile «duro e artificioso», è diversa tanto dall'*imitate playfully* di LSJ, s. v., quanto dalla resa proposta da Leurini: «dopo aver scherzato con la grandiosità di Eschilo, e poi con la durezza e artificiosità di un suo personale stile» - l'idea di un lungo apprendistato scherzoso, su stesso oltre che sul maestro, poco si addice al tono di questa, pur singolare, *Selbstkritik*. Il controverso διαπαίειν (cf. le ripetute emendazioni presso Radt e Leurini) suggerisce piuttosto l'idea di emulazione scherzosa che è del semplice παίειν applicato all'inventiva lessicale dei comici, cf. p. es. *Sch. vet. in Ar. Aves*, ai

⁴ *TrGF*, IV, *Sophocles*, ed. S. Radt, Göttingen 1977.

⁵ *Ionis Chii Testimonia et Fragmenta*, Amsterdam 2000, fr. 130 (dub.).

⁶ T1, 20 Radt (anche questo attribuito a Ione, fr. 129 dub. Leurini).

⁷ U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Lese Früchte* 92-116, *Hermes* 40, 1905, 116-53 (Les. 115 = pp. 149-51, poi in *Kleine Schriften*, 4, Berlin 1962, 202-04).

⁸ V. p. es. *Ar. Thesm.* 947 e 1227.

vv. 42 e 68, con, in più, di δια- la nozione di definitivo superamento, già colta da Wilamowitz. Aggiungerei che ἡθικώτατον e βέλτιστον non devono essere intesi come attributivi dello stile cui finalmente approda Sofocle, superato Eschilo e accanto-nate le *Künsteleien*, siano di quello stesso, o le proprie, quanto come predicati della *lexis* tragica, in senso aristotelico; perciò sarei incline a supporre, come Schmid, che anche la pericope ὅπερ... βέλτιστον appartenga piuttosto a Plutarco che alla sua fonte.

Anche chi non sappia resistere alla tentazione di ipostatizzare il genere tragico non può, comunque, trascurare che le potenzialità del genere si sviluppano - se proprio si vuole: giungono a perfezione, per quanto la nozione di *Vollendung* mi riesca sospetta - nell'interazione stretta con le condizioni della performance e dell'agonismo. Inoltre la dichiarazione autobiografica di Sofocle, con la distinzione in tre fasi, prova che questa *metabolé*, tanto laboriosa e così radicale negli effetti, si sviluppò in una lunga interazione col modello antagonista, fosse tuttora attivo o già assente, e col comune destinatario. Questa considerazione mi induce a mettere in guardia tanto dalla persistente suggestione esercitata dal modello 'biologizzante', già menzionato: tre segmenti consecutivi che disegnano lo sviluppo del genere: nascita, acme, decadenza, quest'ultima eventualmente venata di consapevole arcaismo; quanto dal presupposto che le diverse forme della *aemulatio* attestino contemporaneità o almeno contiguità temporale e perciò, nel nostro caso, il 'primo' Sofocle sia più direttamente debitore di Eschilo: questo presuppongono osservazioni come quella proposta da Eduard Fraenkel ad *Ag.* 1389: «borrowing born of admiration can more than once be seen in the earliest preserved plays of Sophocles»; ma questi appartengono tutti a un'epoca successiva alla morte di Eschilo e, come vedremo, lo stesso Fraenkel rinvia con una certa frequenza a drammi del Sofocle più maturo.

A ben vedere, la situazione è alquanto più complessa. Anche perché, sotto certi aspetti, se cerchiamo la presenza di Eschilo nei suoi successori talvolta siamo incoraggiati a rivolgerci altrove: piuttosto che a Sofocle, ad Euripide, che mai gareggiò con Eschilo. Così, per esempio, quanto al corrusco balenare di luci e di colori che lampeggia nel lessico eschileo, la nostra attesa viene delusa se lo cerchiamo fra le predilezioni del suo immediato successore, e non invece se prendiamo in esame Euripide. Si direbbe, p. es., che Eur. fr. 159 Kn. (dall'*Antigone*, che è dramma tardo⁹): ἐπὶ χρυσεόνων ἀσπίδα τὰν Καπανέως, riprenda dai *Sette* non soltanto, direttamente, il *sema* dello scudo di Capaneo (v. 434: χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν κτλ. -

⁹ M. Cropp-G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Plays*, (BICS Suppl. 43), London 1985, 74.

così Jouan e Van Looy¹⁰), quanto la fastosa opulenza cromatica dell'intera sequenza - tra l'altro, χρυσήλατος è anche il *sema* sullo scudo di Polinice (vv. 644 e 660). Come del resto ben coglie il commentatore antico che ci trasmette fr. 159 in corrispondenza di Eur. *Phoe.* 1130: σιδηρονώτοις δὲ ἀσπίδος τύπαις ἐπὶ πῶς οὖν ἀνωτέρω (v. 1099) εἶπε “λεύκασπιν εἰσορώμεν Ἀργείων στρατόν”. ἐν δὲ τῇ Ἀντιγόνη λέγει· “ἐπὶ χρυσεόνωτον ἀσπίδα τὰν Καπανέως”. λεύκασπιν μὲν οὖν ἀπὸ τοῦ πλεονάζοντός φησι, χρυσόνωτον δὲ τὴν πολυτελῆ, σιδηρόνωτον δὲ τὴν ἰσχυρὰν ἀσπίδα.

Se, per chiudere questa premessa, mi si consente un bilancio piuttosto generico, mi pare che la discussione e l'approfondimento sul costituirsi della dizione tragica siano molto meno ricchi di quanto si potrebbe dedurre dall'abbondanza di lavori descrittivi di singoli fenomeni, tanto frequenti nella produzione accademica ottocentesca. La constatazione - «surprising, even astonishing» - è stata espressa da Michael Silk ed è stata ripresa da Patricia Easterling¹¹. In effetti, i lavori di sintesi più recenti sulla lingua di Sofocle paiono per diversi motivi scarsamente utili, o perché mancano di consapevolezza in ordine al configurarsi della *lexis* tragica, o perché ricorrono a una metodologia approssimativa¹². Chi voglia studiare la *lexis* sofoclea, per rintracciarvi le caratteristiche e le fasi di sviluppo di un codice della dizione tragica e, corrispondentemente, i tratti innovativi e la diacronia della *parole* autoriale, deve tuttora rivolgersi al prezioso piccolo libro di Long¹³ e a contributi disparati, dal capitolo introduttivo dell'edizione di Lewis Campbell ai *Seminari romani* di Eduard Fraenkel, dalle osservazioni profuse da Oddone Longo nel suo *Commento linguistico alle Trachinie* allo studio *Ermeneutica e oralità* di Luigi Bottin¹⁴, un contributo ingiustificatamente sottovalutato, alle esemplari ma circoscritte analisi della Easterling, appena citate. Senz'altro più favorevole è la situazione per Eschilo, per il quale annoveriamo due importanti contributi del nostro ospite, Vittorio Citti, distanziati

¹⁰ Euripide, t. VIII: *Fragments. I^{re} partie*, t. ét. et trad. p. F. Jouan et H. Van Looy, Paris 1998, 199.

¹¹ M. Silk in apertura al suo contributo *Tragic Language: The Greek Tragedians and Shakespeare*, in *Tragedy and the Tragic*, Oxford 1996, 458-96; P. Easterling all'avvio del suo *Plain Words in Sophocles*, in *Sophocles revisited. Essays presented to Sir H. Lloyd-Jones*, ed. by J. Griffin, Oxford 1999, 95-107: p. 96.

¹² Penso da un verso a A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982, dall'altro a F. Budelmann, *The Language of Sophocles*, Cambridge 2000, per il quale potrebbe valere l'epigrafe liquidatoria dedicata dalla Easterling agli *overworked terms* (*Plain Words*, 96: «what I am looking for is a way of analysing the concentration and power of this language without falling back on overworked terms like ambiguity, irony, undercutting, deferral»); sul libro del Budelmann v. la recensione di S. Mazzoldi in *Eikasmós* 12, 2001, 431-37.

¹³ *Language and Thought in Sophocles: a Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.

¹⁴ *Ermeneutica e oralità. Studi di lingua poetica greca*, Roma 1983.

nel tempo di oltre un trentennio; alludo naturalmente a *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo* (1962) e a *Eschilo e la lexis tragica* (1994).

Torniamo però alla linea principale del nostro discorso. Considererò le situazioni e le risorse drammaturgiche. Tra queste vorrei privilegiare alcuni ‘complessi figurati’ - i primi riguardano direttamente stazioni cruciali nel percorso diegetico del mito argivo, e l’ultimo è invece rappresentativo di come Sofocle, pur partendo da un luogo eschileo, configuri in modo del tutto peculiare lo spazio politico sulla scena. Premetto che il mio proposito non consiste puramente nel rintracciare gli elementi eschilei, ma soprattutto nel verificare la tendenza che ispira la ripresa sofoclea.

1. *Il lupo*. L’appellativo Λύκειος ricorre nell’*Elettra* sofoclea, tanto nella mappa dispiegata dal Pedagogo davanti allo sguardo di Oreste:

6 s. αὕτη δ’, Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ
 ἀγορὰ Λύκειος.¹⁵

quanto nelle invocazioni di Clitemestra, prima, e di Elettra poi:

637 κλύοις ἄν ἤδη Φοῖβε προστατήριε,
 κεκρυμμένην μου βάξιν·
 [...]
 ἃ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῇδε φάσματα
645 δισσωὺν ὀνείρων, ταῦτά μοι, Λύκει’ ἄναξ,
 εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα,
 εἰ δ’ ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες.
 [...]
655 ταῦτ’, ὦ Λύκει’ Ἄπολλον, ἵλεως κλύων
 κτλ.
1376 ἄναξ Ἄπολλον, ἵλεως αὐτοῖν κλύε,
 [...]
 νῦν δ’, ὦ Λύκει’ Ἄπολλον, ἐξ οἶων ἔχω
1380 αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων
 ἡμῖν ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων
 κτλ.¹⁶

¹⁵ «E questa, Oreste, è la piazza Licea dedicata al dio che uccide i lupi» (trad. di B. Gentili, in *Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar. Elettra. Variazioni sul mito*, a c. di G. Avezzi, Venezia 2002). Sulla descrizione di Argo nel prologo dell’*Elettra* mi permetto di rinviare al mio *Mappe di Argo, nella tragedia*, in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche* (Atti del Convegno Int.le, Urbino 13-15.VI.2002), a cura di P. Angeli Bernardini, Roma 2004, 149-61, e ora anche a F.M. Dunn, *Trope and Setting in Sophocles’ Electra*, in *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, ed. by I.J.F. De Jong-A. Rijksbaron, Leiden 2006 (scelta delle relazioni presentate nel corso di un convegno tenuto all’Universiteit van Amsterdam nel settembre 2003), 183-200.

¹⁶ «Ti prego, ascolta, o Febo protettore, le mie parole segrete [...]. Le visioni che ho avute questa

Qui operano l'etimologizzazione dell'epiteto *Liceo* sulla radice di λύκος e la lettura di Λύκειος, fin dal prologo, come *difensore dall'attacco dei lupi* (v. 6: λυκοκτόνος). Questa la tonalità dell'epiteto, necessariamente, anche nella duplice coppia di corrispondenti ma antitetici invocazioni di Clitemestra e di Elettra (Λύκει' ἄναξ + ὦ Λύκει' Ἄπολλον/ ἄναξ Ἄπολλον + ὦ Λύκει' Ἄπολλον)¹⁷. Altrove ho notato che il nucleo dell'ambiguità sottesa alle due parallele scene di preghiera risiede nel fatto che per Clitemestra Λύκειος equivale a *protettore* (v. 637 προστατήριος, v. 647: εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες), per Elettra invece a *castigatore* (vv. 1382 s.: δείξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια/ τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί)¹⁸. Sullo sfondo, come intravisto da Lewis Campbell già nel prologo¹⁹, è Eschilo *Agamennone* vv. 1257-59, con l'assimilazione di Egisto al lupo (nelle parole di Cassandra): ὁτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἱ ἐγὼ ἐγώ./ αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη/ λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία... κτλ.²⁰; accanto a Egisto, Clitemestra, assimilata anch'essa al lupo nelle *Coefore*, dov'è lupa che trasmette ai figli un *cuore implacabile* (per bocca di Elettra, v. 421 s.: λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων/ ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός)²¹. Nell'ottica di Clitemestra i *lupi*, dai quali dovrebbe difenderla Apollo, sono la minaccia annunciata dal sogno, indefinita ma assolutamente precisa quanto al significato per la stirpe e per il potere²²; in quella

notte nei miei sogni ambigui, se mi sono propizie, fa' - o Apollo Liceo - che si realizzino, ma se mi sono nemiche, respingile sui miei nemici. [...] Questa mia preghiera, o Apollo Liceo, benigno, ascolta ecc.»; «Sovrano Apollo, ascoltali benigno [...]. Ora, Apollo Liceo, [...] sii soccorritore benevolo ai nostri progetti ecc.» (trad. B. Gentili, leggermente modificata).

¹⁷ Quanto alle altre occorrenze in Sofocle, Λύκειος è decodificabile con λυκοκτόνος anche a *OT* 919 s.: πρὸς σ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιςτος γὰρ εἶ, / ἰκέτις ἀφίγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν... («vengo supplice a te, o sire Liceo, che mi sei qui vicino, con queste offerte...»). Non credo invece che si possa ravvisare alcun parallelo con l'avvio della III antistrophe nella parodo dell'*Edipo re* (v. 208: Λύκει' ἄναξ), dove R.D. Dawe ritiene giustamente più pertinente l'etimologizzazione connessa a *lux*. I parallelismi tra le due invocazioni si estendono anche al tono della *klesis* (Cl.: κλύεις ἄν [...] κεκρυμμένην μου βάξιν, [...] ταῦτ' [...] ἔλεως κλύων; El.: ἔλεως αὐτοῖν κλύε, ἐμοῦ τε πρὸς τούτοισιν), con la saliente differenza che l'una prega affinché si realizzi il suo voto segreto e inconfessabile, l'altra dà voce a una speranza partecipata dagli altri due congiurati. Sull'epiteto Λύκειος in Eschilo cf. P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq 2001, al v. 1257; Apollo è egli stesso *lupo*, in analoghi contesti di invocazione, come in *Sept.* 145 s.: καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ / στρατῷ δαΐω, cf. Hutchinson *ad l.*

¹⁸ *Mappe di Argo*, 159 s.

¹⁹ Nella nota ai vv. 4 ss.: «Apollo Lyceus is here the wolf-slayer, i. e. the protector of the flock, perhaps with reference to Aegisthus etc.».

²⁰ «Ahimè, ahimè, Apollo *Liceo*, pietà. Sì, lei è la bipede leonessa che, assente il generoso leone, in letto si giacque col lupo...» (trad. M. Valgimigli).

²¹ «Come lupo vorace, implacabile cuore ci dette ella stessa, la madre» (trad. Valgimigli).

²² Rinvio alle note pagine di J.-P. Vernant in *Mito e pensiero presso i Greci*, pp. 158-62 della seconda ed. it., Torino 1978.

di Elettra, i *lupi* sono la coppia omicida - eppure, su questo versante della specularità, la pura contrapposizione si sfrangia, in quanto nel dramma sofocleo partecipano della crudeltà ereditata dalla madre (*Coefore* 421 s., come abbiamo visto) tanto Elettra quanto il fratello, più che mai caratterizzato, fin dal prologo, in termini che ben si attagliano all'etimologizzazione di Ὀρέστης come ἐν ὄρεσι διαιτῶμενος²³, e dunque predatore egli stesso. I consistenti paralleli fra le due preghiere nell'*Elettra* mettono in evidenza le linee direttrici di una strategia verbale che fa interagire i ruoli dei personaggi e le aspettative del pubblico nel rinvio intertestuale a Eschilo - il tutto sotto il segno, ancora una volta, dell'ironia tragica:

- il dio uccisore dei lupi, invocato come difensore dalla regina-leonessa che ha sposato il lupo, si farà garante della vendetta sulla regina;
- la vendetta incombe per mano dei figli cuori-di-lupo.

2. *Il dolos*. L'*Elettra* sofoclea riprende e sviluppa il progetto ingannatore che domina le *Coefore* sotto il segno di Hermes. Se al v. 196 (nelle parole del Coro) e al v. 279 (la *rhesis* di Elettra nel I Episodio) il *dolos* cui si allude è quello omicida ordito da Clitemestra, nello sviluppo dell'azione - a partire dalla *rhesis* prologica di Oreste, poi nella preghiera di Clitemestra e infine nell'antistrofe del breve IV Stasimo - il *dolos* temuto da Clitemestra e mostrato in atto dal Coro è quello che ha per protagonista Oreste guidato da Hermes ed è anticipato dal vendicatore fin dal prologo.

Sofocle rielabora il modello eschileo e di Hermes ctonio e notturno, che sovrintende al gioco mortale stando al fianco di chi chiede giustizia (come in *Coefore*, vv. 727-29 e 812-13), di Hermes «salvatore» e «alleato» invocato da Oreste nel prologo eschileo, fa nell'*Elettra*, senza ambiguità e anche più direttamente che in Eschilo, il signore del *dolos*, dell'intrigo, del discorso che «reca profitto» (v. 61: οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν), che assomma in sé anche le ambigue virtù di «Peithò insidiosa», cui rivolgeva la sua preghiera il Coro delle *Coefore* (v. 726). Il legame con l'intermezzo corale nel II episodio (νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν / ξυγκαταβῆναι ecc.) e col II stasimo delle *Coefore* è nettissimo. Se la ripresa è condotta con una più pronunciata drammatizzazione rispetto al modello, ciò è dovuto al procedimento di trasferire le proprietà dell'azione - intrinsecamente ingannatrice - dall'ambito della descrizione per bocca del Coro alla diretta verbalizzazione di Oreste e di Clitemestra. Ma sullo sfondo, a ispirare la mutazione formale sono proprio il prologo delle *Coefore* e la funzione propulsiva esercitata dall'invocazione di Oreste a Hermes.

²³ Phot. Lex. 345.24 Th.

Aesch. *Cho.*

726 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν
 ξυγκαταβῆναι, χθόνιον δ' Ἑρμῆν
 καὶ τὸν νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

«L'ora è questa che Persuasione ingannevole discenda con noi al cimento, e che il dio ravvolto di tenebra, Hermes ctonio, sia vigile scorta in questa contesa di spade omicide».

812 ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως
 παῖς ὁ Μαίας,
 [...]
 ἀλλὰ πολλὰ δ' ἀμφανεῖ χρήζων,
 ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων
 νυκτὸς προὔμμάτων σκότον φέρει,
 καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανεστερος.

«E aiuto ci rechi in sua giustizia il figlio di Maia [...] Ignoti tramiti spesso egli apre se vuole; ma oscura parola talora dicendo, notturne tenebre distende sugli occhi, sì che neanche alla luce del giorno si svela». [Trad. M. Valgimigli, con lievi modifiche]

Soph. *El.*

35 χρή μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὦν πεύση τάχα·
 ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
 δόλοισι κλέψαι χεῖρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς.

«Il responso di Febo? eccolo: da solo, di mia mano, senza soccorso di scudo o di armati, compiere con l'inganno la giusta uccisione».

1391 παράγεται γὰρ ἐνέρων
 δολιόπους ἀρωγὸς εἴσω στέγας,
 [...]
 ὁ Μαίας δὲ παῖς
 Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ
 κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα κοῦκέτ' ἀμμένει.

«Ecco con piede furtivo s'insinua [...] il vendicatore dei morti [...]. Hermes il figlio di Maia, che nasconde nella tenebra l'inganno, lo guida alla meta e più non indugia». [Trad. B. Gentili]

Può essere utile il confronto con l'*Elettra* euripidea, dove Hermes (I stasimo, 460 ss.) è solo un'icona sullo scudo di Achille, in una sovrapposizione dotta e manierata fra lo scudo iliadico e l'égida di Zeus e Atena; e la nozione di *dolos* adottata da Euripide concerne il gesto omicida di Clitemestra ed Egisto (esplicitamente ai vv. 9, 166, 983), sicché anche quando si tratta del *dolos* paventato da Egisto (vv. 832, 834), esso si presenta come la ripetizione di un gesto antico, fatalmente inscritto nel destino della stirpe e fatalmente riattualizzato. Da notare la distanza che divide, sotto questo aspetto, l'*Elettra* dall'*Oreste*, dove l'epiteto *dolios* si attaglia effettivamente ai congiurati (v. p. es. *Or.* 1404)²⁴. In quest'ottica le parole di disapprovazione che Aristofane farà pronunciare a Euripide nelle *Rane*, a proposito del prologo delle *Coefore*, non fanno che confermare che il modello eschileo non esercita - anche in questo - alcuna decisiva suggestività sulla rielaborazione euripidea del mito argivo.

²⁴ Cf. O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, Maia 27, 1975, 265-87.

3. Montaggio di sequenze giambiche all'interno di una strofe melodrammatica.

Aesch. Ag. 1343-46

Soph. El. 1404-17

Αγ. ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.

Χο. σίγα· τίς πληγὴν αὐτεῖ καιρίως οὐτασμένος·

Αγ. ὦμοι μάλ' αἴθις, δευτέραν πεπληγμένους.

Χο. τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως

οἰμώγμασιν

Κλ. αἰαῖ. Ἴω στέγαι

φίλων ἔρημοι, τῶν δ' ἀπολλύντων πλέαι.

Ηλ. βοᾷ τις ἔνδον· οὐκ ἀκούετ', ὦ φίλαι·

Χο. ἦκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φρίξει.

Κλ. οἴμοι τάλαιν'· Αἰγίσθε, ποῦ ποτ' ὦν κυρεῖς·

Ηλ. ἰδοὺ μάλ' αὖθροεῖ τις.

Κλ.

ὦ τέκνον, τέκνον,

οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν.

Ηλ. ἀλλ' οὐκ ἐκ σέθεν

ῥκτίρεθ' οὔτος οὔθ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Χο. ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σοι

μοῖρα καθαμερία φθίνει, φθίνει.

Κλ. ὦμοι πέπληγμαι.

Ηλ. παῖσιν, εἰ σθέινεις, διπλῆν.

Κλ. ὦμοι μάλ' αἴθις.

Ηλ. εἰ γὰρ Αἰγίσθω θ' ὁμοῦ.

Χο. τελοῦσ' ἀραί· κτλ.

Ηλ. εἰ γὰρ Αἰγίσθω θ' ὁμοῦ.

Χο. τελοῦσ' ἀραί· κτλ.

«In the cries of Clytemnestra S. El. 1415 f. ὦμοι πέπληγμαι and ὦμοι μάλ' αἴθις Boeckh, *Graecae tragoediae principum... num ea quae supersunt genuina sint* (1808), 244, Wilamowitz, *Hermes* XVIII, 1883, 236 n. 1, and others see a conscious reminiscence of A. Ag. 1343-5»²⁵. Così Eduard Fraenkel ad Ag. 1343. C'è quanto basta per sollecitare una riconsiderazione del presupposto che il modello eschileo eserciti la sua funzione solo sui drammi sofoclei più antichi (v. sopra). Ciò ripropone la questione se il modello agisca come reminiscenza (come propendo a credere), magari insieme al libro, oppure mediante il solo libro (o, piuttosto, il *libretto*, e dunque con tutta una serie di limitazioni all'effettiva possibilità di ripresa o di allusione), o, infine, grazie alle riprese postume.

²⁵ A. Boeckh, *Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt, et genuina omnia sint, et forma primitiva servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui: insunt alia quaedam ad crisin tragicorum Graecorum pertinentia*, Heidelbergae 1808; U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die beiden Elektren*, *Hermes* 18, 1883, 214-63 (poi in: *Kleine Schriften*, VI, Berlin-Amsterdam 1972, 161-208).

Quanto a quest'ultima eventualità, il miglior testimone delle riprese eschilee parrebbe essere Aristofane - così, p. es., sembra suggerire Stefan Radt in *TrGF* III, *Testimonia*, p. 56 s.; ma mi pare piuttosto azzardato immaginare che le allusioni aristofanee a drammi eschilei autorizzino sempre e comunque a postulare delle riprese. Innanzitutto le *Rane* rappresentano un caso a parte, per il soggetto e per la constatazione che vi ricorrono i quattro quinti dei drammi eschilei cui il comico allude o alluderebbe²⁶; poi, ammesso che Aristofane giovanetto frequentasse il teatro già nel 438 (altrimenti si porrebbe un analogo problema per il *Telefo* euripideo, tanto produttivo nella parodia aristofanea), gli Ateniesi avrebbero goduto di circa 25 riprese di drammi eschilei a noi riconoscibili, fra il 438 e il 406, cioè in 32 anni (dobbiamo ovviamente escludere il 425, se stiamo agli *Acarnesi*): un numero davvero improponibile. Anche ad *Ag.* 1343 e 1345 si alluderebbe nelle *Rane* (v. 1214: οἷμοι πεπλήγμεθ' αἰθις ὑπὸ τοῦ ληκύθου), ma credo che la mediazione dell'*Elettra* sofoclea giochi un ruolo importante, così nella memorizzazione come nella attualizzazione della scena; suggerirei inoltre che, in qualche misura, il *Witz* stia nella funzione di 'puntello' al leccio offerto dalle due esclamazioni ὦμοι πέπληγμαι e ὦμοι μάλ' αἰθις, tanto in Eschilo quanto in Sofocle. E ancora: alle *Coefore* si allude già negli *Acarnesi*; se ciò comporta una ripresa, resta comunque da spiegare l'influenza del dramma sull'*Elettra* sofoclea e sull'*Oreste*, di poco precedente l'autoesilio macedone di Euripide - la spiegazione deve ricorrere a ragioni diverse dalla riproposta scenica²⁷.

Ovviamente, nel nostro caso niente impedisce che Sofocle abbia un preciso ricordo dell'ultima produzione eschilea, ma è plausibile che anche il libro abbia avuto la sua parte.

Tanto l'uccisione di Agamennone quanto quella di Clitemestra avvengono fuori scena. La fine di Agamennone è inscenata attraverso un dialogo a distanza, fra il re, che recita in trimetri giambici, e il Corifeo, con un recitativo in tetrametri trocaici catalettici²⁸. Anche la fine di Clitemestra avviene in ogni caso fuori scena. Ma

²⁶ È singolare che nei drammi successivi alle *Rane* solo le *Ecclesiazuse* paiano rinviare a un luogo eschileo (v. 392 s. - fr. 138; è molto dubbio che *Plut.* 422 ss. rinvii alle *Eumenidi*): desta meraviglia non solo che nel IV secolo Eschilo venga accantonato anche da un eccezionale uomo di teatro, oltre che nelle preferenze del pubblico, ma soprattutto che questo coincida coi lustri che preludono al decreto promulgato nel 386 - a meno che l'iniziativa legislativa, lungi dal rispecchiare una propensione ampiamente condivisa, non fosse intesa come rimedio a un crescente disinteresse per i παλαιὰ δράματα.

²⁷ Per l'influenza delle *Coefore* su Sofocle e su Euripide cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 352.

²⁸ Lo scambio, genericamente epirrematico, è repertoriato fra le *Sprachvers-Szenen* da H. Popp, *Das Amoibaion*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hg. v. W. Jens, München 1971, 221-75: p. 265 n. 70; in realtà partecipa del dinamismo concitato conferitogli dai trochei tipici del finale di

nell'inscenare l'uccisione della regina sia Eschilo che Euripide scelgono che Clitemestra si scopra il petto, nelle *Coefore* sulla scena e prima di un concitato dialogo con Oreste, nell'*Elettra* euripidea dietro le quinte - Euripide preferisce evitare il calo di tensione proprio della soluzione eschilea, diluita in due tempi, e fa raccontare l'intera sequenza con ricchezza di particolari da Oreste ed Elettra. Solo Sofocle colloca l'incontro omicida fra madre e figlio interamente dentro la reggia e ce lo propone con un'unica scena in diretta, che ha il suo vertice drammatico nel grido ripetuto nel contesto di un dialogo a distanza fra Clitemestra ed Elettra e contrappuntato dal Coro. Sofocle piega il modello eschileo a inscenare, con una sorta di contrappasso, la fine di Clitemestra; all'interno del vistoso parallelismo, la dinamica della *Mord-Stichomythie* si arricchisce però di una voce solista, quella del I attore - Elettra, nelle due stanze - accanto a quella del deuteragonista - Clitemestra nella strofe e Oreste nell'antistrofe - e a quella del Coro, al quale spettano le sole misure non giambiche oltre al docmio isolato di Clitemestra (v. 1404, cui dovrebbe rispondere un'analoga misura di Elettra nell'antistrofe, dopo v. 1427). Diversamente dalla voce dei Vecchi dell'*Agamennone*, quella di Elettra dalla scena non commenta ma dirige, quasi, la mano del fratello e dà il tempo a quanto avviene, non visibile a lei e al pubblico, nella reggia; mentre il Coro, che non deve fornire un commento didascalico come nell'*Agamennone*, constata il compimento non dell'uccisione, ma delle antiche maledizioni (τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι vs. τελοῦσ' αἰαί).

I due emistichi mutuati dall'*Agamennone* sono dunque 'montati' in una sequenza drammaturgicamente molto diversa da quella del modello, e la nuova valorizzazione non è iscritta nel modello.

4. *L'opinione pubblica e la dimensione politica*. Affinità e, talora, coincidenze, fra l'*Antigone* sofoclea e un dramma del *corpus* eschileo, il *Prometeo*, sono state sottolineate già in passato²⁹. Qui prescindo da questo accostamento, che implicherebbe una presa di posizione sulla paternità e sulla cronologia del *Prometeo*. Propongo invece il parallelo, già colto da Eduard Fraenkel, fra un passo dell'*Antigone* - la *rhe-sis* in cui Emone si oppone al padre Creonte - e un luogo dell'*Agamennone*.

Ag. 449-60

XO. τάδε αἶγά τις βαύζει·

Ant. 688-700

AI. σοῦ δ' οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα

tragedia, oltre che della drammaticità caratteristica delle *Mord-Stichomythien* (cf. B. Seidensticker, *Die Stichomythie*, in *Bauformen*, 183-220: p. 194).

²⁹ G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo: saggio di semantica*, Roma 1975, 58 ss.

φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρπει
 προδίκους Ἀτρείδαις.
 [...] βαρεῖα δ' ἄστῶν φάτις ξὺν κότῳ·
 δημοκράντου δ' ἀρὰς πίνει χρέος.
 μένει δ' ἀκοῦσαί τί μοι
 μέριμνα νυκτηρεφές.

«Così mormorano in silenzio e un iroso dolore serpeggia contro gli Atridi giustizieri di una loro propria vendetta. [...] Gravi sono le voci dei cittadini se le muove rancura; e alle maledizioni dei cittadini paga chi deve il suo debito. C'è nella mia angoscia l'attesa di non so che di tenebroso». [Trad. M. Valgimigli]

λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει·
 τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ
 λόγοις τοιούτοις οἷς σὺ μὴ τέρψῃ κλύων.
 ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότῳ τάδε,
 τὴν παῖδα ταύτην οἷ' ὀδύρεται πόλις,
 πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιώτατῃ
 κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει,
 ἥτις τὸν αὐτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναίῃς
 πεπτῶτ' ἄθαρπτον μήθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν
 εἷας' ὀλέσθαι μήθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος·
 οὐχ ἦδε χρυσῆς ἀξία πμῆς λαχεῖν·
 τοιάδ' ἐρεμνὴ σίγ' ἐπέρχεται φάτις.

«[...] Ma io, nell'ombra, posso udire, so come piange la città per la sorte di questa fanciulla [...] Queste sono le voci che corrono, in segreto, nel buio». [Trad. M.G. Ciani]

La voce del popolo qui non è la voce del dio, come qualcuno ha voluto vedere, ma l'esplicitazione della componente - con parole moderne diremmo l'opinione pubblica - da Eschilo designata, nella sua specie deprecativa, con δημόκραντος ἀρά. Lo sviluppo sofocleo consiste

(1) nell'attribuire il tratto notturno alla φάτις popolare, invece che alle notizie temute dal Coro (così Fraenkel);

(2) nel configurare il rapporto fra polis e palazzo attraverso un diverso e inedito sistema di polarità:

– in Eschilo l'identità della polis è assunta dal Coro e, per la sentinella e per il Coro così come nell'attesa del pubblico, la minaccia incombe dal luogo stesso della regalità, il palazzo;

– in Sofocle la polis è diffratta tra la sua rappresentanza per così dire ufficiale, il Coro interlocutore di Creonte, e la sua realtà extrascenica e nascosta, non fosse per la presenza di un mediatore, il figlio del re che si fa anche occhio del re.

Creonte si propone di mantenere il controllo su tutti gli spazi attraverso la mediazione di σκοποί (v. 215), ἐπίσκοποι (v. 217), ἡμεροσκόποι (v. 253), del figlio che προσκοπεῖ (v. 688), un vedere che è anche, e forse prima di tutto, un ascoltare (v. 688 s. προσκοπεῖν ὅσα/λέγει τις). Altrove ho proposto che questa situazione sia un analogo teatrale della storia di Deioce, eletto re dai Medi (Hdt. 1.96 ss.)³⁰: in effetti Erodoto racconta che Deioce aveva «spie che osservavano e ascoltavano in tutto il paese dove egli regnava» (1.100.2: κατάσκοποί τε καὶ κατήκοοι). Anche il vigi-

³⁰ Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene, Venezia 2003, 130.

le sistema di controlli attuato sistematicamente dai Re di Persia realizza l'ideale di un *occhio che tutto vede* - è l'«occhio del re» (1.114: ὀφθαλμὸς βασιλέως), ma è, in termini più generali, una risorsa rispondente alla complessità della gestione politica in un sistema monarchico. Come istituto caratteristico del regno persiano, l'*occhio del re* viene parodiato nella commedia, ma in diversi contesti Sofocle sembra considerare seriamente l'intreccio di rapporti che l'istituzione pone in essere: oltre a questo passo dell'*Antigone*, dove Emone si adopera a *proskopéin* a vantaggio del padre, possiamo ricordare il *phrouréin omma* dei Marinai di Neottolemo nel *Filottete*, a favore del loro sovrano. Quanto alla voce popolare, l'innovazione sofoclea, che nell'*Antigone* fa mediatore della *phatis* non il collettivo civico incarnato nel Coro ma un soggetto appartenente al palazzo, riformula la dinamica fra gli spazi coinvolti nel gioco scenico: questi sono già molto diversificati, nella duplice contrapposizione dentro/fuori applicata al palazzo e alla città, con una varietà di caratterizzazioni dello spazio circostante: luogo della battaglia, della (mancata) sepoltura e della quasi soprannaturale tempesta che flagella le guardie, luogo della sepoltura di Antigone e del suicidio di Emone; ma, in conseguenza della scelta sofoclea, per una volta Tebe pare essere altrove, rispetto al Coro che dovrebbe rappresentarla: uno spazio di comunicazione ulteriore alla parodo 'di città' e mediato solo imperfettamente - rischiosamente vicino, sarei tentato di pensare, alla *polis* che ospita la celebrazione di Dioniso.

Verona

Guido Avezzù

ESCHILO IN EURIPIDE

«Euripide si è comportato qui come la sua caricatura nelle *Rane*», era il drastico giudizio di Wilamowitz¹. Il quale si riferiva alla famosissima scena del riconoscimento di Oreste nell'*Elettra* (vv. 518-44). Una scena dove Elettra appare scettica rispetto ai segni che le vengono indicati dal vecchio pedagogo: le orme di Oreste, il ricciolo deposto sulla tomba di Agamennone, il manto che lei stessa aveva tessuto per il fratello. Erano gli stessi segni che, nelle *Coefore* (vv. 164 ss.), permettevano all'eroina di riconoscere senza incertezze Oreste: ma qui Elettra ne contesta apertamente la validità. Si è parlato, spesso, per questi versi, di 'polemica' contro Eschilo² oppure di 'parodia' di Eschilo. Molti studiosi, come Lloyd-Jones, hanno evocato un Euripide che derideva apertamente la tecnica drammatica 'primitiva' di Eschilo³. Le ragioni di questa eventuale derisione restano peraltro sovente indeterminate. E, per quanto si tratti di studiosi autorevolissimi, fa sempre un certo effetto sentir definire Eschilo, sotto qualsiasi profilo e a qualsiasi titolo, 'primitivo': anche qualora si ritenga di riportare il punto di vista di Euripide, che davvero, in questo caso, secondo l'icastica battuta wilamowitziana, rischierebbe di assomigliare troppo alla sua caricatura nelle *Rane*. Ad alcuni, peraltro, più fiduciosi nella finezza di giudizio di Euripide riguardo all'opera del suo insigne predecessore, la (presunta) polemica o parodia euripidea nell'*Elettra* è apparsa così stridente e fuori luogo che si è pensato di condannare tutta la scena del riconoscimento come opera di un interpolatore. È questa un'opinione che ha assunto autorevolezza soprattutto dopo l'intervento in tal senso di Eduard Fraenkel⁴. La questione è tuttora aperta, anche se ora sembra prevalere la tendenza a considerare questa scena euripidea genuina⁵. Del resto, se dovessimo atetizzare tutti i brani della tragedia greca che per qualche motivo urtano i nostri

¹ Wilamowitz 169: «Er hat sich benommen wie Voltaire gegen Maffei's Merope, oder besser, als wäre er sein eigenes Zerrbild in den Fröschen».

² *Euripidean Polemic* è per esempio il titolo del capitolo, dedicato soprattutto all'*Elettra*, nel recente libro di Scodel, *Impossibilities*, 173-75. Ma si veda già Scodel, *Apate* per una più dettagliata riflessione sul senso di questa «polemica».

³ Lloyd-Jones 178: «... to ridicule the primitive technique of his distinguished predecessor». Non diversa la prospettiva di un altro autorevole studioso, Max Pohlenz: cf. Pohlenz, in specie p. 365.

⁴ Fraenkel. Ma la questione era già stata posta da Mau. Risalendo all'indietro, Fraenkel dubitava anche della autenticità di alcune parti della scena del riconoscimento nelle stesse *Coefore*. Ma qui un ostacolo forte è forse rappresentato dal fatto che Aristotele (*Poet.* 1455a) cita espressamente il caso delle *Coefore* nel classificare i diversi tipi di scene di riconoscimento: cf. Martina 176-77.

⁵ Lloyd-Jones è una difesa dell'autenticità dell'episodio. Sulla stessa linea Vögler 168 n. 108. Critico con Fraenkel anche Bond (1974). Il più recente editore dell'*Elettra* per la collezione teubneriana, Giuseppina Basta Donzelli (Stuttgart-Leipzig 1995), conserva i versi in questione. Alla stessa Basta Donzelli (1981) si deve un'argomentata difesa dell'autenticità dell'episodio, contro le obiezioni di Bain. Di contro, Kovacs insiste nel considerare spurii i versi 518-44. Radermacher si limitava a condannare i vv. 538-44. West 17-21 pensava invece a un'interpolazione, per così dire, 'd'autore', a opera dello stesso Euripide.

gusti letterari, gli effetti sarebbero simili a quelli dell'incendio della Biblioteca di Alessandria. E, per quanto attiene al nostro argomento, dovremmo comunque rassegnarci a mettere tra parentesi quadre anche quegli altri famosi versi delle *Fenicie* in cui Euripide sembra già criticare Eschilo⁶. Le *Fenicie*, rappresentate tra il 411 e il 409 a. C., sono l'ennesima riscrittura dell'assedio dei sette eroi argivi a Tebe. Ai versi 751-52, rifiutandosi di elencare i guerrieri che si accalcano intorno alla rocca, l'Eteocle euripideo esclama:

ὄνομα δ' ἑκάστου διατριβὴ πολλὴ λέγειν,
ἐχθρῶν ὑπ' αὐτοῖς τείχεσιν καθημένων.

Molti commentatori hanno individuato in questi versi un'altra 'polemica' contro Eschilo: in particolare, contro la parte centrale dei *Sette contro Tebe*, in cui gli eroi, come è noto, vengono ampiamente e diffusamente descritti⁷. In verità, gli stessi termini chiamati in causa dagli studiosi nel discutere queste scene richiederebbero di essere messi a fuoco: penso per esempio alla nozione di parodia⁸. Anche i meccanismi dell'allusione, nonché le modalità con cui la memoria dei testi teatrali si conserva negli anni⁹ (e ne passano una quarantina tra le *Coefore* e l'*Elettra*) richiederebbe-

⁶ In generale, sul problema delle interpolazioni nelle *Fenicie*, rimando a Mastronarde 39-49.

⁷ Anche i sospetti sull'autenticità di questi versi delle *Fenicie*, del resto, non sono mancati, ma si sono concentrati soprattutto sul solo verso 753: cf. Mastronarde 360-61.

⁸ Mi sembra in ogni caso opportuno richiamare Bonanno 15 (che a sua volta si rifà a Bachtin 264), per chiarire che la nozione di parodia è da intendersi generalmente come «parola che introduce un significato opposto a quello della parola altrui» (Bonanno 15) e quindi non in chiave solamente e puramente burlesca. «Parodia non è insomma sinonimo di 'comicità'». D'altra parte, come è noto, molti studiosi hanno sottolineato la presenza di una vena puramente comica in Euripide: cf., da ultimo, le osservazioni di Mureddu, con la bibliografia ivi citata a p. 141 n.1. In particolare, per gli aspetti 'comici' dell'*Elettra* si può vedere Michelini 181-85.

⁹ L'allusione, nei testi letterari, è per certi versi un fenomeno «necessario», come indica fin dal titolo il volume della Bonanno, a cui si rimanda per un quadro generale della questione. Per la tragedia si può vedere Garner 1990. Interessante, per il nostro argomento, la sintetica e lucida messa a punto di Burian 193-98 nel paragrafo intitolato *Metatheatre and the pressure of precedents*. Molte osservazioni sull'*Elettra* anche in Goldhill 244-64, nel capitolo *Genre and Transgression*. Rimando invece ad Avezzù 282-89, per una sintesi sul problema della circolazione dei testi teatrali in età prealessandrina (ma si vedano anche le osservazioni di Mastromarco): per il V secolo, le questioni che si pongono sono essenzialmente quelle di capire quanto fosse diffuso il ricorso a testi scritti (per nuovi stimoli di riflessione su questo punto si può vedere Nieddu) e quanto fossero importanti per la «memoria teatrale» del pubblico eventuali repliche di drammi più antichi. Per quanto riguarda in particolare l'*Elettra* euripidea è stata presupposta una ripresa recente delle *Coefore* di Eschilo: cf. Webster 34, che rimanda ad Aristofane, *Nuvole*, vv. 534-37 (su cui già Newiger). Questa supposizione, oltre a essere stata ritenuta non necessaria per giustificare la ripresa euripidea (cf. Halporn 106-07), è comunque apparsa ad altri studiosi non sufficientemente fondata sulla base del passo aristofanescio: cf. Bain 111-13. Per una messa a punto del significato della testimonianza delle *Nuvole*, con bibliografia aggiornata, si veda ora Imperio 39 n. 101.

ro una lunga e complessa riflessione. Sono questioni che non è possibile riaprire e affrontare compiutamente in questa sede: mi limiterò perciò a qualche osservazione su singoli passi, nel tentativo di ricostruire le forme e lo spirito con cui Euripide riscrive il testo di Eschilo.

Un punto mi sembra indiscutibile. Se rinunciamo a emendare i testi, è fuori di dubbio che Euripide, sia nell'*Elettra* sia nelle *Fenicie*, stia alludendo a Eschilo¹⁰. Nelle *Fenicie*, in particolare, la battuta di Eteocle non appare isolata. Vi sono numerosi segnali, disseminati nel testo, che continuamente rinviano al paradigma eschileo¹¹. Vorrei richiamare l'attenzione su uno di questi segnali. Verso la fine della tragedia, un messaggero descrive minutamente il duello tra Eteocle e Polinice di fronte alle mura della città. E al verso 1398-99, quando il re di Tebe trafigge il fratello, il suo commento è:

... καπέδωκεν ἡδονάς
Κάδμου πολίταις...

«...ed [Eteocle] recò gioia
ai cittadini di Cadmo...».

Credo non vi sia alcun dubbio che questo verso sia una citazione dei *Sette contro Tebe* di Eschilo. I Κάδμου πολίται non sono, genericamente, i tebani. Essi sono, precisamente, i tebani della tragedia eschilea che, come è noto, si apre proprio con queste parole, pronunciate da Eteocle:

Κάδμου πολίται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια...

Il collegamento è ovvio, e l'allusione doveva essere chiaramente recepita dal pubblico. Si faceva riferimento a una delle più famose tragedie di Eschilo (si pensi solo a come Aristofane, nelle *Rane*, vv. 1021 ss., si diletta ancora a scherzare sui *Sette*, oltre sessant'anni dopo la loro prima rappresentazione). Per di più, l'allusione riguardava l'*incipit*, che sicuramente era impresso nella memoria dell'uditorio. La matrice eschilea, inoltre, doveva essere resa ancora più evidente dal fatto che *Kad-mou politai* è un nesso che non trova riscontri se non appunto nei *Sette contro Tebe* e nelle *Fenicie*. Non è certo, infatti, che lo si possa ritrovare anche in un frammento papiraceo dell'*Ipsipile* di Euripide (757 Nauck). Resteremmo, comunque, sempre

¹⁰ Per una panoramica generale sui rapporti tra Euripide ed Eschilo si possono vedere i repertori di Krausse e Aélion. Sugli aspetti lessicali è essenziale Citti 107-58. Sullo stesso tema, relativamente all'*Ecuba* e alla saga troiana, si veda anche Thalmann.

¹¹ Oltre ai passi di cui si parlerà in seguito riguardo ai *Sette*, segnalo anche la relazione individuata da Willink tra Eschilo, *Suppl.* 40-57 ed Euripide, *Phoe.* 678-89.

nell'ambito della stessa saga, poiché qui è Anfiarao che parla riferendo appunto la vittoria dei 'cittadini di Cadmo' contro i Sette. Ma la lettura è puramente congetturale, per quanto si tratti di una congettura autorevole, a opera di D.L. Page (*Select Papyri*, 3, 1991 (1970), 102, fr. 12, v. 260). Nel papiro (*POxy.* 852, col. 16, l.22) si legge infatti solo il genitivo Κάδμου all'inizio del verso. E la congettura di Page non è accolta per esempio né da W.E.H. Cockle nella sua edizione dell'*Ipsipile*¹² né da R. Kannicht nella sua recentissima (2004) nuova edizione dei frammenti di Euripide (cf. fr. 757.84 Kannicht). Una congettura di Hutchinson (1985) restituisce invece un nesso analogo ai versi 822-24 degli stessi *Sette contro Tebe*, dove l'editore legge, integrando una presunta lacuna del testo:

ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι
δαίμονες, οἳ δὴ Κάδμου πύργους
τούςδε <πολίτας τε> ῥύεσθε

L'integrazione di Hutchinson, proposta peraltro solo in apparato, restituirebbe un'eco interna al testo tragico, poiché il pubblico avrebbe colto senza dubbio il rimando al verso incipitario, e, comunque, non farebbe altro che confermare l'indissolubilità del legame tra il sintagma *Kadmou politai* e i *Sette contro Tebe*.

Dunque, fino a prova contraria, in tutta la letteratura greca l'espressione Κάδμου πολῖται appartiene solo a queste due tragedie: *Sette* e *Fenicie*. La corrispondenza puntuale tra i due testi non è stata, per quanto mi risulta, posta in rilievo. Non ne fa cenno per esempio Mastronarde nel suo ricco commento alle *Fenicie*, forse perché tale corrispondenza è ritenuta così palmare da non meritare neanche una segnalazione. Mentre Hutchinson, nel suo commento ai *Sette contro Tebe*, inserisce il passo delle *Fenicie* tra molti altri luoghi che attestano l'uso di locuzioni come «città di Cadmo» o «Cadmei» per designare i tebani. Hutchinson si propone esplicitamente di contestare l'opinione di Vidal-Naquet, che definisce paradossale l'espressione *Kadmou politai*¹³. E per mostrarne invece l'assoluta convenzionalità allega appunto una serie di perifrasi, largamente usate sia in prosa sia in poesia, che chiamano in causa l'antico progenitore per definire la città di Tebe¹⁴. Ora, l'uso di *Kadmeioi*, *Kadmou polis* e di perifrasi simili per definire i tebani dell'età eroica è ovvio e ben noto. Ma *Kadmou politai* è a mio avviso un caso diverso. Qui la paradossalità dell'espressione non mi sembra poggiare tanto su quel *Kadmou*, quanto sulla associazione tra *Kad-*

¹² Cf. Cockle 107.

¹³ Vidal-Naquet 109.

¹⁴ Hutchinson 42: «That Eteocles does not call the Thebans 'Thebans' is neither significant nor remarkable».

mou e *politai*. Se *Kadmou* rimanda infatti al passato mitico, *politai*, posto all'inizio di un'allocuzione rinvia, seppure indirettamente, all'attualità. Certo, *politai* di per sé è parola neutra. Ma è ovvio che le parole vadano interpretate nel loro contesto. Anche la parola 'cittadini' ha un senso se noi la leggiamo oggi sul giornale, ma ne ha un altro in un testo vergato, per esempio, da un rivoluzionario giacobino. E così *politai* assume uno spessore particolare se viene immaginato come esordio del discorso di un eroe mitico da un poeta e per un teatro della polis democratica ateniese.

Credo che una controprova della pregnanza del nesso Κάδμου πολῖται sia rappresentata dal fatto che Eschilo usi solo due volte in tutte le sue opere l'allocuzione πολῖται¹⁵ (tutt'altra cosa sono i nessi in cui *politai* ha funzione meramente aggettivale, come θεοὶ πολῖται, sempre nei *Sette*, v. 253). Nelle sue tragedie insomma mai nessun altro personaggio si rivolge ad altri, presenti o assenti sulla scena, chiamandoli *politai*, «cittadini», se non in due casi. Uno è appunto quello dei *Sette*. L'altro caso è Aesch. *Ag.* 855, dove si incontra l'espressione ἄνδρες πολῖται, con cui Clitennestra avvia il suo discorso nel momento in cui Agamennone ritorna ad Argo:

Κλ. ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε...

Ma anche qui l'espressione è singolare e senza dubbio paradossale: abbiamo una donna che si rivolge, come un retore all'assemblea, a un gruppo di ἄνδρες πολῖται. Lo può fare, ovviamente, perché è una donna dal cuore ἀνδρόβουλον (v. 12: γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ): vi è qui un'anticipazione del fatto che la femmina prenderà il posto del maschio e regnerà al suo posto. Ma siamo sempre, appunto, nell'ambito dei paradossi tragici. Insomma: la locuzione *Kadmou politai* nei *Sette* non mi pare neutra né insignificante, come dimostra anche l'uso raro e pregnante che Eschilo fa della parola *politai*. Quando Euripide riprende il nesso *Kadmou politai* nelle *Fenicie* dà quindi un segnale forte allo spettatore. Un segnale che orienta direttamente verso l'ipotesto eschileo.

Ma la rete dei segnali che, in questa tragedia euripidea, indirizzano verso Eschilo è ancora più fitta. Le *Fenicie* riprendono tutti gli elementi base dei *Sette*¹⁶ ma li ridistribuiscono in una forma totalmente nuova¹⁷. La moltiplicazione dei personaggi e dei punti di vista incrina la struttura quasi monolitica dei *Sette*. Come ha ben mostrato Suzanne Saïd in un saggio del 1985, è attraverso un gioco di studiate variazioni che Euripide destruttura l'ordine dei *Sette* eschilei. I tratti di un eroe, così come era-

¹⁵ La parola *politai* ricorre altre sei volte nel testo dei *Sette contro Tebe* (vv. 191, 237, 299, 317, 923, 1061), ma soltanto qui, nell'*incipit* della tragedia, la si ritrova al vocativo.

¹⁶ Lo ricordava già Aristofane di Bisanzio nell'*hypothesis* del dramma: ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Ἀισχύλῳ ἐν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.

¹⁷ Cf. Foley 112-32; Vidal-Naquet 33-34.

no stati delineati nella versione eschilea, vengono spesso ripresi da Euripide ma attribuiti a un altro personaggio¹⁸. Così, per esempio, Eschilo sottolineava lo strepito e le grida di Tideo (vv. 380-81):

Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος
μεσημβριναῖς κλαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾷ

Ma ora quegli stessi tratti, con l'uso dello stesso lessico, vengono trasferiti da Euripide a Partenoepo (*Phoe.* 1153-57):

ὁ δ' Ἀρκάς, οὐκ Ἀργεῖος, Ἀταλάντης γόνος
τυφῶς πύλαισιν ὡς τις ἐμπεσὼν βοᾷ
πῦρ καὶ δικέλλας, ὡς κατασκάψων πόλιν·
ἀλλ' ἔσχε μαργῶντ' αὐτὸν ἐναλίου θεοῦ
Περικλύμενος παῖς, λᾶαν ἐμβαλὼν καρᾷ...

Allo stesso modo, mi sembra che il verso 898 delle *Fenicie*:

φράσον πολίταις καὶ πόλει σωτηρίαν

possa riecheggiare il verso 183 dei *Sette contro Tebe*:

ἦ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια

Se infatti da un lato l'espressione «salvezza per la città e per i cittadini» potrebbe anche richiamare «a cliché of ritual prayer»¹⁹, d'altro lato va sottolineata la ripresa quasi identica della stessa clausola di fine verso. Anche qui però il contesto è radicalmente mutato. Nei *Sette* il verso era pronunciato da Eteocle che si rivolgeva al coro delle fanciulle lamentando che il loro comportamento comprometteva la salvezza della città. Nelle *Fenicie* è Creonte a intimare al profeta Tiresia di pronunciare parole che salvino la città. E questo si comprende perché nella versione euripidea Creonte ha di fatto soppiantato, come custode e primo difensore di Tebe, un Eteocle chiuso nella sua cupa e nevrotica ossessione per il potere. L'eco dell'espressione eschilea sottolinea non solo il debito di Euripide verso Eschilo ma anche la diversità delle due versioni del mito. Lo stesso potrebbe dirsi della diversa maniera in cui si giunge al duello tra i due fratelli. Nei *Sette* è il gioco della sorte che, all'ultimo momento, oppone Eteocle a Polinice, fino a quel momento neppure nominato nel testo.

¹⁸ Su altri casi di «dislocazione testuale» di epiteti dai *Sette* alle *Fenicie* cf. Citti 136-37.

¹⁹ Così Mastronarde 409, che allega vari esempi tra i quali il caso più simile è quello di Ar. *Eccl.* 414: ὡς τὴν πόλιν καὶ τοὺς πολίτας σώσεται.

Nelle *Fenicie*, invece, è lo stesso Eteocle a desiderare il duello fratricida, augurandosi di trovarsi contrapposto a Polinice (v. 754)²⁰.

Euripide riprende anche la scena della descrizione degli eroi argivi in maniera radicalmente diversa. In Eschilo la descrizione dei sette era affidata a un messaggero che si presentava come latore di notizie sicure (καφῆ), nei vv. 39-41 (cf. anche καφηνεία λόγου al verso 67):

Ἐτεόκλεες, φέριστε Καδμείων ἄναξ,
ἦκω καφῆ τὰ κεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων,
αὐτὸς κατόπτῃς δ' εἴμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων

Nelle *Fenicie* è invece un vecchio pedagogo che mostra ad Antigone i nemici che assediano Tebe. La dimensione di questa scena è fiabesca e lievemente irrealistica. Questa Antigone euripidea è una fanciullina, che ha poco in comune con la stessa Antigone del finale della tragedia²¹, ammesso anche qui che il finale non sia spurio²². La sua visione è confusa ed incerta. Il Pedagogo, dall'alto delle mura, le indica il fratello Polinice, che si fa largo tra le schiere degli assediati. «Lo vedi?», le chiede. E Antigone (vv. 161-62):

Αν. ὁρῶ δὴ τ' οὐ σαφῶς, ὁρῶ δέ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξεικασμένα.

Non c'è più dunque la *sapheneia* che caratterizzava la visione del messaggero eschileo e, di riflesso, la visione dello stesso Eteocle. Alla «parola chiara» si sostituisce un'immagine incerta. E quella che per il Messaggero dei *Sette* era una dura e necessaria missione, per Antigone si risolve invece nel piacere (*terpsis*, v. 195) di uno spettacolo, di una parata. È vero che almeno il Pedagogo mostra di saper vedere, e di saper riconoscere quello che vede. Ma è certo non privo di una punta d'ironia il verso in cui Euripide fa chiedere da Antigone al Pedagogo, in un passo che peraltro

²⁰ Cf. Burian 195 s.: «Euripides marks his difference from his predecessor in no uncertain terms [...] but he does so not so much to score a stray critical point as to mark his vastly different purpose: his characters consciously pursue destructive and self-destructive ends rather than struggle with destiny». Anche il v. 754 delle *Fenicie* è stato peraltro talvolta ritenuto di dubbia autenticità: cf. Mastronarde 363.

²¹ Said 511. Cf. anche Foley 116-20 che analizza la scena di Antigone e del Pedagogo inserendola in una riflessione più generale sulla diversa rappresentazione del mondo femminile nei *Sette* e nelle *Fenicie*.

²² Ma si veda Valk 19 ss.

ESCHILO IN ARISTOFANE (RANE 1026-1029, 1431A-1432)

Aischylos in der griechischen Komödie è il titolo della dissertazione dottorale presentata nel 1912 all'Università di Giessen (ma pubblicata a Darmstadt nel 1915) da Heinrich Theodor Becker, allievo di Alfred Körte: un lavoro meritorio soprattutto per la paziente opera di raccolta di passi comici, da Epicarmo a Menandro, nei quali si possono individuare riferimenti, diretti o allusivi, alla figura e all'opera di Eschilo, gran parte dei quali tratti, ovviamente, dalle *Rane* di Aristofane (al commediografo greco meglio noto sono infatti dedicate le pp. 15-64 nonché le conclusioni, raccolte alle pp. 67-92). Non è dunque mia intenzione riproporre in blocco il nutrito *corpus* di *loci* aristofanei lì raccolti, anche perché va riconosciuto che, in genere, sia l'analisi dei singoli passi sia le considerazioni conclusive vengono svolte con disciplinato equilibrio e, spesso, in proficuo rapporto dialettico con l'importante monografia sulla parodia nelle commedie di Aristofane pubblicata nel 1877 dal van de Sande Bakhuyzen¹. Seppure non manchino deroghe a quel disciplinato equilibrio. Come quando l'argomentare di Becker mi sembra che perda il contatto con il testo per teorizzare, con estrema rigidità, un duplice approccio di Aristofane all'opera di Eschilo: uno più rigoroso, fondato sulla diretta consultazione di una *Aischylosausgabe* ed evidente (soprattutto nelle *Rane*) in citazioni o allusioni puntuali e, per lo più, precise a tragedie eschilee; l'altro mediato esclusivamente dalla memoria, talora fallace, del com-

¹ W.H. van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis*, Traiecti ad Rhenum 1877 (dove vengono considerate anche le parodie epiche e liriche, oltre che tragiche, presenti nelle undici commedie intere e nei frammenti superstiti di Aristofane). Alla più recente, fondamentale monografia sull'argomento, quella di P. Rau (*Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967), accennerò nel corso di questo lavoro: ma segnalo subito le parti espressamente dedicate a rintracciare le parodie di Eschilo nell'opera del commediografo: «Die Paratragodie in den 'Fröschen'» (115-26), «Aischyleische Theodizee in den 'Wolken'» (173-75), «Prometheus in den 'Vögeln'» (175-77), e le sintesi riassuntive offerte nel «Verzeichnis der Tragödienparodien bei Aristophanes» (185-212) e nel «Verzeichnis der parodierten Tragikerstellen» (213-14). Per le parodie e i riferimenti a Eschilo rintracciabili negli altri comici dell'*archaia*, in aggiunta a Becker, si può ancora utilizzare con un certo profitto W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 4, München 1946, 82 (parodia dei *Diktyoulkoí* nei *Serifi* di Cratino), 104 (sull'apparizione del fantasma di Eschilo nei *Krapátaloi* di Ferecrate), 120 (sulla parodia dei *Persiani* nel *Maricante* di Eupoli: su ciò vd. infra). I rapporti tra Eschilo e la commedia attica antica sono stati inoltre al centro dell'interesse di saggi che hanno inteso, più che altro, evidenziare l'influenza ovvero il debito del tragediografo nei confronti dell'altro genere drammatico, adducendo a conclusioni tra loro divergenti: così, se per C.J. Herington (*The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies*, TAPhA 94, 1963, 113-25) soprattutto le *Eumenidi* presentano elementi strutturali e situazioni drammaturgiche familiari alla commedia, per J.Th.M.F. Pieters (*Aeschyle et la comédie*, in J.M. Bremer-S.L. Radt-C.J. Ruijgh, *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amstelodami 1976, 249-69) - assai critico sul metodo cui è improntato l'articolo di Herington - tra i poeti comici fu in particolare Cratino a seguire il modello formale eschileo, soprattutto nei modi di introduzione del coro in scena. Mostra evidenti limiti, infine, il contributo di L. Sensasono, *Eschilo in Aristofane*, Dioniso 19, 1956, 41-43, unicamente interessato a enfatizzare, su basi critiche estetiche, le ragioni dell'ammirazione di Aristofane per Eschilo.

mediografo, che a volte cadrebbe in grossolani, stupefacenti errori. E la testimonianza più eclatante di questo genere di *Fehler* commessi da Aristofane è individuata da Becker in un noto passo delle *Rane* in cui è rievocata una scena dei *Persiani* (tragedia che, sappiamo, fu rappresentata la prima volta in Atene nel 472 a.C.)².

Nelle *Rane*, il riferimento ai *Persiani* cade dopo quello ai *Sette contro Tebe*, il «dramma pieno di Ares» con cui Eschilo si vanta, in risposta a Euripide, di aver instillato negli spettatori il desiderio di combattere e che esprime al massimo grado, insieme ai *Persiani*, la nobile funzione paideutica svolta, nei confronti del pubblico, dalla poesia eschilea (vv. 1019-27):

EU. kai ti su drasa" outw" autou" gennaiou" exedidaxa";
 DI. Aiscule, lexon, mhd̃ auqadw" semnunomeno" calepaine. 1020
 AI. drama pohsa" Arew" meston.
 DI. poion;
 AI. tou" Ept̃ epi Qhba":
 o qeasameno" pa" an ti" anhr hrasqh daio" einai.
 DI. touti men soi kakon eirgastai: Qhbaïou" gar pepohka"
 andreioterou" ei" ton polemon: kai toutou g̃ ouneka tuptou.
 AI. al l̃ umin aut̃ exhn askein, al l̃ ouk epi tout̃ etrapesqe. 1025
 eita didaxa" Persa" meta tout̃ ep̃iqumein exedidaxa

² Vd. le testimonianze antiche a riguardo, raccolte in S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (*TrGF*), vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen 1985, 48-49 (T Gc). I *Persiani* costituivano la seconda tragedia di una tetralogia comprendente anche *Fineo*, *Glauco di Potnie* e un dramma satiresco su *Prometeo*.

³ Filologi scrupolosi, sia antichi che moderni, hanno fatto rilevare che l'Eschilo aristofaneo inverte, in realtà, l'ordine di rappresentazione delle due tragedie: dai dati didascalici pervenutici conosciamo infatti, oltre l'anno di rappresentazione della tetralogia di cui facevano parte i *Persiani*, il 472 (vedi n. prec.), anche quello dell'*Edipodia*, il 468/67, quando, sotto l'arcontato di Teagene, andarono in scena *Laio*, *Edipo*, *Sette contro Tebe* e il dramma satiresco *Sfinge* (vd. *TrGF* 3, T Gg). Sviluppando e chiarendo meglio un'interpretazione già contenuta negli *scholia vetera* (cf. *schol. vet.* 1026a, ed. M. Chantray, *Scholia in Aristophanem*, Pars III, Fasc. I^a continens *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen 1999), Giovanni Tzetzes cercava di risolvere l'aporia intendendo eita e meta touto in un senso diverso da quello cronologico: al l̃ outw legetw te kai noēitw: drama poihsa" tou" Epta epi Qhba", eita didaxa" Persa", anti tou "kai eteron poihsa", tou" Persa": vd. W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem*, Pars IV: *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem*, Fasc. III continens *Commentarium in Ranas et in Aves Argumentum Equitum*, Groningen-Amsterdam 1962, 1000, il quale in apparato dà conto, con un certo dissenso, della fortuna di questa interpretazione presso alcuni moderni commentatori aristofanei (egli cita, in particolare, L. Radermacher, *Aristophanes' 'Frösche'*, Zweite Auflage besorgt von W. Kraus, Wien 1954, 291: «Es kann eita meta touto [...] auch rein auf die rhetorische Folge gehen»). Si tenga conto, peraltro, che già gli antichi scoliasti invitavano a non sottilizzare su questioni di cronologia complesse già per gli stessi critici (e forse per lo stesso Aristofane): "oi Persai" proteron dedidagmenoi eisin, eita "oi ept̃ epi Qhba". nun de to usteron proteron eipen. plhn RVEQBarb(Ald) oude tw poiht̃ egkl̃hteon. VEQBarb(Ald) ou gar estin akribwsai to toiouton, oude toi" apelegcousin auton. RVEQBarb(Ald). A

nikan aei tou" antipalou", kosmhsa" ergon ariston.

Euripide [*a Eschilo*] «E tu cosa hai fatto per insegnare loro ad essere così nobili?» [*Eschilo tace*]

Dioniso «Eschilo, parla: non fare l'arrogante, non ti insuperbire».

Eschilo «Ho composto un dramma pieno di Ares».

Di. «Quale?»

Esch. «I *Sette contro Tebe*. Chiunque lo abbia visto è stato preso dalla voglia di combattere».

Di. «E questa è stata la tua colpa: hai reso i Tebani più valorosi in guerra. E perciò dovresti essere picchiato».

Esch. «Avreste potuto esercitarvi anche voi, e invece non avete rivolto a ciò la vostra attenzione. E poi, con la rappresentazione dei *Persiani*, celebrando una magnifica impresa, vi ho insegnato a desiderare sempre la vittoria sui nemici».

Segue, ai vv. 1028-29, il commento di Dioniso, che rievoca il piacere provato, da spettatore, nell'assistere ad una particolare scena di quella tragedia:

DI. ecarhn gown, hnikē tēhkousa peri tē Dareiou teqnewto",
o coro" dē euqu" tw ceirē wdi sugkrousa" eipen "iauoī"

«Certo, fui felice quando sentii di Dario morto;
e il coro, subito, battendo le mani - così [*esegue*] -, diceva "iauoī?"»⁴.

Della incongruenza rispetto alla originale situazione scenica eschilea avvertivano già gli scoliasti, i quali con scrupolo osservavano che «nei *Persiani* conservati di Eschilo né viene annunciata la morte di Dario né il coro, battendo le mani, dice iauoi» (così recita uno degli *scholia vetera* al verso 1028)⁵. Ma le spiegazioni

me sembra che nell'analisi del passo si possa prescindere dal problema cronologico: ad Aristofane e al suo personaggio di certo non interessava stilare, con tipica pedanteria da filologi, un rigoroso ordine di rappresentazione delle due tragedie, bensì citare due drammi altamente significativi sul piano dell'educazione civile del pubblico teatrale, in una *climax* che pone i *Persiani* come il più alto esempio di teatro paideutico eschileo (condivido, su questo punto, quanto ha lucidamente osservato C. Franco, *I 'Persiani' secondo Aristofane*, Orpheus n.s. 7, 1986, 113 n. 3).

⁴ I vv. 1019-29, salvo il 1028 (da me tradotto sulla base del testo tradito), sono qui proposti nella traduzione di G. Mastromarco, in *Commedie di Aristofane*, II, Torino 2005, 659, su testo critico di K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, 168 s.

⁵ *Schol. vet.* 1028aa Chantry: en toi" feromenoi" Aisculou "Persai""", oute Dareiou qanato" apaggellētai, oute coro" ta" ceira" sugkrousa" legei "iauoī". alla ta men pragmata upokeitai en Sousoi", kai perifobo" estin h mēthr Xerxou ex oneirou tino", coro" de Perswn gerontwn dialegomeno" pro" authn. eita aggelo" apaggellwn thn peri Salamina naumacian kai thn Xerxou fughn. RVEQBarb(Ald). Cf. anche lo *schol. vet.* 1018ab Chantry: Didumo": (fr. 17.250 Schmidt) oti ou periecou si qanaton Dareiou "oi Persai" to drama. VEQBarb(Ald).

proposte nell'esegesi antica sono o palesemente scorrette ovvero inverificabili. Assolutamente arbitraria appare infatti l'ipotesi - che pure non è spiaciuta anche a qualche studioso moderno, ad esempio al Bergler nel Settecento - secondo cui dei *Persiani* esistevano due redazioni, una delle quali andata perduta: sicché i versi delle *Rane* andrebbero riferiti alla redazione non conservata, che, a parere di alcuni, poteva coincidere con la versione portata in scena da Eschilo nella Siracusa del tiranno Ierone⁶. Seccamente smentita già nell'antichità era, inoltre, la interpretazione,

⁶ «Videntur duae editiones illius dramatis fuisse, ut etiam putarunt quidam veterum [...] ut Comicus non ad istud respiciat, quod extat» (S. Bergler, *Aristophanis Comoediae undecim*, Lugduni Batavorum 1760, 310). I *veteres* chiamati a testimoni da Bergler sono gli antichi commentatori aristofanei menzionati negli *scholia vetera*, in particolare, tra altri generici *tine*", Erodico di Babilonia (il quale discuteva del passo aristofaneo verosimilmente nei suoi *Kwmwdoumenoi*): cf. *schol. vet.* 1028ea Chantry: *ἱΗροδικο*" (fr. IV 5, 126-127 Düring) *fhsi ditt<a> gegonenai <kaqesei>*" [coniecit P.P. Dobree, *Adversaria*, ed. J. Scholefield, Cantabrigiae 1831-1833, II 173] *† † tou qanatou, kai thn tragwdian tauthn periecein thn en Plataiai machn. VEQBarb(Ald)*; *schol. vet.* 1028eb: *διὸ οἱ tine ditta kaqesei*", *toutesti didaskalia*", *twv «Perswn» fasi, kai thn mian mh feresqai. VEQBarb(Ald)*; e *schol. vet.* 1028f (*ad* 1028ea *adhibitum*): *dokousin outoi oi «Persai» upo tou Aisculou dedidacqai en Surakousai*", *spoudasanto lerwno*", *w fhsin Ἐρατοσσην en gl «peri kwmwdiwn»* (fr. 109 Strecker). *VEQBarb(Ald)*. Numerose e complesse sono le questioni sollevate da queste note scoliastiche, e di esse si sono occupati soprattutto C. Holzinger, nella recensione di R. Schnee, *Ein Beitrag zur Kritik der Aristophanesscholien*, Berlin 1879, in *ZfG* 31, 1880, 598-605; I. Schoenemann, *Herodicea*, *RhM* 42, 1887, 467-71; J. van Leeuwen, *Quaestiones ad historiam scenicam pertinentes. IV: De Aeschyli itineribus siculis*, *Mnemosyne* 18, 1890, 68-75; A. Roemer, *Philologie und Afterphilologie im griechischen Altertum, II: Didymus als Erklärer des Aristophanes*, *Philologus* 67, 1908, 393-96; W. Süss, *Die Frösche des Aristophanes, mit ausgewählten antiken Scholien*, Bonn 1911, 65-67. Non del tutto intelligibile, anche perché inficiata da una grave corruzione nel testo dello scolio, appare in particolare la tesi di Erodico, salvo che per la convinzione nell'esistenza di una duplice versione dei *Persiani*; ma non è chiaro il vantaggio, ai fini di una miglior comprensione del passo aristofaneo, di far rientrare nei perduti *Persiani* l'episodio della battaglia di Platea: se infatti, come pensa Dover (*Frogs*, 320), Erodico «must have thought that Xerxes, not Darius, is the king to whom Aristophanes refers», l'assunto si rivelerebbe fallace, dal momento che Serse sopravvisse di quindici anni alla sconfitta di Platea del 479 a.C. Ancor più complicata (e opinabile) è la tesi che suppone, nel passo delle *Rane*, il riferimento a una scena della versione siracusana dei *Persiani*: Eratostene, la cui autorità è invocata nello scolio aristofaneo, costituisce per noi, tra l'altro, il più antico testimone sulla rappresentazione in Sicilia del grande dramma storico eschileo (cf. Radt, *TrGF* 3, T Gd, 49, nel cui commento è ricordata anche la posizione critica di G. Jachmann, *De Aristotelis didascaliiis*, Diss. Gottingae 1909, 34, che considerava la replica siracusana una mera deduzione congetturale formulata proprio dal filologo di Cirene nell'opera *Sulle commedie*, dunque evidentemente a commento del passo delle *Rane*; una opinione simile aveva già espresso H. Weil, *Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle*, *REG* 1, 1888, 23-26); dallo scolio aristofaneo si suppone che dipenda l'analoga informazione contenuta nella anonima *Vita di Eschilo* 18: *fasin upo ἱλέρωνο axiwqenta anadidaxai tou Persa en Sikelia kai lian eudokimein* (cf. *TrGF* 3, T A1, 68-69, 37, con il relativo apparato di Radt). Era opinione di E.J. Kiehl (*Aeschyli vita*, *Mnemosyne* 1, 1852, 361-74) che Eschilo rappresentò i *Persiani* prima a Siracusa e nel 472 ad Atene; e forse più noto è l'autorevole giudizio con cui Wilamowitz, su Hermes del 1897 (*Die*

propugnata tra gli altri dall'aristarcheo Cheride, di Dareiou come equivalente a un patronimico di Serse⁷: per smentire il dato che Serse, figlio di Dario, nella tragedia fosse dato per morto, bastava infatti citare la rassicurante notizia fornita dal Messaggero alla regina Atossa al v. 299, all'inizio del resoconto sul disastroso esito della battaglia di Salamina e sulla totale disfatta dell'esercito persiano: pro" on

Perser des Aischylos, 382-98), definiva i *Persiani* «briciole non del banchetto di Omero, bensì della tavola siciliana», dopo aver argomentato l'implausibilità di una loro rappresentazione nel teatro di Atene (tesi che poi ritrattò): il dibattito sulla cronologia relativa delle due rappresentazioni, ateniese e siracusana, ha comunque conseguenze importanti sulla datazione del primo viaggio di Eschilo in Sicilia (su cui vd., almeno, Q. Cataudella, *Eschilo in Sicilia*, Dioniso 37, 1963, 5-24; C.J. Herington, *Aeschylus in Sicily*, JHS 87, 1967, 74-85, e, in trad. tedesca, in H. Hommel [hrsg. von], *Wege zu Aischylos*, Erster Band, Darmstadt 1974, 17-40; Radt, *TrGF* 3, 61-62 ad T K). Le informazioni contenute negli scolii aristofanei e nella *Vita* hanno inoltre offerto agli studiosi la base per postulare una redazione siracusana più o meno modificata rispetto a quella ateniese. Una presa di posizione importante, in tal senso, fu assunta da A. Dieterich, autore della voce *Aischylos* (nr. 13) nel primo Halbband della *RE* apparso nel 1893: senza dubitare del fatto che i *Persiani* fossero stati ripresentati a Siracusa «mit manchen Veränderungen», lo studioso riteneva che «wenn auch aus den corrupten Versen der Frösche 1028f. [...] nichts Sicheres zu folgern ist, so verbieten doch auch schon die zwei Citate aus den Persern, die sich in unserem Texte nicht finden, die Angabe des Herodikos (Schol. zu der Stelle der Frösche) von zwei Bearbeitungen der Perser als eine falsche Schlussfolgerung aus der Aristophanesstelle zu betrachten» (col. 1075); va precisato che per le due citazioni cui Dieterich accenna, assegnate dai testimoni antichi ai *Persiani* di Eschilo ma non riscontrabili nel testo della tragedia a noi pervenuto, sono state proposte dai moderni studiosi numerose attribuzioni alternative, ad esempio ai *Persiani* di Epicarmo o di Timoteo (sulla dibattuta questione informa dettagliatamente l'apparato di Radt ai frammenti eschilei *incertae fabulae* 285-286, in *TrGF* 3, 385-87; cf. inoltre R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*, I: *Comoedia dorica Mimi Phlyaces*, Berolini-Novii Eboraci 2001, 71). La possibilità che i *Persiani* furono rappresentati a Siracusa in versione rimaneggiata non viene esclusa nella introduzione di H.D. Broadhead a *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, xlviii-lv; sulla questione informano, inoltre, Q. Cataudella, *Tragedie di Eschilo nella Siracusa di Gerone*, Kokalos 10-11, 1964-1965, 371-400; M. Griffith, *Aeschylus, Sicily and Prometheus*, in R.D. Dawe-J. Diggle-P.E. Easterling (ed. by), *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge 1978, 105-39; Radt, *TrGF* 3, 49 (ad T Gd). In ogni caso, mi sembra improduttivo invocare una versione siracusana, diversa da quella ateniese, per spiegare le incongruenze tra la rievocazione contenuta in *Rane* 1028-29 e il testo tradito dei *Persiani*: Dioniso avrà certamente inteso richiamare alla memoria una versione nota, familiare, almeno a grandi linee, al pubblico ateniese delle Lenae del 405, dunque una versione 'ateniese', rappresentata in Attica; e si noti che la sua rievocazione implica, con il dramma eschileo, non un rapporto da lettore, bensì esclusivamente da spettatore che ha assistito in prima persona, con occhi e orecchie, alla *performance* (ma su questo punto, nevralgico per l'esegesi del passo, si ritornerà nel corso di questo lavoro).

⁷ *Schol. vet.* 1028ba Chantry: Cairi" fhsi: to "Dareiou" anti tou Xerxou: sunhqe" gar toi" poihtai" epi tw n uiwn toi" tw n paterwn onomasi crhsqai. VEQBarb(Ald); *schol. vet.* 1028bb: oi de: oti toi" kurioi" anti tw n patrwnumikwn kecrhntai, kai <"Dareiou" anti tou Dareiou uiou> [supplevit Chantry] estin, o Xerxh". VEQBarb(Ald); cf. inoltre *schol. vet.* 1028d: tine" grafousi: <anti> [supplevit J. Schuringa, *Scholiam vetera ad Aristophanis Ranas codicis Ven. Marc. 474*, Groningen 1945, 166] "Dareiou", "tou Xerxou". VEQBarb(Ald).

(«Contro Cheride», il filologo aspramente criticato nello scolio 1028c Chantry) *estin eipein oti en tw dramati legetai*: «Xerxh" men auto" zh te kai blepei fao" («Lui, Serse, vive e vede la luce»))» VEQBarb(Ald)⁸.

Per i moderni editori e commentatori delle *Rane* la vicenda si è ulteriormente complicata per la consapevolezza del guasto testuale rivelato, al v. 1028, dalla scorretta scansione del tetrametro anapestico nel segmento *hnikē hkousa*.

Nell'ambito di una compatta tradizione manoscritta che dà *ecarhn goun hnikē hkousa* per i *Dareiou teqnewto*", si segnala particolarmente la dissonanza del Veneto Marciano 475 (G, del XV sec.), che riporta la lezione *hnikē aphggelqh peri Dareiou teqnewto*", spiegata in genere come tentativo di sanare la metrica (e si ricordi l'osservazione *en toi*" feromenoi" Aisculou "Persai"", *oute Dareiou qanato*" apaggeletai, nel citato *schol. vet.* 1028aa Chantry). E questa *lectio* va indubbiamente tenuta in conto quando si valuta il grado di dipendenza del codice dal più antico Veneto Marciano 474, di cui G, nell'*opinio communis*, è ritenuto una copia: una opinione, tuttavia, non del tutto pacificata, soprattutto dopo le osservazioni di S.P. Peppink (*Ad Aristophanem*, Mnemosynen.s. 60, 1933, 380-84 = *Opera minora*, Lugduni Batavorum 1938, 9-12) e le rinnovate puntualizzazioni di Ch.N. Eberline nei suoi accurati *Studies in the Manuscript Tradition of the Ranae of Aristophanes* (Meisenheim am Glan 1980), fatte proprie anche da Dover (*Frogs*, 93 n. 28): «Since Zacher's work» - afferma Eberline - «G has been dismissed as a copy of V, with a few additions in prolegomena and scholia from other sources. In *Ranae*, however, G is clearly not a copy of V, despite a few readings which probably come from V [...] Disagreements between V and G are frequent» (157). Ben in evidenza, *aphggelqh* è peraltro scritto, a margine del v. 1028, nel Laurenziano 31.16 (D, del XV sec.), che nel testo presenta il vulgato *hkousa*.

La lezione *aphggelqh* godette di notevole fortuna fra Sette-Ottocento, a partire da R.F.P. Brunck, il quale la ritrovava in un codice parigino (da lui indicato come C)⁹ e la accoglieva nelle sue note di commento alle *Rane* (*Aristophanis comoediae*, I, Argentorati 1783, 198; nel testo [197], invece, egli emendava *hnikē ephkousē an peri Dareiou teqnewto*): sulla sua scia si posero J.F. Boissonnade, *Aristophanes*, III, Parisiis 1826, 258; F.H. Bothe, *Aristophanis comoediae*, I, Lipsiae 1828, 113 del testo (per la congettura proposta nel commento vd. infra); T. Mitchell, *The Frogs of Aristophanes*, London 1839, 220; A.F. Naëke, *Opuscula philologica*, I, Bonnae 1842, 203 ss.; H. Ashton Holden,

⁸ I codici eschilei tramandano la seconda parte del v. 299 nella forma *te kai fao" blepei*.

⁹ Si tratta del 'Regius Bombycinus' di Brunck, successivamente siglato con D da Dindorf e con P³ da Rogers (cf. J.W. White, *The Manuscripts of Aristophanes*, CPh 1, 1906, 267), e identificato con il Parisinus, Suppl. Gr. 135, del XIV sec.: vd. W.J.W. Koster, *A propos de quelques manuscrits d'Aristophane de la Bibliothèque Nationale*, REG 66, 1953, 13-16; Id., *Scholia in Aristophanem*, Pars I, Fasc. III 2 continens *Scholia recentiora in Nubes*, Groningen 1974, LXVI-LXVIII, dove è siglato Pa; P19 in Eberline, *Studies*, 26 e in Dover, *Frogs*, 79. Ho potuto visionare personalmente il manoscritto, giuntomi in microfilm dalla Bibliothèque Nationale di Parigi. Ringrazio Enrico Medda e Margherita Losacco per aver controllato il verso, rispettivamente, nel Laurenziano 31.16 e nel Veneto Marciano 475.

Aristophanis comoediae undecim, Cantabrigiae 1864, 324. Essa fu tuttavia avversata da F.V. Fritzsche, il quale propose una propria congettura, prima nell'edizione commentata delle *Tesmoforiazuse* (Lipsiae 1838, 237 *nikhsai ikousa*" para Dareiou teqnewto") e successivamente, con un lieve ritocco, in quella delle *Rane* (Turici 1845, 332 *th nikakousa*" para Dareiou teqnewto"): il successo dell'emendamento di Fritzsche è testimoniato dalle scelte operate nelle edizioni di F.H.M. Blaydes (*Aristophanis comoediae*, Pars VIII: *Ranae*, Halis Saxonum 1889, 128 *nikhsai akousa*" para Dareiou teqnewto"; lo stesso Blaydes, tuttavia, non rinunciava in apparato a tentare una propria proposta, *thn htan akousa*" para D. t.) e di J. van Leeuwen (*Aristophanis Ranae*, Lugduni Batavorum 1896, 158 *th nikh akousa*" para Dareiou teqnewto"), nonché dalla preferenza accordatagli da Radermacher - il quale aggiunse un proprio intervento (*Frösche*, 291 *ecarhn gown th nikh, akousa*" ta pro Dareiou teqnewto", «pro D. t. 'vor dem Erscheinen des toten Dareios'») - e recentemente da Chantry, *Scholia vetera*, 126, in apparato; cf. anche il lusinghiero giudizio di Th. Kock in *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, 3: *Die Frösche*, Berlin 1881³, 164: «In *hnika* scheint *nikh* enthalten zu sein (*ecarhn gown th nikh*): aber eine überzeugende Emendation ist nicht gefunden».

Qui di seguito fornisco una rassegna delle altre numerose congetture proposte:

- *hnikē akousa*" peri Dareiou (*vel hnika gē hkousen Dareiou*) tou teqnewto"/ o coro" *gē* (assumo questa proposta di R. Bentley da I. Bekker, *Aristophanis comoediae*, V, Londini 1829, 480).
- *hnikē akousa*" peri Dareiogenou" teqnewto" (B. Thiersch, *Aristophanis Ranae*, Lipsiae 1830, 200).
- *w" nikhn hkousē ek Dareiou teqnewto*" (H. Pernice, *Die Frösche des Aristophanes*, Leipzig 1856, 128).
- *hnikē anhkē ossa prin Dareiou teqnewto*" (Th. Bergk, *Aristophanis comoediae*, II, Lipsiae 1857², II, XVIII della *Praefatio*).
- *hnika fasmē e fanh Dareiou tou teqnewto*" (W. Dindorf, *Philologus* 13, 1858, 494). Questa congettura fu poi ribadita in *Poetae Scenici Graeci*, Londini 1869⁵, 147, laddove nelle precedenti edizioni aristofanee Dindorf aveva stampato *hnikē aphggelqh* peri D. t.
- *hnikē ephisan Dareiou tou teqnewto*", «quum intelligebant prodire mortuum Darium» (G. Hermann, *Aeschyli tragoediae*, II, Berolini 1859², 230, nelle note ai vv. 665-66 dei *Persiani*); in una dissertazione del 1812 (*De Aeschyli Persis dissertatio*, in *Opuscula*, II, Lipsiae 1827, 97), Hermann aveva accolto *aphggelqh* (vd. sopra); Fritzsche (*Ranae*, 333), inoltre, dà notizia di un altro paio di congetture comunicategli dallo studioso «in literis»: *hnika gē hkousē, w"* para Dareiou, teqnewta", nonché *hnikē ephggelqhn* peri Dareiou teqnewto".
- *hnikē ian hkousē apo Dareiou teqnewto*" (A. Meineke, *Aristophanis comoediae*, II, Lipsiae 1860, xxiv; congettura argomentata in *Vindiciarum Aristophanearum liber*, Lipsiae 1865, 174).
- *hnikē ekeinē aion* peri Dareiou teqnewto" (H. Köchly, *Ueber die Perser des Aeschylos*, Vortrag auf der XXIX. Philologen-Versammlung zu Innsbruck 1874, 73 = *Opuscula philologica*, II, ed. E. Böckel, Lipsiae 1882, 137).

• hnikē « Atossē (hkousē) || | || para Dareiou teqnewto" (O. Bachmann, *Conjecturarum observationumque Aristophanearum Specimen I*, Gottingae 1878, 102: «poeta hoc fere sumatur dixisse: «gavisus sum, quum Atossa cladem Persarum acciperet a Dario» [v. Aesch. Pers. 800-23 ubi D. umbra victoriam Plataeensem praedicit]»).

• f qeggomenou tou prin Dareiou tou teqnewto" (C. Holzinger, ZÆG 31, 1880, 600: «Natürlich freute ich mich als weiland Darius, der doch schon todt war, auf einmal wieder zu reden anfang (und der Chor dazu in die Hände schlug und iauoi rief)»; congettura e interpretazione poi confutate da K. Zacher, *Bericht über die auf die griechische Komoedie bezügliche Litteratur von 1881 bis 1891*, JAW 71, 1892, 77-78).

• peri nikh" ti maqwn para Dareiou teqnewto" (A. von Velsen, *Aristophanis Ranae*, Lipsiae 1881, 98).

• hnikē aphggelqh peri Mardoniou teqnewto" (I. Schoenemann, *Herodicea*, RhM 42, 1887, 470-71).

• hnikē ekwkusa", pai (vel pori) Dareiou teqnewto" (R.Y. Tyrrell, *Aristophanica*, CR 1, 1887, 130); congettura tenuta in grande considerazione nel commento di W.W. Merry, *Aristophanes. The Frogs*, Oxford 1905⁵, 54, ed adottata nel testo da W.B. Stanford, *Aristophanes. The Frogs*, London 1963², 163 («“when you cried out in grief, O child of dead Darius”, i.e. Xerxes, who begins crying out in grief in v. 908 of the play and continues to do so to the end»); la ritiene paleograficamente plausibile ed appropriata al contesto anche J.R.C. Martyn, *Aristophanes Frogs 1019-30*, CPh 59, 1964, 179.

• hnikē ekwkusan peri Dareiou teqnewto" (E.S. Thompson, *Aeschylus Persae 674-680, Aristophanes Ran. 1028-9*, PCPhS 34/6, 1893, 5; *Aristophanes, Frogs 1028*, CR 21, 1907, 235); emendamento stampato da B. Marzullo nel testo della sua recente edizione aristofanea (*Aristofane. Le Commedie*, Roma 2003, 878).

• «quamquam terrent vestigia, proposuerim: hnikē eu hkouon para Dareiou (para Welckeri est), coll. Persarum v. 781» (J.L. Heiberg, *De locis nonnullis Ranarum fabulae Aristophanis adnotatiunculae*, NTF VII, 1898/99, 66).

• hnik<a gē hn> eikou" peri Dareiou teqnewto", «‘when it was a matter of a phantom of Darius, he being dead’» (T.G. Tucker, *The Frogs of Aristophanes*, London 1906, 215).

• hnikē òAtossa parhn peri Dareiou teqnewto" (A. Smyth, *Aristophanes, Frogs, 1028-1029 (Dindorf)*, CR 24, 1910, 211-12).

• ton qrhnon akousa" peri Dareiou teqnewto" (B.B. Rogers, *The Frogs of Aristophanes*, London 1919², il quale tuttavia a 265 dell'appendice critica, rivedendo la propria scelta adottata nel testo, considera «the most probable conjecture» quella di Thompson in «CR» del 1907).

• hnikē aphggelqh para Dareiou teqnewto", «Aussi fus-je ravi de la déclaration faite au nom du feu roi Darius» (A. Willems (*Aristophane*, tome III, Paris-Bruxelles 1919, 78), il quale alle pp. 118-20 argomenta lungamente la soluzione critica e la traduzione adottate, salvo non menzionare mai

Bothe, che aveva già formulato quella congettura nel suo commento, «sane gaudebam, quando id (tonikan hma" aei tou" antipalou") praedictum est ab umbra Darii» (*Aristophanis comoediae*, 113).

- hnikē <aristē> hkousē upo Dareiou teqnewto" (M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, NGG Phil.-hist. Klasse, 1920, 163 n. 5 = *Kleine Schriften*, hrsg. von H. Dörrie, Hildesheim 1965, Band II, 457 n. 5).

- hnikē ekwkusa" peri Dareiou teqnewto", «quand tu entonnas ta lamentation au sujet du feu roi Darius» (traduzione di H. van Daele, a fronte del testo greco curato da V. Coulon, *Aristophane*, IV, Paris 1928, 134; Coulon difese la propria congettura ancora nell'*Essai sur la méthode de la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris 1933, 105 s.).

- w" egohteusan peri Dareiou teqnewto", congettura formulata *exempli gratia* da A.S.F. Gow (*Notes on the Persae of Aeschylus*, JHS 48, 1928, 142), contestualmente all'ipotesi che l'interiezione iauoi rappresenta un grido di dolore che, pur non presente nel testo dei *Persiani*, poteva essere stato effettivamente pronunciato dal coro in sede di *performance*: ipotesi, quest'ultima, considerata «not improbable» da Broadhead (*Persae*, 308).

- hnikē ekwkusan ta pro Dareiou teqnewto", «Ich freute mich, als sie (scil. die Perser) jammernd die Klagen (ta) vorbrachten, bevor der tote Dareios <erschien>» (H. Kloesel, *Aristophanes Frösche*, Paderborn 1958; *Text*, 50; *Erläuterungen mit Beifügung der wichtigsten Scholien*, 87).

- hnikē ephkoo" h (vel ephkouon) tou Dareiou teqnewto", «‘when I hearkened to Darius’» (Dover, *Frogs*, 169 in apparato e a p. 320 del commento).

- hnikē ephkousan tou Dareiou teqnewto", «when they listened to the dead Darius» (J. Henderson, *Aristophanes*, IV, Cambridge Mass.-London 2002, il quale stampa nel testo la congettura già proposta, in apparato e nel commento, da A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 9: *Frogs*, Warminster 1996, 116 e 246).

Decisamente contrario all'emendamento proposto da E. Seymer Thompson, hnikē ekwkusan peri Dareiou teqnewto", Becker¹⁰ mostra invece maggiore interesse per la soluzione di Fritzsche, ecarhn gown th nikakousa" para Dareiou teqnewto" («io gioii per la vittoria ascoltata dal morto Dario»), per quanto essa presenti una crasi «unerträglich» e, comunque, non riesca a sanare l'incongruenza rispetto all'originale tragico, dal momento che l'annuncio della vittoria - della vittoria dei Greci a Salamina, intendeva evidentemente Becker - era data nei *Persiani* di

¹⁰ *Aischylos in der griechischen Komödie*, 48 s. La contrarietà alla congettura di Thompson deriva da considerazioni di natura linguistica e stilistica: Becker rileva, innanzitutto, che in greco è scarsamente plausibile la costruzione kwkuw peri tino" (critica condivisa, in seguito, anche da Rackerhacker, *Frösche*, 291 n. 1); e inoltre, che il verbo al plurale, con soggetto i coreuti dei *Persiani*, mal si accorda con l'avversativa del verso successivo o coro" de... eipen iauoi (la validità di questa obiezione è riconosciuta da Dover, *Frogs*, 320).

Eschilo non certo dall'Ombra di Dario, bensì dal Messaggero nei vv. 249 e ss.¹¹; se a ciò si aggiunge il dato che nel testo conservato dei *Persiani* non compare mai *iauo*i tra le numerose espressioni di dolore del coro¹², ne risulta maggiormente confermato, a parere di Becker, il quadro di rilevante difformità dalla scena originale della rievocazione presente nelle *Rane*: «Aristofane» - osserva lo studioso - «ricorda ancora i lamenti e i gemiti del coro per la disfatta dell'esercito nella scena in cui compare l'Ombra di Dario; ma di cosa si trattasse in quella scena tra il sovrano e il coro, egli appare non averne più alcuna idea. Forse commetteva di proposito uno svarione e, in tutta consapevolezza, lasciava cianciare quel buffone di Dioniso su cose inesistenti nel dramma. Ma ciò che a me personalmente sembra più verosimile» - conclude Becker - «è che egli riteneva davvero corretto ciò che faceva dire a Dioniso» (*Aischylos in der griechischen Komödie*, 49 s.).

Ora, che Aristofane avesse un ricordo così sbiadito di una scena saliente e altamente spettacolare dei *Persiani*, quale è quella della evocazione e della apparizione

¹¹ «Was sie mit allen andern Konjekturen gemein hat, was aber keiner etwas von ihrem Wert nimmt, ist der Umstand, daß sie den Widerspruch zwischen den aristophanischen Versen und der aischyleischen Tragödie nicht beseitigt. Denn in den Persern meldet nicht der Schatten des Dareios, sondern ein Bote die vernichtende Niederlage v. 249 ff.» (Becker, *Aischylos in der griechischen Komödie*, 49).

¹² Che i *Persiani* di Eschilo contengano una elevata quantità e varietà di espressioni di dolore è un dato incontrovertibile e ben sottolineato dalla critica; lo stesso verso 1029 delle *Rane*, del resto, offre chiara testimonianza che quel tratto distintivo del dramma era destinato a perdurare nella memoria del pubblico teatrale (in proposito si veda, almeno, E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989, 79 con n. 101). Da una analisi condotta sul recente testo critico di M.L. West (*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgartiae 1990), e comunque nella consapevolezza delle differenti possibilità di lettura offerte in più punti e dalla tradizione manoscritta e dal lavoro filologico, ho potuto catalogare le seguenti interiezioni di dolore (segnalo il personaggio che le pronuncia solo quando è diverso dal coro): *aiai* vv. 257, 283, 331 (Atossa), 433 (Atossa); *aiai aiai* vv. 672, 928, 1039; *ee ee* v. 977 (Serse); *he* vv. 569, 577, 651, 656; *hh hh* vv. 1074 (Serse), 1075; *ih ih* v. 1004 (Serse); *iw* v. 908 (Serse); *iw iw* vv. 974 (Serse), 1004 (Serse), 1005, 1069, 1073; *iwa* vv. 1070 (Serse), 1071; *oa* vv. 116, 122, 570, 573, 578, 581; *oi* vv. 445 (Atossa), 517 (Atossa), 663, 671, 1008 (Serse), 1045, 1053; *oioioi* vv. 955, 967; *oioi oioi* v. 1067; *ototoi* v. 918; *otototoi* vv. 268, 274; *ototototoi* vv. 1043, 1051; *papai papai* v. 1031; *popoi* vv. 550, 560; *totoi* vv. 551, 561; *feu* vv. 285 (Messaggero), 568, 576, 725 (Ombra di Dario), 739 (Ombra di Dario); *w* v. 733 (Ombra di Dario); *w popoi* vv. 731 (Ombra di Dario), 852. L'assenza di *iauo*i dal testo trådito dei *Persiani* ne esce dunque confermata, anche perché West, al pari dei più recenti editori, non tiene in alcun conto la proposta di Charles James Blomfield (condivisa da alcuni vecchi editori eschilei e aristofanei) di introdurre *iauo*i, proprio sulla scorta di *Rane* 1029, ai versi 663 e 671 dei *Persiani*, che costituiscono una sorta di *refrain* nella scena della evocazione del fantasma di Dario: egli emendava, infatti, il trådito *baske pater akake Darian*: *oi* in *Darei*, *iauo*i (cf. *Aeschyli Persae*, Cantabrigiae 1814, 60 s.); come ha con equilibrio osservato Luigi Belloni, «un intervento sul v. 663 [...] è particolarmente rischioso, come lo è l'ipotesi che Aristofane leggesse un'edizione dei *Persiani* diversa da quella che possediamo» (*Eschilo. I Persiani*, Milano 1988, 194).

dell'Ombra di Dario sulla sua tomba, già mi sembra poco credibile. E non solo per la familiarità che il drammaturgo poteva avere con un libretto del dramma eschileo - se si concede, pur nell'annoso problema della circolazione scritta dei testi teatrali nell'Atene del quinto secolo a.C., che almeno un drammaturgo del calibro di Aristofane potesse disporre di uno¹³ -, ma anche per la concreta possibilità che ad Aristofane e al pubblico ateniese fosse capitato, più o meno recentemente, di vedere rappresentata a teatro quell'opera altamente patriottica, nell'ambito del programma di repliche di tragedie eschilee che lo Stato ateniese aveva incoraggiato, per decreto, già subito dopo la morte del grande drammaturgo e di cui proprio nelle opere aristofanee si riscontrano testimonianze importanti. Una allusione alla prassi di mantenere in vita, attraverso le repliche, il teatro eschileo può essere implicata - come acutamente notava già un scolio (*schol. vet.* 868a Chantry) - proprio nell'affermazione con cui Eschilo, nelle *Rane*, all'inizio dell'agone poetico che ha luogo nell'Ade, rinfaccia orgogliosamente al rivale Euripide che «la mia poesia non è morta con me, la sua invece si trova qui con lui» (vv. 868-69)¹⁴.

¹³ Nella *querelle* che oppone favorevoli e contrari all'idea di una ampia circolazione libraria dei testi tragici nell'Atene della seconda metà del quinto secolo a.C., segnalo la posizione di saggio equilibrio emersa nel contributo di G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro e la memoria*, in AA.VV., *KWMWIDOTRAGWIDIA Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Atti del Convegno Internazionale (Pisa 24-25 giugno 2005), Pisa 2006, 137-91: un lavoro volto, da una parte, a ridimensionare la validità della nota teoria 'bibliocratica' di Wilamowitz e, dall'altra, a superare il rigido concetto di paratragedia elaborato e applicato da Rau, specialmente in relazione alla parodia in Aristofane di opere euripidee.

¹⁴ Per la raccolta completa delle fonti che attestano il decreto (tra le quali *Vita di Eschilo* 12, *TrGF* 3, T A1, 48-49, p. 35 Radt: Ἀχναῖοι δε τῶν αὐτῶν ἡγάφσαν Αἰσχύλῳ τῷ ὕψιστῳ μετα<τον> θάνατον αὐτοῦ τὸν βούλομενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου κορον ἰαμβεῖν) e la prassi delle repliche di tragedie eschilee cf. Radt, *TrGF* 3, T Gm, 56-58, il quale, tra le «Fabulae post mortem denuo doctae», segnala i *Persiani* proprio sulla scorta dei vv. 1026-29 delle *Rane*, con rinvio a un saggio di W.B. Sedgwick (*The Frogs and the Audience*, C&M 9, 1947, 7 n. 3); per una approfondita disamina di esse (soprattutto della nota e discussa testimonianza di Quintiliano, *Inst. or.* 10.1.66 *Aeschylus ... rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere. suntque eo modo multi coronati*) rimando a D. Del Corno, *POx* 2256, 3 e le rappresentazioni postume di Eschilo, *Dioniso* 19, 1956, 277-91, ora compreso in *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli 2005, 11-28; R. Cantarella, *Aristoph.*, «*Plut.*» 422-425 e le riprese eschilee, *RAL* 362, 1965, 363-81 = *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 227-48, e, in trad. tedesca, in Hommel, *Wege zu Aischylos*, 405-35; G. Basta Donzelli, *Euripide, Elettra* 518-44, *BICS* 27, 1980, 115-16; U. Wagner, *Reprisen im Athener Dionysos-Theater im 5. und 4. Jahrhundert*, in E. Pöhlmann (hrsg. von), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. 1995, 173-78; C.W. Müller, *Der Sieg des Euphorion, die Zurücksetzung des Sophokles und die Niederlage des Euripides im Tragödienagon des Jahres 431*, *RhM* 145, 2002, 65-67; Chr. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München-Leipzig 2003, 18-26; vd. anche il contributo di B. Zimmermann in questo numero di *Lexis*. Una nuova rappresentazione delle *Coefore* negli

anni Venti del V secolo a.C. è presupposta da Hans-Joachim Newiger per spiegare un celebre passo della parabasi delle *Nuvole*, in cui Aristofane invita il pubblico di σοφοί ad accogliere benevolmente la nuova produzione così come aveva accolto, nel 427, i *Banchettanti*, e paragona le *Nuvole* alla famosa Elettra eschilea venuta in teatro a riconoscere il ricciolo del fratello, ossia, fuor di metafora, la benemerita e fortunata commedia dell'esordio (*Elektra in Aristophanes' Wolken*, Hermes 89, 1961, 422-30 = H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 109-16). La principale testimonianza, interna al corpus delle opere superstiti di Aristofane, è senza dubbio costituita dai vv. 9-11 del prologo degli *Acarnesi* (αἰὶ δὲ ὠδὴν ἡν ἔτερον αὐτὸν τράγωδον, / ὅτε δὲ ἡκεῖν ἡ προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον, / οὐδὲ ἀνείπεν, «εἰσάγει ὦ Ἰσχυρὸν τὸν κορωνόν»), sui quali è fiorita una intensa attività esegetica, volta precisamente a determinare (a) la circostanza in cui Diceopoli ha appreso la spiacevole novità (si è pensato, ad esempio, al proagone ovvero ai momenti immediatamente precedenti l'inizio delle rappresentazioni tragiche) e (b) la motivazione della sua profonda amarezza. Su quest'ultimo problema, in particolare, si è di recente tentato di smuovere la tesi tradizionale, che individua il motivo della frustrazione nell'inatteso cambio di programma per cui, in luogo di una tragedia (o di una tetralogia) del proprio beniamino Eschilo, Diceopoli assisterà a una tragedia (o a una tetralogia) del pessimo Teognide (un'ottima sintesi della storia critica sul passo aristofaneo è tracciata da R. Pretagostini, *Gli spettacoli ad Atene negli Acarnesi di Aristofane*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Convegno Internazionale Siracusa, 19-22 settembre 2001, Palermo 2003, 92-105). Pur muovendosi ancora nell'ottica tradizionale, M. Di Marco, ad esempio, avanza l'ipotesi che «la sorpresa e la delusione provate da Diceopoli sono forse motivate dal vedere inopinatamente interrotta una prassi che si era venuta consolidando negli anni precedenti, quella per cui la prima giornata dedicata agli agoni tragici si apriva ormai regolarmente con la rappresentazione di una tragedia eschilea» (cf. *Aspettando Eschilo» (Aristoph. Ach. 9-11): l'attesa frustrata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee*, in L. de Finis [a cura di], *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, Trento 1992, 53-72). Valorizzando uno spunto di R. Böhme (*Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, Zweiter Teil, Basel-Stuttgart 1959, 122; e più recentemente, del medesimo autore, *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem 'Aeschylus correctus'*, Bern 1985, 54), G. Mastromarco ha invece interpretato il passo nel senso che il dolore del vecchio contadino viene determinato dall'aver appreso che il gelido Teognide (tragediografo soprannominato *Κίων*, «neve», e da Aristofane definito *γυκρόν*: cf. *Ach.* 138-40, *Thesm.* 170, *schol. vet. Tr. Ach.* 11 Wilson) curerà la regia di un dramma (o di una intera tetralogia) del caldo, veemente Eschilo (vd. *Eschilo e il freddo Teognide (Aristofane, «Acarnesi» 9-12)*, in AA.VV., *Scritti classici e cristiani offerti a F. Corsaro*, Catania 1994, 471-77; con aggiornamenti, la tesi è stata ribadita da Mastromarco in *Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane*, in P. Thiery-M. Menu [édités par], *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994, Bari 1997, 541-48). Segnalo che l'idea di Böhme era molto piaciuta già a H.J. Rose, suo recensore in *Gnomon* (32, 1960, 772), nonché a Newiger nel citato saggio su «Hermes» (427-28 n. 9 = *Drama und Theater*, 114 n. 27). E sulla stessa linea interpretativa, ma senza conoscere né Böhme né Mastromarco, si pone da ultimo Brockmann (*Aristophanes und die Freiheit der Komödie*, 27-141), il quale però, in più, si avviluppa in una rischiosa spirale di ipotesi: congettura, ad esempio, che qualche tempo prima del 425 Teognide potrebbe aver riportato in scena proprio i *Persiani* di Eschilo (dei quali Brockmann vede svariati riecheggiamenti negli *Acarnesi*: vd. anche infra), nel quadro di una iniziativa politico-culturale patrocinata da Cleone, il leader democratico-radical che intendeva presentarsi come degno continuatore della figura e dell'azione politica di Temistocle, il vincitore di Salamina. Al di là delle divergenti valutazioni sulle singole fonti, la critica è comunque ormai da tempo approdata ad una fiducia condivisa sulla prassi delle repliche di drammi eschilei nel teatro attico della seconda metà del V

La stessa congettura di Fritzsche, in realtà, sortiva nelle intenzioni del suo autore una esegesi del v. 1028 differente da quella prospettata da Becker, giacché la vittoria in questione era intesa quella di Platea del 479 a.C., effettivamente profetizzata dall'Ombra di Dario ai vv. 816-17 dei *Persiani* nel corso del dialogo con il coro e con Atossa¹⁵. E, così corretto e interpretato, il verso delle *Rane* risulterebbe aderente alla situazione tragica di riferimento; anzi direi fin troppo aderente sino a dare l'impressione che la ricostruzione sia tanto filologicamente scrupolosa quanto artificiosa e implausibile sul piano della concreta comunicazione teatrale, comica in particolare. Non dimentichiamo che la battuta dei vv. 1028-29 è messa in bocca ad un comico Dioniso, dio del teatro che, pur investito del prestigioso ruolo di giudice-arbitro, nel corso della gara poetica tra Eschilo ed Euripide svolge sovente la parte del *bomolochos*, buffone e incompetente sotto molti aspetti dell'arte tragica¹⁶: nell'analisi del passo andrà dunque rilevata proprio l'identità e la valenza drammaturgica del perso-

secolo: spicca maggiormente, per questo, l'isolamento di chi, radicalmente scettico sull'attendibilità di quelle fonti, crede che il *Nachleben* delle opere di Eschilo fosse affidato, nel V secolo, fondamentalmente alla loro circolazione sotto forma di libri e, a partire dal IV secolo (meglio dal 386, anno del decreto di Licurgo), anche all'uso di ripresentare in teatro *palaiā dramata*: è, in sostanza, la posizione assunta, da ultimo, da G.O. Hutchinson nell'introduzione a *Aeschylus. Septem contra Thebas* (Oxford 1985, xl-ii); di conseguenza, dei vv. 1028-29 delle *Rane* Hutchinson offre una interpretazione che non condivido affatto: «At Ar. Ra. 1028 the context and the role of Dionysus make it inevitable that the god should be represented as a spectator of the *Persae*, not a reader. Nothing is proved about revivals of Aeschylus or the scarcity of texts» (xl n. 16); basterà leggere una suggestiva nota di O. Taplin per capire, invece, quanto il passo delle *Rane* possa dimostrare proprio il contrario, cioè la probabilità di un *revival* dei *Persiani*, e quanto esso risulti emblematico del modo di Aristofane «of referring to scenes in tragedy visually rather than contextually» (*The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exit and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 118 n. 1).

¹⁵ «Nam Atheniensium quidem Bacchus gavisus est, quum victoriam de Persis reportatam a Darii umbra accepisset [...] Tum vero haec ipsa plane in Persis Aeschyli leguntur v. 800-823, quo in loco Darii umbra victoriam Plataensem praedicat» (Fritzsche, *Ranae*, 332); naturalmente anche Blaydes e van Leeuwen (vd. supra) accoglievano la congettura di Fritzsche in virtù del plausibile riferimento a Platea. Cf. Aesch. *Pers.* 816-20:

toso" gar estai pelano" aimatos fagh"
pro" gh Plataiwn Dwrido" logch" upo:
qine" nekrwn de kai tritosporw gonh
a fwna shmanousin ommasin brotwn
w" ouc uper feu qnhton onta crh f ronein.

¹⁶ Dover, *Frogs*, 42 riassume con efficacia questo tratto saliente di Dioniso nell'agone delle *Rane*. Vale la pena di ricordare, a mo' di esempio, la lettura completamente distorta che poco prima, ai vv. 1023-24, Dioniso offre dei *Sette contro Tebe*: prescindendo del tutto dalla identità mitico-letteraria dei Tebani della tragedia eschilea, che difendono con il loro re Eteocle la città dall'assalto dell'esercito argivo, il dio del teatro, che si identifica pienamente con gli Ateniesi, interpreta invece quel «dramma pieno di Ares» esclusivamente come una sorta di palestra di arti marziali per gli attuali Tebani, coinvolti nella guerra peloponnesiaca e capaci di una costante ostilità antiatiese.

naggio parlante, un istintivo Dioniso *bomolóchos* dal quale è lecito attendersi che possa confondersi tra le tante interiezioni di dolore contenute nei *Persiani* e possa presentare situazioni e personaggi della tragedia con strabiliante *naïveté* - come qui, nel descrivere la gioia provata dinanzi allo spettacolo di «Dario morto» e di un coro addolorato. A chi non si accontenta di una spiegazione che può sembrare semplicistica, suggerirei un'ipotesi più ardita: se, come è probabile, la rievocazione di Dioniso riflette le impressioni suscitate da una recente riproposizione in teatro dei *Persiani*, Aristofane potrebbe aver qui colto l'occasione per ironizzare su qualche innovazione, introdotta da parte del regista, nella *performance* di una scena ricca di *pathos*, con il coro che esprimeva dolore per la perdita dell'antico e saggio sovrano battendo le mani e dicendo *iauoï* (l'ennesima interiezione di lamento, forse sino ad allora mai udita in una rappresentazione di quella tragedia eschilea)¹⁷.

Quanto alle *crucis* del v. 1028 mi sembra che il testo trádito, per quanto metricamente scorretto, induca a tentare una ipotetica ricostruzione partendo dal dato che Dioniso basa il ricordo della scena dei *Persiani* sulla sua personale esperienza di spettatore teatrale. Innanzitutto ritengo che il confronto con una analoga situazione comica incoraggi a conservare il modulo *ecarhn hnika*: mi riferisco al prologo degli *Acarnesi* in cui Diceopoli, il personaggio aristofaneo più scopertamente autobiografico, rievoca alcune sue esperienze teatrali, ora positive ora negative, con formule che appunto prevedono l'uso, dopo il verbo che esprime gioia o dolore, della congiunzione temporale che specifica con precisione l'occasione della *performance*: «In un'altra circostanza, provai un dolore tragico (*wdunhqhn... t ragwdikon*), quando (*ote*) aspettavo a bocca aperta la rappresentazione di un dramma di Eschilo e, invece, l'araldo proclamò: «Teognide, porta in scena il coro»» (vv. 9-11); «In un'altra occasione fui felice (*hsqhn*), quando (*hnika*), dopo Mosco, si presentò in scena Dessiteo per cantare la melodia beotica» (vv. 13-14); «Quest'anno, invece, mi è parso di morire (*apeqanon*), mi si sono strabuzzati gli occhi (*diestrafh*) quando (*ote*) ho visto spuntare Cheride per eseguire il nomortio» (vv. 15-16). E,

¹⁷ Non considererei del tutto fuorviante, invece, la rievocazione della tragedia da parte di Dioniso: cioè non credo che colga nel segno l'esegesi suggerita negli scolî recenziori al v. 1029, secondo cui *iauoï* costituisce un grido di giubilo che il dio, travisando del tutto la situazione scenica eschilea, attribuisce al coro di vecchi Persiani nel contesto della evocazione e della apparizione del re defunto: *esti de to «iauoï» epi fwnhma pro" ton Dionuson legomenon, cara" epelqoush". thTrtrLvMt(Ald)* (*schol. rec.* 1029d Chantry; negli stessi scolî recenziori, peraltro, *iauoï* viene variamente interpretato, o come *Persikon epi fwnhma* (Chis) ovvero come *epi fwnhma qrhnhhtikon* (Ho): vd. M. Chantry, *Scholia in Aristophanem*, Pars III, Fasc. I^b continens *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen 2001, 179. Quale interiezione di dolore *iauoï* è senz'altro catalogata e discussa nel recente lavoro di J.M. Labiano Ilundain, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000, 203-04.

ancora con l'intento di esaltare la personale esperienza teatrale di Dioniso, si potrebbe forse lasciare un verbo di ascolto in prima persona singolare: «Certo, fui felice quando ascoltavo il fantasma di Dario», *ecarhn gown, hnikē ephkouon tou Dareiou teqnewto*", per citare una congettura prospettata da Dover in apparato; piuttosto che il plurale *ephkousan*, proposto da Sommerstein in apparato e ora stampato da Henderson nel testo della sua edizione Loeb - «Certo, fui felice quando ascoltavano il fantasma di Dario», dove il soggetto include, secondo Sommerstein, il coro e la regina Atossa, cioè i personaggi che in scena ascoltavano l'Ombra di Dario¹⁸. A meno che soggetto plurale non siano da intendere gli spettatori ateniesi, i quali, seduti a teatro, ascoltavano il fantasma del sovrano persiano, vinto e defunto: una situazione che, per la sua valenza altamente patriottica, non poteva non procurare immensa gioia al greco Dioniso, dio protettore del teatro e immancabilmente presente, con una propria sacra icona, ai *festivals* celebrati nel suo teatro ateniese¹⁹; e vorrei far notare che quest'ultima possibilità esegetica, a quanto mi risulta finora mai prospettata, non sarebbe incongruente con il contesto precedente e successivo (vv. 1008-56), tutto centrato sull'alta funzione didattica che la poesia deve svolgere nei confronti dei cittadini, cioè degli spettatori a teatro: innanzitutto su di loro si focalizza, in questo punto della commedia, l'attenzione dei due contendenti, che discutono del dovere morale di educarli e migliorarli.

Nel verso 1029, Dioniso rievoca uno degli aspetti indubbiamente più impressionanti e coinvolgenti per il pubblico dei *Persiani*, ossia la *performance* corale, quanto mai suggestiva a livello di parola recitata e cantata ma soprattutto a livello coreogra-

¹⁸ Si tratta delle proposte più recenti che compaiono nel repertorio di congetture da me approntato (vd. sopra). Nell'introduzione alla sua edizione, inoltre, Sommerstein (*Frogs*, 6) coglie nella gioia provata da Dioniso di fronte allo spettacolo di «Dario morto» un probabile richiamo all'attualità storica, alla luce del dato che, al tempo della rappresentazione delle *Rane*, il re persiano in carica, Dario II, versava in non buone condizioni di salute, e alla luce della previsione che la sua morte avrebbe scatenato un duro scontro tra i figli Ciro e Artaserse, con probabili ripercussioni, vantaggiose per Atene ma negative per gli Spartani, sui finanziamenti persiani alla flotta peloponnesiaca.

¹⁹ Per un caso che esemplifica la connotazione marcatamente filoateniese del Dioniso aristofaneo, vd. n. 16. La presenza della statua di Dioniso in teatro si desume, innanzitutto, dal v. 536 della parabasi dei *Cavalieri* di Aristofane, dove il corifeo, a nome del poeta, afferma che Cratino, vecchio commediografo giunto al capolinea della sua carriera, farebbe bene a godersi, ormai solo da spettatore e da tranquillo pensionato, gli spettacoli in teatro *para tw Dionusw*, «accanto alla statua di Dioniso» (per questa interpretazione dell'espressione vd. C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 83-84 = *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York 1994, 48-49); cf., inoltre, Dover, *Frogs*, 192 e Sommerstein, *Frogs*, 158, a proposito dei vv. 16-18 del prologo delle *Rane*, luogo in cui si registra un primo commento di Dioniso in veste di abituale spettatore teatrale: il dio confessa, infatti, di sentirsi invecchiare più rapidamente quando, a teatro, assiste a scene volgari di commedie di Frinico, Licide e Amipsia (*w" egw qewmeno"/ otan ti toutwn twn sofismatwn idw,/ plein h' hniautw presbutero*" apercomai).

fico, con movimenti di danza e gesti di lutto. E che le coreografie legate al coro fossero uno dei tratti più rimarchevoli e degni di memoria del teatro eschileo è comprovato da una ulteriore testimonianza comica, interessante anche perché presenta una situazione affine a quella delle *Rane*. Nel primo libro dei *Deipnosophisti* di Ateneo (epit. I, 21e), premesso il principio che «presso i comici risiede la verità riguardo ai poeti tragici», si legge che in un dramma di Aristofane (ma non se ne specifica il titolo) era introdotto in scena il personaggio di Eschilo che con orgoglio affermava di creare personalmente le coreografie dei suoi cori, ricevendone conferma da un altro personaggio - verosimilmente un *bomolóchos* paragonabile al Dioniso delle *Rane* - che in proposito rievocava compiaciuto, e con una certa superficialità, la scena di un dramma eschileo di cui era stato spettatore (si tratterà dei perduti *Frigi* ovvero *Il riscatto di Ettore*):

toisi coroi" auto" ta schmatē epoioun
(B.) tou" Fruga" oida qewrwn,
ote tw Priamw sullusomenoi ton paidē hlqon teqnewta,
polla toiauti kai toiauti kai deuro schmatisanta"

«Io stesso creavo le danze per i cori».
(B.) «Ho visto i Frigi,
quando giungevano con Priamo per riscattare il cadavere del figlio,
e facevano molti movimenti di danza, e così e colà e colà».

Il confronto tra il frammento aristofaneo *incertae fabulae* (696 Kassel-Austin) e i versi 1028-29 delle *Rane* è opportunamente segnalato da Peter Rau nel *Verzeichnis der Tragödienparodien bei Aristophanes*, posto in appendice al suo fondamentale libro sulla paratragedia²⁰. E tuttavia dispiace che, nel corso del lavoro, lo studioso abbia ritenuto di non discutere affatto né dell'uno né dell'altro passo: la mancanza di un suo autorevole giudizio si avverte soprattutto nel caso delle *Rane*, in considerazione dell'importanza che i vv. 1026-29 rivestono per la fortuna dei *Persiani* di Eschilo nell'Atene del V secolo, nonché della particolare complessità, critico-testuale

²⁰ *Paratragodia*, 212. L'opportuno richiamo al frammento aristofaneo si trova già nei commenti di Fritzsche (*Ranae*, 332) e di Blaydes (*Ranae*, 411). F.G. Welcker (*Die Aeschylische Trilogie Prometheus*, Darmstadt 1824, 426) ipotizzava finanche una sua appartenenza alla seconda edizione delle *Rane* (cf. n. 45), ipotesi lanciata, ma senza indicarne la paternità, anche da J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, I, Leiden 1957, 759; altre attribuzioni (ai *Crapatali* di Ferecrate da parte di Dindorf; al *Geritade* e alle *Danaiidi* di Aristofane da parte, rispettivamente, di Meineke e Bergk) sono ricordate da Kassel-Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*, III 2: *Aristophanes. Testimonia et Fragmenta*, Berolini-Novae Eboraci 1984, 358, *ad loc.*

ed esegetica, posta dai vv. 1028-29²¹, versi che un infaticabile e profondo studioso di Aristofane, quale Alan Sommerstein, ha definito, non a torto, «perhaps the most difficult textual crux in *Frogs*»²².

Accanto a questo passo delle *Rane*, la produzione superstite dell'*archaia* offre altre preziose testimonianze della ricezione dei *Persiani*. Mi riferisco, innanzitutto, al fr. 207 Kassel-Austin del *Maricante* di Eupoli (peperaken men o perseptoli" hdh Marika"), che, come attesta uno scolio ai *Persiani*, chiaramente denuncia la dipendenza dal v. 65 della parodo della tragedia, in cui è descritto con enfasi il passaggio dell'Ellesponto, mediante il ponte di barche, da parte dell'armata di Serse (peperaken men o perseptoli" hdh/ basileio" strato" ei" antiporon geitona cwrān)²³; per di più, alla riuscita della parodia operata da Eupoli avrà contribuito il fatto che il protagonista della commedia, il demagogo ateniese Iperbolo, riceveva nella finzione scenica un nome di origine persiana, che lo degradava al ruolo di schiavo barbaro (vd. A.C. Cassio, *Old Persian Marika-, Eupolis Marikas and Aristophanes Knights*, CQ 35, 1985, 38-42 e J.D. Morgan, *Marika*, CQ 36, 1986, 529-31); non è peraltro improbabile che nel *Maricante*, rappresentato alle Lenae del 421 a.C.²⁴, venissero riecheggianti altri momenti del dramma eschileo: a mio avviso è lecito sospettare, ad esempio, che il sacrificio annunciato dalla madre di Iperbolo (fr. 196 Kassel-Austin αλλ' euqu polew" eimi: qusai gar me dei/ krion Clōh Dhmhtri) potesse riflettere l'analoga situazione vissuta sulla scena tragica dalla madre di Serse (cf. *Pers.* 228-30 ταυτα δ' w" efiesai/ panta qhsomen qeōisi toi" tē enerqē gh" filoi"/ eutē an ei" oikou" molwmen; e inoltre *Pers.* 522-24): pur senza istituire questo specifico parallelismo, già A.H. Sommerstein suggeriva che nel *Maricante* operava l'equazione madre di Iperbolo-regina madre Atossa (cf. *Platon, Eupolis and the 'Demagogue-Comedy'*, in D. Harvey-J. Wilkins [Ed. by], *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 441).

Da una glossa di Fozio (a 2098 Theodoridis) deduciamo che Platone Comico reimpiegava, in una sua commedia (fr. 226 *incertae fabulae*), il refrain con cui, nel finale dei *Persiani* di Eschilo, il re

²¹ A proposito dei quali, Rau (*Paratragodia*, 203) annota: «Anspielung auf die Choreographie im Kommos nach der Dareios-Episode (cf. *Pers.* 931.955.967.1071f)» (il corsivo è mio).

²² *Frogs*, 246.

²³ Alla riga 44 di un commentario papiraceo al *Maricante* (conservato dal papiro ossirinchi 2741, del II sec. d.C.), si legge tou" Persa", annotazione che Kassel e Austin mettono in relazione con il fr. 207 (cf. *Poetae Comici Graeci [PCG]*, V: *Damoxenus-Magnes*, Berolini-Novae Eboraci 1986, 403, ad fr. 192). Non abbiamo ulteriori dati per approfondire il significato del rapporto parodico istituito da Eupoli: e tuttavia, anche sulla base della suggestione dei vv. 1300-1315 dei *Cavalieri* di Aristofane, nei quali le triremi ateniesi, dialogando tra loro, si lamentano per una spavalda iniziativa militare voluta da Iperbolo - una spedizione contro Cartagine -, si può ipotizzare che il frammento eupolideo intendesse schernire Iperbolo, quale novello Serse, per le sue manie di grandezza (vd., in proposito, le mie *Seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 2000³, 55; e I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003, 329).

²⁴ Vd. Kassel-Austin, *PCG* V 400, nonché Storey, *Eupolis*, 197-98.

Serse invitava il coro a fare eco al suo grido lamentoso, *boa nun antidoupa moi* (vv. 1040, 1048, 1066).

Se si ritorna alla produzione aristofanea, una parodia dei versi 424-28 dei *Persiani*, appartenenti alla *rhêsis* del Messaggero sulla battaglia di Salamina²⁵, è sicuramente individuabile nell'epirrema della parabasi delle *Vespe* (Lenee del 422), laddove il coro di vecchi eliaisti ricorda, tra le sue imprese antipersiane, la volta in cui, «verso sera» (v. 1085), i barbari furono messi in fuga, inseguiti e infilzati nelle brache quasi fossero tonni (v. 1087 *ei ta dē eipomesqa qunnazonte" ei" tou" qulakou"*)²⁶. È una probabile allusione a una «aischyleische Bildung» (Rau, *Paratragodia*, 186), il termine *nau farkto*", attestato due volte nei *Persiani* (v. 951 *flawn nau farkto" arh"*; v. 1029 *trapenta nau farkton erei" omi lon*), conterranno il v. 95 degli *Acarnesi* e il v. 567 dei *Cavalieri*²⁷: probabilità a mio parere corroborata dal riferimento, in entrambi i contesti, a fatti ovvero a personaggi persiani²⁸. Non sarà insignificante, infatti, il dato che in *Acarnesi* 95 l'espressione *nau farkton blepein* indichi lo sguardo, «come di nave da guerra», di Pseudartabano, il funzionario del Gran Re di Persia che entra in scena accolto ironicamente da Diceopoli; e un'allusione alle guerre persiane, come rilevava già Bergler (*Comoediae*, 398), è presente nell'epirrema della parabasi dei *Cavalieri*, in cui il coro elogia i padri, vittoriosi combattenti *pezai" macaisin en te nau farktw stratw*, contro un numero sterminato di nemici (cf. *Eq.* 569-70 con Aesch. *Pers.* 791-94)²⁹.

Tra le altre suggestioni che vorrebbero rilevare parodie dei *Persiani* di Eschilo nell'*archaia*, segnalano la tesi di Brockmann, focalizzata sulla scena del ritorno dell'ambasceria dalla Persia, nella prima parte degli *Acarnesi* (cf. n. 14), e quella di R.C. Ketterer (*Lamachus and Xerxes in the Exodos of*

²⁵ *toi dē wste qunnou" h tinē icquwn bolon
aghsi kwpm qraumas in tē ereipiwn
epaion, erracizon: oimwgh dē omou
kwkumasin kateice pelagian ala,
ew" kelaion nukto" omme afeileto.*

²⁶ Sul riferimento, nel passo delle *Vespe*, alla battaglia di Salamina, e per la decodificazione dell'immagine poetica attinta alla pesca del tonno, vd. G. Mastromarco, *I maratonomachi di Salamina*, Belfagor 29, 1974, 214-17; e *La pesca del tonno nella Grecia antica: dalla realtà quotidiana alla metafora poetica*, RCCM 40, 1998, 233-34. Non credo, invece, che si possa cogliere, con Brockmann (*Aristophanes und die Freiheit der Komödie*, 130-41), una allusione al passo dei *Persiani* nel v. 312 dei *Cavalieri*, nell'immaginosa invettiva che il coro scaglia contro Cleone, accusato di scrutare dall'alto della Pnice i tributi degli alleati quasi fossero tonni: in questo caso, infatti, scevra dalla dipendenza da un modello letterario, l'immagine è semplicemente attinta a una precisa tecnica adottata nella pesca, che prevedeva la presenza di una vedetta che dall'alto della scogliera avvisasse i pescatori in mare su dove e quando gettare le reti per catturare i tonni (cf. Mastromarco, *La pesca del tonno*, 231-32).

²⁷ Per l'attributo si registrano due sole ulteriori attestazioni, in Euripide (*IA* 1259) e in una iscrizione attica del 432/31 (*IG P* 365.30 [te]i nau f[arkt]oi stratiai t[e]i peri [Peloponneson]).

²⁸ Svolgevo simili osservazioni in Sileno 22, 1996, 416, recensendo il libro di V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.

²⁹ Il nesso tra i due passi, anche sul tema della superiorità numerica dell'esercito persiano, è rilevato anche da O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari 2004, 240.

Acharnians, GRBS 32, 1991, 51-60), secondo cui il personaggio del bellicoso Lamaco, che nel finale degli *Acarnesi* appare ferito e malconco, di ritorno da una spedizione militare, funge da comica controfigura del tragico re Serse, che nell'esodo dei *Persiani* entra in scena in vesti logore e disperato per la sconfitta subita in Grecia. Quest'ultimo suggerimento si può a mio parere utilmente affiancare ad altre interessanti analisi (soprattutto quelle di Rau, *Paratragodia*, 137-44; di R.M. Harriott, *Acharnians 1095-1142: Words and Actions*, BICS 26, 1979, 95-98; di H.P. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, JHS 108, 1988, 38-39; di B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985, 50-51) che hanno cercato di dipanare la fitta trama paratragica tessuta, a livello linguistico e situazionale, nelle scene finali del dramma aristofaneo, fondate sull'esilarante duetto che oppone Diceopoli, che va e torna gaudente dalla festa dei Boccali, a Lamaco, prima fiero di partire in guerra ai valichi, sotto la neve, e poi sconsolato e malconco al ritorno³⁰: anche se appare eccessiva la fiducia con cui la tesi di Ketterer è fatta propria da Birger Hutzfeldt (*Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung des 5. vorchristlichen Jahrhunderts*, Wiesbaden 1999, 159-61), per il quale «die besondere Komik in dieser Parodie liegt darin, daß die in weltpolitischem und theologischem Zusammenhang stehende Handlung der Aischyleischen *Perser* trivialisiert wird». Eccessiva, in verità, mi pare pure la fiducia con cui lo stesso studioso (*Perser*, 161) dà per scontata la parodia della scena della evocazione dell'Ombra di Dario (*Pers.* 623-80) nei *Demi* di Eupoli, commedia che - come è noto dalle fonti antiche (Ael. Aristid. *Or.* 3.365, 418, 17 L.-B., con *schol. ad loc.* = test. *i Kassel-Austin) - prevedeva il ritorno dall'Ade (attraverso un rito necromantico ovvero una catabasi) di quattro eminenti politici ateniesi, ai quali la città affidava le sue sorti; uno stretto parallelismo, sul piano drammaturgico, tra la scena dei *Persiani* e i *Demi* è già rilevato, in realtà, nel commento di E. Hall (*Aeschylus. Persians*, Warminster 1996, 151) e, in maniera più sfumata, ora in Storey, *Eupolis*, 122: ma Hutzfeldt si spinge addirittura a intravedere nel contrasto tra politici della vecchia e della nuova generazione, adombrato nella commedia, un riflesso della contrapposizione tragica tra il vecchio, saggio Dario e il giovane, perduto Serse.

Naturalmente nessuna deduzione, circa un richiamo parodico alla tragedia eschilea, si può trarre dai *Persiani* di Epicarmo (*PCG* I 71-72) e dai *Persiani ovvero Assiri* di Chionide (*PCG* IV 73), drammi dei quali ci sono pervenuti pressoché solo i titoli; e la documentazione non è molto più generosa per il *Medo* di Teopompo (*PCG* VII 722-23), per i *Persiani* di Ferecrate (*PCG* VII 167-72) e per i *Turiopersiani* di Metagene (*PCG* VII 6-8): di queste due ultime opere, grazie a due cospicui frammenti tramandati in una sezione del sesto libro dei *Deipnosophisti* di Ateneo (269c-f), sappiamo che ospitavano descrizioni di fantastici mondi di bengodi regolati sull'"automato" bio" (cf. Ferecrate, fr. 137 e Metagene, fr. 6 Kassel-Austin, ampiamente commentati, di recente, da M. Pellegrino, *Utopie e*

³⁰ Rappresenta un valore aggiunto, rispetto alle analisi incentrate sul riconoscimento della dimensione paratragica, il recente contributo di B.M. Palumbo Stracca (*Parodia del canto alterno in Aristoph. Ach. 1097-1142, 1214-1225*, SIFC 14, 1996, 35-48).

immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia, Bologna 2000, 111-26, 133-40 e da M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001, 104-115, 133-37). Una commedia intitolata *Persís* compose, nel IV secolo a.C., Nausicrate (*PCG* VII 34-35). E si ricordi che, in ambito tragico, drammi intitolati *Persiani* sono attestati anche per Frinico, autore della generazione precedente a Eschilo (cf. *TrGF* 1² 3, T 1 e F 4a), e per Anassione di Mitilene, di epoca incerta (in quest'ultimo caso si tratta di un dramma satiresco: cf. *TrGF* 1² 202)³¹.

* * *

Il libro di Rau, con il prezioso prospetto riassuntivo finale, resta a tutt'oggi lo strumento indispensabile per poter valutare, nel complesso e nel dettaglio, la presenza della tragedia eschilea nella produzione di Aristofane; e, per apprezzarne la portata, basterà considerare i notevoli progressi, anche nella quantità di *loci* tragici e comici considerati, rispetto al già citato lavoro pionieristico di van de Sande Bakhuizen. Integrazioni si possono tuttavia apportare al suo *Verzeichnis*. Ne segnalo alcune che mi sembrano necessarie.

1. La pubblicazione, nel 1980 (dunque successivamente al libro di Rau), di un papiro di Colonia contenente tredici versi anapestici attribuibili agli *Psychagogoí* di Eschilo (si tratta del fr. **273a Radt) ha permesso di corroborare la tesi - già prospettata da Welcker (*Aeschylische Trilogie*, 55-56) - che i vv. 1553-64 degli *Uccelli* di Aristofane parodino una scena di quel dramma eschileo. Il corale aristofaneo descrive sapidamente il filosofo Socrate e il politico Pisandro intenti in una pratica necromantica presso una palude localizzata nella favolosa terra degli Skiápodes: il vile Pisandro, in particolare, sgozza un mostruoso agnocammello, il cui sangue sacrificale è appetito dallo spirito di Cherefonte, il discepolo di Socrate. Oltre che dalla analoga esperienza vissuta da Odisseo nella *Nékyia* omerica, esplicitamente richiamata al v. 1561, questa comica necromanzia è stata certamente influenzata anche dall'autorevole modello eschileo, che presenta una scena di evocazione dei morti, ambientata presso una «terrificante palude» (*fóbera límnē*) e con protagonista

³¹ Sui titoli comici afferenti ai *Persiani* e, in generale, sulla presenza del mondo persiano e sui riferimenti ad esso nella commedia greca, si vedano, in particolare, R. Schmitt, *Perser und Persisches in der alten attischen Komödie*, in *Orientalia J. Duchesne-Guillemin emerito oblata* (Acta Iranica 23), Leiden 1984, 459-72; M. Daumas, *Aristophanes et les Perses*, REA 87, 1985, 289-305; R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci* (PCG), VII: *Menecrates-Xenophon*, Berolini-Novii Eboraci 1989, 167; H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990, 233 (a proposito del fr. 170 Kassel-Austin dell'*Enomao* ovvero *Pelope* di Antifane); Hutzfeldt, *Perser*, 135-70.

uno straniero, il quale dovrà sgozzare una vittima e versarne il sangue in canne, allo scopo di far abbeverare gli spiriti³².

2. Ai vv. 217-18 della *Lisistrata*, il solenne giuramento fatto pronunciare dalla protagonista alle donne ateniesi e spartane perché prestino fedeltà al progetto dello sciopero sessuale indetto contro i maschi, *oikoi dē ataurwth diaxw ton bion*, è impreziosito dalla irriverente ripresa del raro termine eschileo *ataurwto*", attestato unicamente al v. 245 della parodo dell'*Agamennone*, dove esaltava la verginità di Ifigenia al momento del suo sacrificio in Aulide. Sorprende che la ripresa non sia segnalata da Rau; eppure Wilamowitz non soltanto la notava ma osservava, con finezza, che la ieraticità del termine «wird noch erhabener durch die weibliche Endung» (*Aristophanes Lysistrata*, Berlin 1927, 137). Peraltro non mi sembra superfluo ricordare che la scena del giuramento si era aperta, pochi versi prima, proprio nel nome di Eschilo: infatti a Mirrine che vuole sapere quale giuramento sarà richiesto alle donne, Lisistrata risponde, ai vv. 188-89: «Quello sullo scudo, dopo aver sacrificato le vittime. Lo stesso che, a quanto si dice, fece una volta Eschilo» (il riferimento è, chiaramente, al giuramento sullo scudo fatto dai guerrieri argivi ai vv. 42-48 dei *Sette contro Tebe*).

3. A p. 123 e poi a p. 205 del *Verzeichnis*, fa bene Rau a porre in discussione l'ipotesi - molto accreditata, sin dall'Ottocento - di attribuire a un perduto dramma di Eschilo il v. 1431a ovvero il distico 1431a-1432 delle *Rane*, distico che ancora figura, tra i *dubia*, nell'edizione dei frammenti eschilei curata da Radt (*TrGF* 3, F **452)³³. A conclusione di questo lavoro, vorrei soffermarmi su questo dibattutissimo passo aristofaneo, che propone molteplici problemi e vari spunti interessanti -

³² Cito, qui di seguito, a partire dall'*editio princeps*, bibliografia nella quale si evidenziano i legami, sia tematici che lessicali, tra i due testi: B. Kramer, *Kölner Papyri*, Band 3 (Papyrologica Coloniensis VII), Opladen 1980, 11-23; J.S. Rusten, *The Aeschylean Avernus. Notes on P. Köln 3, 125*, ZPE 45, 1982, 33-38; Radt, *TrGF* 3, 371-73; A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 6: *Birds*, Warminster 1987, 300; A. Henrichs, *Zur Perhorreszierung des Wassers der Styx bei Aischylos und Vergil*, ZPE 78, 1989, 1-29; Id., *Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama*, in H. Hofmann-A. Harder (hrsg. von), *Fragmenta dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Göttingen 1991, 187-92; N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995, 711; D. Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton-Oxford 2001, 97-98; Id., *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford 2002, 26-27; Storey, *Eupolis*, 122-123; C. Cousin, *La Nékyia homérique et les fragments des Évocateurs d'âmes d'Eschyle*, Gaia 9, 2005, 148; R. Bardel, *Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments*, in F. McHardy-J. Robson-D. Harvey, *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragic Fragments*, Exeter 2005, 85-92; C. Garriga, *Ar. Av. 1553-63 e gli Psychagogoi di Eschilo*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Cagliari 29 settembre-1 ottobre 2005.

³³ Le varie ipotesi di attribuzione a perduti drammi eschilei sono vagliate da Radt, *TrGF* 3, 497-98.

non credo tutti adeguatamente valorizzati - in relazione all'opera e al personaggio di Eschilo nel finale delle *Rane*.

Sollecitato dal dio degli inferi a decretare il vincitore dell'agone poetico, Dioniso dapprima chiarisce lo scopo della sua catabasi - ricondurre sulla terra un poeta che sappia garantire salvezza ad Atene e continuità al suo glorioso teatro; quindi, al fine di poter valutare il loro valore, richiede a ognuno dei due contendenti di esprimere la propria opinione riguardo Alcibiade. Nei vv. 1427-29 Euripide, per primo, fornisce un giudizio severo e inequivocabilmente negativo sulla sua condotta politica nei riguardi della città³⁴. Eschilo, a sua volta, nei vv. 1431a-32, ammonisce sui rischi corsi da Atene nel crescere un figlio come Alcibiade, ma esprime anche la necessità di doversi adattare alla sua personalità:

ou crh leonto" skumnon en polei trefein:	1431a
malista men leonta mh ēn polei trefein:	1431b
hn dē ektrafh ti", toi" tropoi" uphretein ³⁵ .	1432

«Non bisogna allevare in città un cucciolo di leone;
soprattutto non si deve allevare in città un leone.
Ma se lo si è cresciuto, si deve sottostare ai suoi modi».

Con l'eccezione di M^{ac} che assegna il 1431a a Euripide, i codici assegnano unicamente ad Eschilo tutti e tre i versi.

Cf. inoltre *scholl. vett.* 1431-1431bis-1432 Chantry: en tisi eno" esti ta tria tou Aisculou, prwton men apofatikw" legonto", ta de exh" duo malakwteron upotigemenou. VEQ(Ald). A questa indicazione si attiene, da ultimo, Fabio Cannatà, *Il leone e la città (Aristofane Rane 1431-1432)*, in R. Nicolai (a cura di), *RUSMOS. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma 2003, 271-82: «se non si deve nutrire un cucciolo di leone in città» - così Cannatà parafrasa la risposta fornita da Eschilo ai vv. 1431a-32 - «a maggior ragione non deve essere nutrito in città un leone già adulto, ovvero Alcibiade [...] Aristofane vuole dire che Alcibiade è un leone già adulto, quindi pericoloso [...] e non deve essere nutrito ulteriormente dalla città [...] Per questo, qualora il leone non venga allontanato da Atene, la polis deve rassegnarsi e adeguarsi al suo volere (v. 1432)» (277). Oltre che dalla problematica interlocuzione, della quale dirò tra breve, non sono persuaso neppure dal senso che Cannatà attribuisce al parere eschileo

³⁴ I tre versi costituiscono il frammento euripideo *incertae fabulae* 886 Nauck² (= *886 Jouan-Van Looy), che è però escluso dalla recente edizione di R. Kannicht (cf. *Tragicorum Graecorum Fragmenta [TrGF]*, vol. 5: *Euripides*, Göttingen 2004, 899).

³⁵ Stampo il testo così come è stabilito nell'edizione di Dover, *Frogs*, 186, dalla quale assumo anche i sigla *codicum*.

su Alcibiade, che egli interpreta come invito agli Ateniesi «a cacciare definitivamente Alcibiade, ovvero a resistere alla tentazione di richiamarlo sulla scena politica», invito che risulterebbe coerente sia con i vv. 718-37 della parabasi, «nei quali Aristofane esorta la comunità ad allontanare i nuovi politici (dei quali Alcibiade è il rappresentante per eccellenza) e a far ritornare quelli vecchi per salvare Atene dalla crisi politico-militare», sia con i successivi vv. 1454-60 e 1442-50, che Cannatà assegna a Eschilo. Io sono del parere, invece, che chiamare in causa il passo della parabasi e quello del finale - nei quali, rispettivamente, il coro dei Mystai ed Eschilo forniscono consigli utili alla salvezza della città in un momento realmente grave sul piano politico-militare - permetta di ricostruire un quadro ideologico omogeneo, nel quale rientrano pienamente i vv. 1431a-32 significando tutt'altro, però, che un invito senza appello a non richiamare Alcibiade in patria³⁶. Si ricordi che, all'epoca della rappresentazione delle *Rane*, Alcibiade viveva nei suoi possedimenti del Chersoneso tracio, dove si era ritirato in volontario esilio dopo la sconfitta di Notion (407/6), causata, in sua assenza, dall'imprudenza tattica del suo luogotenente Antioco, che disattendendo gli ordini aveva provocato lo scontro con la flotta di Lisandro: nonostante la non diretta responsabilità nella sconfitta, Alcibiade era stato tuttavia esautorato dal comando (cf. Xen. *HG* 1.5.16-17). Non molto tempo era trascorso da quando aveva potuto rientrare in patria, nella primavera del 407, dopo anni trascorsi all'estero, accolto trionfalmente con il titolo di «comandante supremo» (ἀπαντων ἡγεμῶν αυτοκράτωρ: Xen. *HG* 1.4.20): e, proprio in virtù della sorveglianza armata da lui predisposta, la solenne processione per Eleusi poté svolgersi nuovamente via terra, per la prima volta dall'occupazione spartana di Decelea (cf. Xen. *HG* 1.4.12-20; Plut. *Alc.* 32-33). Durante la permanenza all'estero la sua condotta politica non era stata sempre in sintonia con gli interessi di Atene o della parte al potere: nel 415, mentre era massimo fautore e comandante della spedizione in Sicilia, per sottrarsi all'arresto ordinato ai suoi danni in seguito al coinvolgimento negli scandali religiosi, fuggì a Sparta dove collaborò attivamente

³⁶ La connessione tra i tre passi è lucidamente argomentata da D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford 1995, 293-97. A me pare, tra l'altro, che il rappresentante per eccellenza dei nuovi politici, che nella parabasi il coro esorta a bandire, vada individuato non in Alcibiade - come ritiene Cannatà - ma semmai in Cleofonte, violentemente attaccato nella stessa parabasi e in altri luoghi della commedia (sul riconoscimento della forte vena anticleofoatea delle *Rane* si fonda, in particolare, il saggio di A.H. Sommerstein, *Kleophon and the Restaging of Frogs*, in A.H. Sommerstein-S. Halliwell-J. Henderson-B. Zimmermann [ed. by], *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari 1993, 461-76; cf. inoltre F. Salviat, *La deuxième représentation des Grenouilles: la faute d'Adeimantos, Cléophon e le deuil de l'hirondelle*, in R. Étienne et al., *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à G. Roux*, Paris-Lyon 1989, 171-83). Dover, (*Frogs*, 69-76, 370-78) e Sommerstein (*Frogs*, 1-23, 284-92) orientano, con equilibrio, su queste e su altre questioni inerenti al dibattuto problema dei «riflessi di vita politica ateniese nelle *Rane* di Aristofane», per citare il titolo di un denso saggio di Franco Sartori (in *Scritti in onore di Caterina Vassalini*, raccolti da L. Barbesi, Verona 1974, 412-41); della critica alla politica cleofoatea nelle *Rane* Sartori discute anche in *Aristofane e Agirrio nel 405 a.C.*, in H. Heinen-K. Stroheker-G. Walser (hrsg. von), *Althistorische Studien Hermann Bengtson zum 70. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, Wiesbaden 1983, 56-77.

col nemico; nell'inverno del 412/11, pare a causa di dissapori con il re spartano Agide, passò in Asia Minore, dove si guadagnò il favore del satrapo persiano Tissaferne: e con lui, con gli Spartani e con gli strateghi della flotta ateniese di stanza a Samo, condusse intense trattative diplomatiche nei mesi che precedettero il colpo di stato oligarchico in Atene. Schierato al fianco della flotta di Samo rimasta di fede democratica, da cui fu nominato stratego (cf. Thuc. 8.82.1), dopo la caduta del governo dei Quattrocento (tarda estate del 411) egli guidò con successo varie operazioni militari nell'Egeo orientale (Abido, Cizico, Bisanzio: cf. Xen. *HG* 1.1-3, Plut. *Alc.* 27-31)³⁷. Che in uno snodo decisivo dell'agone delle *Rane* venga dunque richiesto ai due contendenti un giudizio su Alcibiade dimostra come, dopo la battaglia delle Arginuse e lo strascico processuale che aveva portato alla condanna a morte degli strateghi (cf. n. 55), si fosse nuovamente riproposto in Atene l'eterno dilemma su Alcibiade e su una sua eventuale riabilitazione. Dopo aver ascoltato i rispettivi pareri, Dioniso ammette di non saper decidere (v. 1433), ch  «l'uno ha parlato da sapiente, l'altro con chiarezza» (o men so fw" gar eipen, o d  etero" sa fw", v. 1434): chiaramente, contro Alcibiade, ha parlato Euripide; sapientemente si   invece espresso Eschilo. Cos  interpretavano gi  gli scolasti (cf. *scholl. vett.* 1434aa-b, *rec.* 1434a-c Chantry, *Tz.* 1434a Koster)³⁸, i quali, tuttavia, non riuscivano ad andare oltre una super-

³⁷ Tra i numerosi studi sulla figura storica di Alcibiade e sul travagliato rapporto con la patria, vanno in particolare segnalate le monografie di J. Hatzfeld, *Alcibiade.  tude sur l'histoire d'Athènes   la fin du V  siècle*, Paris 1940; J.K. Davies, *Athenian Propertied Families 600-300 B.C.*, Oxford 1971, 9-22; E.F. Bloedow, *Alcibiades Reexamined*, Wiesbaden 1973; W.M. Ellis, *Alcibiade*, Genova 1993 (ed. orig.: London-New York 1989); J. de Romilly, *Alcibiade. Un avventuriero in una democrazia in crisi*, Milano 1997 (ed. orig.: Paris 1995); D. Gribble, *Alcibiades and Athens*, Oxford 1999; E. Luppino-Manes, *Aspirazione al consenso e azione politica in alcuni contesti di fine V sec. a.C.: il caso di Alcibiade*, Alessandria 1999.

³⁸ E questa   l'interpretazione oggi prevalente: vd., da ultimo, Sommerstein, *Frogs*, 286; A. Grilli, in *Aristofane. Le rane*, Introduzione e traduzione di G. Paduano, note di A.G., Milano 1996, 189, 193; Cannat , *Il leone e la citt *, 279 (nell'ambito di una digressione in cui smonta, con piena ragione, la opinione di J.L. Marr, *Who Said what about Alcibiades? Frogs 1422-34*, CQ 20, 1970, 53-55, che individua in Euripide colui che ha parlato so fw"; io estenderei la critica anche all'analoga opinione di E.F. Bloedow, *On 'Nurturing Lions in the State': Alcibiades' Entry on the Political Stage in Athens*, Klio 73, 1991, 63). Gi  in un precedente giudizio, del resto, Dioniso aveva definito Eschilo so fo", per contrapporlo a Euripide, capace, invece, di procurargli piacere (ton men gar hgoumai so fon, tw d  hdomai, v. 1413; e si ricordi che, al v. 53 delle *Rane*, Dioniso dice di provare per Euripide un irresistibile poqo"): vd. A. Hurst, *Aeschylus or Euripides? Aristophanes: Frogs 1423 and 1434*, Hermes 99, 1971, 227-40; L. Woodbury, *The Judgement of Dionysus: Books, Taste, and Teaching in the Frogs*, in M. Cropp-E. Fantham-S.E. Scully (Ed. by), *Greek Tragedy and its Legacy. Essays Presented to D.J. Conacher*, Calgary 1986, 244-46; nonch , da ultimo, M.L. Muzzolon, *Aristarco negli scolii ad Aristofane*, in F. Montana (a cura di), *Interpretazioni antiche di Aristofane*, Sarzana 2005, 105-06. Inoltre la chiarezza, come   noto, non   qualit  riconosciuta a Eschilo nel corso dell'agone (cf. *Ran.* 927, 930, 1122, 1445). L'ambiguit  che il testo dei versi 1413 e 1434 pu  fomentare per dei lettori poteva non darsi per gli spettatori a teatro se, in sede di *performance*, Dioniso accompagnava le parole con dei gesti (vd. in proposito le osservazioni di Dover, *Frogs*, 19, riprese e integrate con ulteriori spunti interessanti da Th. Paulsen, *Trag dienkritik in den Fröschen des Aristophanes*, in J. Styka [ed. by], *Studies in Ancient Literary Theory and Criticism*, Crakow 2000, 82 con n. 24).

ficiale spiegazione di *toi" tropoi" uphretein*, espressione che, al v. 1432, condensa la *sophía* del giudizio di Eschilo. A me sembra che un'interpretazione sagace del v. 1432, fondata sulla rigorosa analisi delle valenze sviluppate dal verbo *uphretein*, sia venuta in anni recenti per merito di Richard Moorton (*Aristophanes on Alcibiades*, GRBS 29, 1988, 345-59, un contributo non considerato da Cannatà). Per la decodificazione dell'immagine, lo studioso recupera opportunamente, infatti, anche il basilare valore nautico del verbo (che significa, propriamente, «prestare servizio come rematore», «alle dipendenze di qualcuno», costruito con il dativo) e giunge così a dotare la *gnóme* di Eschilo di un pregnante senso politico: dopo la vittoria alle Arginuse, vanificata tuttavia dal conseguente processo e dalla condanna a morte degli strateghi vincitori, dunque in un momento di grave disorientamento per la polis, Eschilo proverebbe a indicare una praticabile, seppur rischiosa, via di uscita dall'*impasse*, individuando in Alcibiade la personalità, per quanto pericolosa e inquietante, in grado di guidare la flotta: «*Frogs* 1432 could be understood to mean that if the polis has reared a lion, a dangerous warrior like Alcibiades, then it is best to serve under him in the fleet» (354). E Moorton fa bene, credo, a rilevare una coerente omogeneità, nel pensiero di Eschilo, tra questo giudizio su Alcibiade e il consiglio finale sulla salvezza della città, fornito al v. 1465, «le navi una risorsa, i tributi un problema» (*poron de ta" nau", aporian de ton poron*)³⁹.

La soluzione testuale adottata dalla maggior parte degli editori, i quali si trovano in imbarazzo nell'assegnare allo stesso personaggio due versi che sembrano speculari, prevede di espungere il v. 1431a (Dindorf, Coulon, Stanford, Marzullo) ovvero il 1431b (così Brunck e, in tempi recenti, Del Corno e Paduano): soluzione in entrambi i casi ingiustificata, credo. È irrilevante che il v. 1431b manchi nel Veneto e in qualche codice recenziore (A K^{ac} E^{ac} M^{ac} Np1 Vb3): è facilmente spiegabile,

³⁹ Per l'attribuzione a Eschilo dei vv. 1463-65, e sulla loro pertinenza alla situazione politico-militare degli inizi del 405, vd. la mia nota critica a *Rane* 1435-66, in *Commedie di Aristofane*, II, 95-98. L'opportunità di tornare a servirsi dell'opera di Alcibiade agli Ateniesi si presentò concretamente quando, nell'estate del 405, l'intera flotta ateniese era radunata ad Egospotami, nel Chersoneso tracico, non lontano dalla dimora di Alcibiade: ma gli strateghi non tennero alcun conto delle sue raccomandazioni di spostare il campo in altra località (a Sesto, centro strategico sulla costa europea dell'Ellesponto); l'assalto della flotta nemica, guidata da Lisandro, fu improvviso e rovinoso: quasi tutte le navi catturate (si salvarono solo quelle di Conone e la Paralo) e i prigionieri uccisi (cf. Xen. *HG* 2.1.25-32; Plut. *Alc.* 37, *Lys.* 10-11). In conseguenza del disastro, Alcibiade fuggì con l'intenzione di recarsi alla corte del re di Persia; ma il soggiorno in Frigia, presso il satrapo Farnabazo, gli fu fatale (per le diverse tradizioni relative al suo assassinio, avvenuto per ordine di Lisandro o per regolamento di conti in una vicenda di adulterio, cf., ad es., Plut., *Alc.* 38-39, e vd., da ultimo, U. Bultrighini, *Diodoro e la morte di Alcibiade*, Syggraphé 7, 2005, 99-114). Fatto sta, osserva Plutarco, che «quando Lisandro li privò della libertà e affidò la polis al governo dei Trenta, gli Ateniesi si resero conto, ora che tutto era perduto, delle scelte non adottate per potersi salvare, si disperavano ripensando agli errori commessi, il maggiore dei quali era di essersi adirati una seconda volta [cioè dopo Notion] con Alcibiade [...] E tuttavia, in quella situazione, avevano una vaga speranza che, finché Alcibiade fosse stato in vita, la causa di Atene non fosse del tutto perduta» (*Alc.* 38.1-3).

infatti, l'omissione di uno di due versi contigui che terminano con la medesima parola (un caso documentato nel Veneto, del resto, anche per *Rane* 1324)⁴⁰; di contro, il verso è saldamente attestato nel resto della tradizione aristofanea (a partire dal Ravennate) e in Plutarco, *Alcibiade* 16.3 (che lo cita in combinazione con il contiguo v. 1432, mentre omette il 1431a); insieme ai vv. 1431a e 1432, il v. 1431b è presente, inoltre, in *AP* 10.110 (con il lemma Aisculou) e in *Suda* o 986, s 713 Adler⁴¹. E per quanto concerne il v. 1431a, l'immagine dell'allevare un cucciolo di leone (leonto" skumnon... trefein) risulta pienamente consona ad Eschilo, che l'aveva impiegata in una celebre similitudine del secondo stasimo dell'*Agamennone* (vv. 717 ss. eqreyen de leonto" i-/nin domoi" agalakton ou-/tw" anhr filomaston...) e, analogamente, in relazione ad una figura (Elena) inquietante e potenzialmente pericolosa per una città (Ilio)⁴². Dismessa l'arbitraria ipotesi di assegnare il v.

⁴⁰ Cf. Dover, *Frogs*, 372.

⁴¹ Il solo v. 1431a figura, invece, nella raccolta del paremiografo Macario (6.71 = *CPG* 2.197.13). La infondatezza del rapporto tra questo passo delle *Rane* e i *Demi* di Eupoli - spesso postulato negli studi, sulla base di Valerio Massimo 7.2 ext. 7 - emerge chiaramente, spero, da quanto ho mostrato in un precedente contributo in cui mi proponevo di valutare la testimonianza plutarchea relativa ai vv. 1431b-1432 nonché quella di Valerio, che banalmente confonde le *Rane* con i *Demi*: *Aristophanis quoque altioris est prudentiae praeceptum, qui in comoedia introduxit remissum ab inferis † Atheniensium (ducem Ath. cod. Γ: Ath. <principem> ed. vet. : Ath. populo Gertz) Periclen vaticinantem non oportere in urbe nutrire leonem, sin autem sit altus, obsequi ei convenire* (cf. *Le testimonianze dell'archaia nelle Vite plutarchee*, in I. Gallo [a cura di], *La biblioteca di Plutarco*, Atti del IX Convegno plutarqueo, Pavia, 13-15 giugno 2002, Napoli 2004, 216-223); integrerei la bibliografia lì citata sulla questione con: J.W. Süvern, *Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin 1826, 47-54 (la cui tesi della dipendenza del v. 1431a dalla commedia di Eupoli è rigorosamente confutata da W. Dindorf nella introduzione agli *Aristophanis fragmenta*, Lipsiae 1829, 25-37); Heiberg, *De locis nonnullis Ranarum*, 62; N. Pirrone, *Sul commento di Valerio Massimo ad un passo delle Rane*, A&R n.s. 6, 1925, 86-95; F. Cannatà, *Il leone e la città*, 273-74.

⁴² Dal momento della sua pubblicazione, nel 1851, la correzione di J. Conington, leonto" inin in luogo del tràdito leonta sinin, ha guadagnato tale credito da imporsi ormai come «one of the best emendations in the text of Aeschylus» (Ed. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, II, Oxford 1950, 338; cf. anche P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations: Agamemnon* 2, Lille 1982, 78-80). La problematicità del passo è ancora avvertita non sul piano critico-testuale bensì su quello interpretativo, soprattutto dopo l'uscita dell'articolo di Bernard Knox (*The Lion in the House*, CPh 47, 1952, 17-25 = B. K., *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979, 27-38) che ha individuato, accanto alla basilare identificazione di Elena con il leoncino, una molteplicità di altri sensi possibili per la similitudine, tutti focalizzati su personaggi coinvolti nello sciagurato destino che si abbatte sulla casa di Atreo: sicché la rovina che Elena procura può riguardare non solo Troia ma anche la casa di Menelao, e il cucciolo di leone può essere identificato, all'interno della catena di vendette che insanguina il *ghénos*, anche con Agamennone, con Clitemestra, con Egisto ovvero con Oreste (un'ampia discussione della tesi di Knox è in Judet de La Combe, *Agamemnon* 2, 60-77). Continua a vigere, tuttavia, la preferenza per Elena quale oggetto della favola (vd., ad es., F.R. Adrados, *El tema del león en el Agamenón de Esquilo*, Emerita 33, 1965, 1-5 = R.F. A., *De Esopo al Lazarillo*, Huelva 2005, 229-33), sebbene non manchino, ancora di recente, prese di distanza dall'*opinio communis*

1431a a un perduto dramma eschileo, nel *Verzeichnis* di Rau avrebbe dunque potuto trovar posto un riferimento alla 'favola del leoncino': in rapporto con il verso delle *Rane*, del resto, il passo dell'*Agamennone* era stato richiamato già da Gottfried Hermann⁴³.

Gli ultimi editori delle *Rane* (Dover, Sommerstein e Henderson) hanno invece riesumato l'ipotesi, già ottocentesca, che i versi 1431a e 1431b rappresentino varianti redazionali, tra loro alternative, predisposte da Aristofane in occasione delle due rappresentazioni del dramma, la prima alle Lenee del 405 e la successiva replica⁴⁴ - sulla duplice messinscena ci informa, come è noto, una *hypóthesis* della commedia, che cita autorevolmente Dicearco⁴⁵. Io credo, però, che si possa evitare il ricorso

(segnalo C. Nappa, *Agamemnon 717-36: The Parable of the Lion Cub*, *Mnemosyne* 47, 1994, 82-87, il quale rinnova il parere, che fu già di Demetrio Triclinio [cf. *schol. Tr. Ag.* 717d, 157 Smith], secondo cui il leoncino andrebbe identificato con Paride; invece A. Coppola, *Eschilo e il Leone*, *Athenaeum* 85, 1997, 227-33 coglie nella favola una allusione negativa a Pericle). Per l'immagine del cucciolo di leone, in tragedia, cf. anche Eur. *Suppl.* 1222-23 *pikroi gar autoi" hxei ektegrammenoi/ skumnoi leontwn, poleo" ekporqhtore*", espressione che designa gli Epigoni dei guerrieri argivi, futuri conquistatori di Tebe.

⁴³ In una dissertazione, *De Aeschyli Danaidibus*, compresa nel secondo volume degli *Opuscula*, 333. Mi sembra eccessiva, in questo caso, la prudenza che porta Eduard Fraenkel a osservare che «There is nothing to show that the advice of Aeschylus in Ar. *Frogs* 1431 [...] alludes to the employment of the *aino*" in the chorus of the *Agamemnon* and not rather to the underlying *aino*" itself» (*Agamemnon*, II 342). Sulla scia di Hermann, molti commentatori hanno invece avvertito il richiamo, nelle *Rane*, al passo dell'*Agamennone*: vd., in particolare, Rogers, *Frogs*, 217; F.M. Cornford, *Thucydides Mythistoricus*, London 1907, 193-94; Dover, *Frogs*, 372 (per il quale non fanno difficoltà all'allusione le differenze che pure distinguono il contesto tragico da quello comico: «the point is different there - the lion, affectionate and attractive as a cub, is a serious threat as an adult - and certainly does not imply *toi" tropoi" uphretein*, but that kind of difference is not one likely to trouble a comic poet»); confrontano il v. 1431a con *Agam.* 717 ss., tra gli altri, anche Thiersch, *Ranae*, 273; van Leeuwen, *Ranae*, 208; Sommerstein, *Frogs*, 286; e Henderson, *Aristophanes*, IV 221 n. 140.

⁴⁴ Per una storia della questione relativa alla presenza di varianti redazionali nelle *Rane* si può utilmente consultare M. Sonnino, *Le strategie militari di Pericle e le Rane di Aristofane* (*Aristoph. Ran.* 1019-1025; 1435-1466), *SemRom* 2, 1999, 77-79.

⁴⁵ *Arg.* I, rr. 28-29 Chantry: *outw de eqaumasqh to drama dia thn en autw parabasin, wste kai anedidacqh, w" fhsi Dikaiarco*"; a questo dato va correlata la notizia, contenuta in una anonima *Vita di Aristofane* (XXVIII 39-43 Koster = Ar. test. 1.35-39 Kassel-Austin), secondo cui il commediografo fu onorato dagli Ateniesi con una corona di sacro olivo per aver sollecitato, nella parabasi delle *Rane* (vv. 686 ss.), la restituzione dei diritti politici ai cittadini *átimoi*. I tre editori sopra citati datano la replica alle Lenee del 404: Dover (*Frogs*, 372), inoltre, attribuisce il v. 1431b alla prima edizione e il 1431a alla seconda (soluzione opposta a quella adottata da Rogers, *Frogs*, 217), mentre Sommerstein (*Frogs*, 285) e Henderson (*Aristophanes*, IV 221 n. 140) preferiscono non sbilanciarsi. La datazione della replica è tuttavia controversa, poiché non è esclusa una riproposizione del dramma, in versione sostanzialmente analoga alla prima, nell'ambito della stessa festa lenaica del 405 (Russo, *Aristofane autore di teatro*, 317 = *Aristophanes: An Author for the Stage*, 203) o comunque non molto tempo dopo (ad esempio alle Dionisie del 405: vd., tra

anche a questa soluzione, e non per una presa di posizione pregiudizievole sul problema delle varianti d'autore, ma perché ritengo che la scena acquisti maggiore efficacia drammaturgica proprio se contempla la contemporanea presenza dei due presunti 'doppioni'.

Negli *scholia vetera* si legge che esistevano copie della commedia nelle quali dopo il v. 1431a, concordemente assegnato a Eschilo, era segnata una *paragraphé*: sicché il v. 1431b era affidato ad uno dei suoi interlocutori, ma è incerto se a Euripide, a Dioniso ovvero al coro⁴⁶. La soluzione di interrompere la risposta avviata da Eschilo (e poi completata dallo stesso tragediografo al v. 1432)⁴⁷ con la battuta di un altro personaggio mi pare, difatti, drammaturgicamente felice, e non tanto se si assegna il 1431b a Euripide (fatto intervenire, da Cantarella e Corbato, a correggere il rivale)⁴⁸, quanto se si affida la rapida interruzione a Dioniso, secondo il suggerimento che, proposto da Hermann nella già ricordata dissertazione *De Aeschyli Danaidibus*, fu accolto, per primo, da Bernhard Thiersch nel testo della sua edizione delle *Rane* (272)⁴⁹. Nel rispettivo giudizio su Alcibiade, Euripide è stato soprattutto chia-

gli altri, Del Corno, *Rane*, XI); H.-J. Newiger, *Gnomon* 71, 1999, 200 s. esprime forti riserve sia riguardo la posizione di Dover sia verso arrischiate ipotesi che rinviino la replica a dopo il 404.

⁴⁶ *Schol. vet.* 1431-1431bis (b) Chantry: en tisi meta to prwton paragraphh (Dobree, *Adversaria*, II 268: parhgage VE: parhnegke Q) grafetai, wste einai to men prwton omologoumenw" Aisculou, to de exh" adhlon tino": h gar Euripidh" di" estin apofhnameno", h o Dionuso", anti <to> akouein ekeinou auto", h legwn kai tauta epexergazomeno" to par' Aisculou legomenon, h o coro". VEQ(Ald).

⁴⁷ Dopo l'interruzione del v. 1431b, il v. 1432 continua e completa perfettamente, sul piano logico e grammaticale, l'idea enunciata al v. 1431a, che non è bene crescere in città un cucciolo di leone; e pertinente si rivela l'impiego del composto *ekt re fein* nella forma aoristica. Va osservato, infatti, che i codici di Plutarco hanno al v. 1432 *dekt re fh* ovvero *de trefh*; ma la forma aoristica, trasmessa dalla tradizione manoscritta di Aristofane, è senz'altro preferibile, ché «the aorist aspect with ek- denotes the completion of a process» (Dover, *Frogs*, 372); l'importante valore rivestito dal preverbo *ek*, per la comprensione del verbo e dell'intero passo, è sottolineato anche da D. Del Corno, che traduce «allevare fino a completa crescita» (*Aristofane. Le Rane*, Milano 1985, 243).

⁴⁸ Cf. R. Cantarella, *Aristofane. Le Commedie*, V, Milano 1964, 214-15 (e anche la traduzione, «interamente riveduta», edita a Milano nel 1970, 639); C. Corbato, *Aristofane. Commedie (Gli Acarnesi, Le Nuvole, Gli Uccelli, Le Rane)*, Novara 1973, 250.

⁴⁹ La dissertazione di Hermann risale al 1820 e fu poi compresa nel 1827 nel secondo volume degli *Opuscula* (333); in seguito lo studioso abbracciò la tesi atetizzante di Brunck, accompagnandola con l'ipotesi che i vv. 1431a-1432 potessero derivare da un perduto dramma eschileo, nel quale essi erano pronunciati da Elena ovvero da Cassandra a proposito di Paride (cf. *Non videri Aeschylum filii persin scripsisse* [1841], in *Opuscula*, VIII, Lipsiae 1977, 135-40). L'edizione di Thiersch fu pubblicata a Lipsia nel 1830. Successivamente, la proposta di Hermann e Thiersch piacque a F.W. Wagner, *Quaestionum de Ranis Aristophanis Specimen I*, Vratislaviae 1846² (apparso originariamente nel 1837), 9-24, secondo il quale Dioniso era spinto ad intervenire a causa della sua incapacità a comprendere il riferimento ad Alcibiade, ormai adulto all'epoca delle *Rane*, come a un «cucciolo di leone». Il 1431b era attribuito a Dioniso anche da Fritzsche (*Ranae*, 429-34), che però stampava *Leonta* come nome proprio, in conseguenza di una sua particolare esege-

ro, come Dioniso gli riconoscerà al v. 1434⁵⁰; Eschilo, invece, esordisce con una immagine, «non bisogna allevare in città un cucciolo di leone», allusiva al celebre passo dell'*Agamennone* e tanto piena di significato da poter risultare enigmatica⁵¹ e di tono quasi profetico⁵²: oscurità e raffinatezza letteraria non certo alla immediata portata di Dioniso, il quale, come si è detto, sovente nel corso dell'agone interviene con battute banalizzanti e da incompetente *bomolóchos*, come qui: «soprattutto non si deve allevare in città un leone» (all'epoca della rappresentazione delle *Rane*, del

si del verso, di cui si dirà tra poco; l'interlocuzione e l'esegesi di Fritzsche sono condivise, peraltro, da Pernice (*Frösche*, 166, 210), da von Velsen (*Ranae*, 133; e, sulla base della sua edizione, anche da Radt, *TrGF* 3, T 120 91, e prima da A. Franchetti, *Le Rane di Aristofane*, con introduzione e note di D. Comparetti, Città di Castello 1886, 125).

⁵⁰ Vd. supra.

⁵¹ Come sembrava già al compilatore dello scolio recenziere 1434b Chantry: so fw"] ainigmatwddw" thTrtrLvMt.

⁵² È nota, ad esempio, la frequenza con cui l'immagine del partorire un leone ricorre in situazioni (responsi oracolari, sogni) che preannunciano la nascita di uomini di potere, solitamente proiettati ad aspirazioni tiranniche: si pensi all'oracolo delfico, riportato da Erodoto 5.92b.3 (Parke-Wormell nr. 7), che predice la nascita del tiranno Cipselo di Corinto: «Un'aquila è gravida tra le rocce, partorirà un leone forte e divoratore di carne cruda; fiaccherà le ginocchia di molti. Pensateci bene, Corinzi, che abitate intorno alla bella Pirene e alla scoscesa Corinto»; ancora Erodoto 6.131.2 (ripreso da Plutarco, *Per.* 3.3) narra che, pochi giorni prima della nascita di Pericle, la madre Agariste sognò di partorire un leone (vd. a riguardo B. McNellen, *Herodotean Symbolism: Pericles as Lion Cub*, ICS 22, 1997, 11-23; M. Vickers, *Aristophanes' Frogs: Nothing to Do with Literature*, Athenaeum 89, 2001, 189, non disgiunge dall'immagine leonina di Pericle l'interpretazione di *Rane* 1431a, dove Alcibiade figurerebbe come 'cucciolo del leone Pericle'); cf. inoltre l'accento, in Erodoto 1.84.3, alla storia del leone nato da una concubina a un antico re di Sardi, Meles (con il commento di D. Asheri, *Erodoto. Le Storie*, Libro I: *La Lidia e la Persia*, Milano 1988, 319, dove è ricordato un presagio orientale secondo cui «se una donna partorisce un leone, tale città sarà presa e tale re sarà incatenato»); Filippo il Macedone, secondo Plutarco, *Alex.* 2.4, qualche tempo dopo le sue nozze sognò di imprimere sul ventre della moglie un sigillo con l'effigie di un leone. L'immagine (su cui vd. dettagliatamente G.W. Dyson, *LEONTA TEKEIN*, CQ 23, 1929, 186-95) non è esente, peraltro, da riproposizioni parodiche, come mostrano il v. 1037 dei *Cavalieri* aristofanei, in cui Paflagone-Cleone legge l'oracolo che prefigura la sua stessa nascita («Vi è una donna che partorirà un leone nella santa Atene»), e il v. 514 delle *Tesmofoiazuse*, dove una vecchia esclama a un marito gabbato «un leone, un leone ti è nato» (in realtà, si tratta di un bambino *hypoballómenos*). Si noti che, nelle *Rane*, al momento di chiedere a ognuno dei due contendenti il proprio giudizio su Alcibiade, Dioniso premette che la polis dustokei (v. 1423; ed è significativo il riuso di una immagine, quella della città partorienti, attestata, ad esempio, nell'elegia politica di Teognide: cf. Thgn. 39-40): Alcibiade è dunque frutto di un parto difficile per la città, e la sua assimilazione a un cucciolo di leone conferma la preoccupazione per la sua personalità inquietante. Plutarco (*Alc.* 2.2-3; *Mor.* 186d), inoltre, descrive una circostanza nella quale Alcibiade stesso, da ragazzo, si sarebbe equiparato ai leoni: alla recriminazione di un avversario per una sua scorrettezza durante una gara di lotta - «tu mordi come le donne» -, il giovane Alcibiade avrebbe risposto «no, come i leoni»; su questo aneddoto - che Plutarco cita a testimonianza delle caratteristiche salienti della personalità di Alcibiade, l'ambizione e il desiderio di primeggiare -, e in particolare sulla comparazione con i leoni si sofferma, da ultimo, T. Duff, *Plutarch on the Childhood of Alkibiades* (*Alk.* 2-3), PCPhS 49, 2003, 94-100.

resto, Alcibiade era ormai quarantacinquenne). E non è da escludere che, ad un livello meno superficiale, la battuta possa contenere una velenosa *pointe* contro una nota personalità pubblica. Come acutamente osservava Fritzsche⁵³, infatti, il nome Lewn è incluso da Senofonte (in *Elleniche* 1.5.16) nell'elenco degli strateghi eletti per l'anno 406/405 in sostituzione proprio di Alcibiade dopo la sconfitta di Notion⁵⁴; e lo stesso Senofonte (in *Elleniche* 1.6.16) ricorda che Leone era, con Erasinide, insieme a Conone quando questi fu bloccato dallo spartano Callicratida nel porto di Mitilene. Diversamente dallo stratego Erasinide, tuttavia, nella tarda estate del 406 Leone non prese parte alla battaglia delle Arginuse - «la battaglia per la vita» (thn peri tw krewn), come è definita in *Rane* 191 - o perché era rimasto con Conone ovvero, come gli storici moderni ritengono più probabile, perché era stato catturato dagli Spartani in mare aperto, mentre tentava di allontanarsi da Mitilene⁵⁵: quanto bastava

⁵³ *Ranae*, 429-34 (e vd. n. 49). Nel commento del 1845 Fritzsche modificava sostanzialmente la interpretazione del passo fornita in un precedente lavoro (*Commentatio de duabus personis Aristophaneis*, in *Acta Societatis Graecae*, edd. A. Westermann-K.H. Funkhaenel, I, Lipsiae 1836, 149-54), in cui sosteneva la necessità di espungere il v. 1431a, convinto - sulla base, però, di una non persuasiva ricostruzione dello *schol. vet.* 1431-1431bis(b) Chantry (cf. n. 46) e di Val. Max. 7.2 ext. 7 (cf. n. 41) - che si trattasse di un verso autenticamente eschileo, mutuato peraltro anche da Eupoli nei *Demi* e infine accidentalmente inglobato nel testo delle *Rane*.

⁵⁴ L'elenco di Senofonte comprende Conone, Diomedonte, Leone, Pericle, Erasinide, Aristocrate, Archestrato, Protomaco, Trasillo e Aristogene (per altri dettagli, vd. la nota seguente). Leone è stato identificato (cf. *LGPV* II nr. 5) con l'omonimo stratego del 412/11, «tenuto in onore dal demo» (Thuc., 8.23-24, 54-55, 73), e, dubitativamente, con Leone di Salamina, nota vittima dei Trenta (*LGPV* II nr. 66). L'opinione di A. Andrewes e D.M. Lewis (*Note on the Peace of Nikias*, *JHS* 77, 1957, 179 n. 10) che egli andrebbe identificato anche con il padre di Pantaleon e dell'accusatore della decima orazione lisiana (stratego in più occasioni, ucciso dai Trenta), difficilmente rende conciliabile l'affermazione di Lisia 10.27 - secondo cui costui mai cadde in mano nemica - con l'ipotesi che Leone fu catturato dagli Spartani nel 406 (l'incongruenza è rilevata da D.M. MacDowell, *Andokides. On the Mysteries*, Oxford 1962, 133).

⁵⁵ Erasinide, invece, sarebbe sfuggito agli Spartani a bordo di un'altra nave che, diretta verso l'Ellesponto, riuscì a raggiungere Atene (cf. Xen. *HG* 1.6.19-22); di conseguenza, egli combatté alle Arginuse e fu tra gli strateghi condannati a morte con l'accusa di non aver soccorso i naufraghi in occasione della battaglia. Gli Ateniesi, infatti, destituiscono gli strateghi del 406/5 (salvo Conone: cf. Xen. *HG* 1.7.1); di coloro che avevano partecipato alla battaglia, sei furono giustiziati dopo il loro rientro in Atene e dopo un processo sommario: Pericle, Diomedonte, Aristocrate, Trasillo, Erasinide e Lisia (Protomaco e Aristogene non rientrarono affatto e furono pertanto condannati in contumacia); cf. Xen. *HG* 1.7.2; Philoch., *FGrH* 328 F 142 *ap. schol. vet. Ar. Ran.* 1196a Chantry; Diod. Sic. 13.101.5, dove però mancano i nomi di Erasinide e Diomedonte ed è erroneamente menzionato un Calliade. Che Lisia avesse preso parte alla battaglia è confermato da Senofonte (*HG* 1.6.30); ciò che sorprende, invece, è trovare il nome Lusania", al posto di Leone, nell'elenco degli strateghi del 406/5 presente in Diodoro Siculo 13.74.1; un dato, quest'ultimo, che impone due ipotesi: o Senofonte, in *Elleniche* 1.5.16 e 1.6.16, menziona erroneamente Leone in luogo di Lisia (come ritengono Ch. Fornara, *The Athenian Board of Generals from 501 to 404*, Wiesbaden 1971, 70 n. 124 e R. Develin, *Athenian Officials 684-321 B.C.*, Cambridge 1989, 179), ovvero fuorviante è il Lusania" (forma evidentemente alterata di Lusia") di Diodoro. È

per essere esposto all'ironia in una commedia lenaica del 405, anche grazie a un nome proprio che poteva suonare antifrasticamente comico rispetto alla condotta bellica, non proprio da 'cuor di leone'⁵⁶.

Università di Bari

Piero Totaro

probabile che Lisia sia subentrato nel collegio degli strateghi in sostituzione di Arcestrato, dopo che questi, come attesta Lisia 21.8, morì a Mitilene. Per questa ricostruzione vd., di recente, W.J. McCoy, *The Identity of Leon*, *AJPh* 96, 1975, 187-94; G. Németh, *Der Arginusen-Prozeß*, *Klio* 66, 1984, 51-57; P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford 1993 (con *Select Addenda*), 423; L. Canfora, *La storiografia greca*, Milano 1999, 185-222.

⁵⁶ Che il v. 1431b, *malista men leonta mh in polei trefein*, fosse potenzialmente capace di veicolare una non benevola allusione a Leone ritiene, di fatto, anche Sommerstein (*Frogs*, 285-86), il quale, però, come si è detto (vd. n. 45), ritiene il verso una variante redazionale, alternativa al 1431a; e, proprio sulla base di questo presupposto, elabora un'idea diversa da quella da me presentata, ipotizzando che Aristofane non avrebbe riproposto la coppia 1431b-1432 nella seconda edizione della commedia, alle Lenee del 404, per timore che il v. 1431b potesse suscitare il risentimento di Leone, il quale dunque «may have been repatriated by Lysander in summer or autumn 405 (cf. Xen. *Hell.* 2.2.2)» - qui lo studioso riprende una ipotesi di McCoy, *The Identity of Leon*, 194 - «and been in Athens, and politically active, at the time of the second production of *Frogs*».

BIOLOGIA, DEMOCRAZIA E DONNE NELLE 'EUMENIDI' DI ESCHILO*

Per una parte significativa della critica recente, la conclusione dell'*Oresteia* di Eschilo rappresenta qualcosa come il trionfo della misoginia, una «celebrazione della cancellatura dalla polis del discorso femminile», per citare una frase della studiosa americana, Laura McClure¹. Mi propongo di considerare se una tale conclusione sia sostenuta da una lettura attenta del testo stesso delle *Eumenidi*. Comincio con il momento che più ha dato scandalo, e cioè l'inaspettata e strepitosa conclusione del dibattito fra Apollo e le Erinni davanti al nuovo tribunale dell'Areopago. Alla domanda delle dee, come possa fuggire alla punizione uno che ha ucciso la propria madre, Apollo risponde che la madre non è parente perché non è consanguinea col figlio, essendo essa solamente la nutrice del feto che è interamente frutto del seme paterno. Solo il padre può chiamarsi genitore. Molti hanno visto in questa dichiarazione il colpo decisivo, non solamente per l'assoluzione di Oreste ma addirittura per la sconfitta della donna nel conflitto tra i sessi che spicca tanto nella trilogia². Come vedremo, però, il contesto polemico in cui si inserisce l'argomentazione di Apollo, ma anche l'intera vicenda delle *Eumenidi*, rende difficile per lo spettatore formulare un'opinione sicura e netta.

1. Biologia

Innanzitutto, guardiamo bene il contesto immediato delle asserzioni di Apollo. Non appare affatto come la conclusione di una catena di ragionamenti logici, anche se rappresenta, come ben nota Froma Zeitlin, il culmine delle molte rivendicazioni nell'*Oresteia* della superiorità del maschio³. Ha comunque per molti versi l'aspetto di un'improvvisazione un po' disperata di un Apollo messo in imbarazzo dalle Erinni.

Possiamo riassumere lo scambio di battute nei vv. 640-56 così: le Erinni rispondono all'affermazione di Apollo che Zeus si prende maggiore cura della sorte dei padri che non di quella delle madri, ricordando che fu lo stesso Zeus ad incatenare suo padre, il vecchio Crono. O mostri abominati⁴, dice Apollo, le catene si possono

* Desidero esprimere a Prof. Citti ed ai partecipanti del convegno di Trento la mia riconoscenza per un dialogo vivace che mi ha spinto a ripensare e riformulare alcune idee qui esposte. Ringrazio inoltre Elsa Filosa per l'attenta correzione del mio italiano.

¹ *Spoken Like a Woman*, Princeton 1999, 111.

² F.I. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' Oresteia*, in *Playing the Other*, Chicago 1996, 87-119, in part. 106 s.

³ Zeitlin 107 s.

⁴ Cf. il commento di A.H. Sommerstein, *Aeschylus' Eumenides*, Cambridge 1989, ad 644: «The vulgarity of Apollo's reaction is without parallel in tragedy, and shows that the argument just raised has stung and embarrassed him. Nowhere else in tragedy are human (let alone divine) characters addressed as 'beasts' (κνώδαλα): that is the language of satyr play... and comedy».

sciogliere, ma per l'uomo ucciso non c'è rimedio, nemmeno Zeus lo può far risorgere. Ed ecco che le Erinni mettono Apollo con le spalle al muro: allora, come fai a difendere Oreste dalla condanna, colui che ha versato a terra il sangue delle sue vene, il sangue della madre (τὸ μητρὸς αἷμ' ὅμαιμον)? Ed egli poi dovrà abitare la casa di suo padre ad Argo? A quali altari potrà accostarsi? Quale *fratria* gli darà l'acqua lustrale?

Apollo si trova quindi di fronte a domande assai ardue, e le mosse che ha a disposizione sono poche. Il fatto dell'uccisione della madre per mano del figlio è incontestabile. Apollo potrebbe negare che l'uccisione di persone del medesimo sangue non è di per sé un atto nefando, ma un tale argomento urterebbe contro i sentimenti fra i più profondamente radicati nella sensibilità morale della giuria - e degli spettatori. Rimane dunque una sola via d'uscita: negare la consanguineità della madre col figlio. Sarà utile a questo punto ricordare che Oreste ha cercato di sollevare questa idea al v. 606, ma senza successo, anche perché privo di argomenti in merito. E dopotutto, lo stesso Oreste aveva chiamato il sangue materno da lui sparso «questo sangue che abbiamo in comune» (τόδ' αἷμα κοινόν, *Coefore* v. 1038).

Nel processo delle *Eumenidi*, Oreste, messo alle corde dalle Erinni, si rivolge al difensore Apollo, ma egli pure, come abbiamo visto, si trova presto in difficoltà, e anch'egli, non potendo scusare l'uccisione di chi ha il medesimo sangue, nega la consanguineità, ma questa volta con un argomento tratto da una biologia che pare sia recente, anzi probabilmente nuovissima, dato che Aristotele attribuisce ad «Anassagora ed altri fisiologi» la teoria che «il seme proviene dal maschio, mentre la femmina fornisce il luogo [di crescita e sviluppo]»⁵. Il fatto che una versione di questa teoria sarà poi ripresa e promulgata da Aristotele stesso e che in questo modo diverrà per molti secoli l'opinione ortodossa, ci tenta di assumere che era già ai tempi di Eschilo dottrina diffusa e stabilita⁶. Quando poi tale teoria viene espressa da un grande dio che si dichiara in ogni cosa portavoce del padre Zeus, quando poi viene associata al mito della nascita di Atena dal padre Zeus e quando poi viene adottata da

⁵ GA 763b 31-33. Le date di Anassagora sono tuttora in discussione, ma si può dedurre che egli sia stato attivo in Atene per circa un decennio prima della rappresentazione dell'*Orestea* nel 458 a.C. Per i rapporti tra Anassagora ed Eschilo, vedi W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. z. klass. Philologie 37, Meisenheim am Glan 1970, 56-87.

⁶ Alla luce della biologia moderna, naturalmente, la teoria della procreazione sostenuta da Apollo risulta assurda, ma ugualmente chiaro è che gli Ateniesi di allora non sapevano nulla della biologia moderna. Lascio da parte quindi le opinioni di coloro che cercano di interpretare la sua invocazione ad Apollo come evidenza di un proposito ironico-satirico da parte di Eschilo. Per una proposta di questo genere, vedi p. es. P. Vellacott, *The Logic of Tragedy*, Durham, NC 1984, 81 s. Respingere un tale suggerimento non equivale naturalmente a ritenere senza ogni difetto l'argomentazione di Apollo. Per una critica incisiva dei punti deboli, cf. Sommerstein 206 ss.

essa stessa come motivo della sua decisione a favore di Oreste, è a questo punto anche troppo facile dedurre che la teoria sia presentata da Eschilo e accolta dagli spettatori come definitivamente valida, almeno per quanto riguarda la trilogia⁷. Tenendo conto, però, di quello che si può sapere delle idee sulla riproduzione che giravano in quel momento ad Atene, la biologia di Apollo si rivelerà, se non sconcertante, almeno discutibile, per gli spettatori ed evidentemente meno convincente di quanto spesso si supponga.

L'influenza di Aristotele, la cui teoria generativa tenne il campo dalla tarda antichità fino agli inizi dei tempi moderni⁸, ha reso meno visibile le idee contrastanti a tal proposito. Anche se purtroppo le nostre informazioni sono lacunose, possiamo stabilire però che la questione del ruolo dei due sessi nella procreazione non era affatto risolta. Riusciamo infatti a seguire le tracce di un notevole dibattito a tal proposito fra filosofi e medici almeno dal tempo di Eschilo stesso⁹. Per i filosofi del quinto secolo abbiamo solamente testimonianze e frammenti (a volte contenuti nei commenti critici di Aristotele ai suoi predecessori); alquanto più ricchi invece sono gli scritti del *Corpus Hippocraticum*, difficilmente databili, ma prevalentemente, come la maggioranza degli esperti crede, da assegnare al tardo quinto o al quarto secolo. Sia nelle fonti mediche che in quelle filosofiche, il contributo della donna alla concezione ed al bagaglio ereditario risulta sostenuta più spesso che negata.

Delle nostre fonti per il pensiero biologico dei presocratici, va detto che non vanno sempre all'unisono e che non sono certo indiscutibili. Censorino, nel *De die natali*, fa i nomi di Alcmeo, Parmenide, Empedocle ed Anassagora fra quelli che erano del parere che anche la donna produce seme. Per quanto riguarda Anassagora, come

⁷ Non metto in dubbio che il matricidio e l'assoluzione di Oreste, e con ciò l'oracolo datogli da Apollo, rappresenti la volontà di Zeus, ma questo fatto non implica che ogni parola di Apollo debba essere presa per verità indiscutibile e finale. Anzi, la necessità di risolvere la questione della colpevolezza di Oreste in un processo legale ove vengono ascoltate accusa e difesa, e soprattutto i voti dei giurati divisi a metà, rendono alquanto difficile una siffatta ipotesi.

⁸ D.M. Halperin, *Why is Diotima a Woman?*, in D.M. Halperin, J.J. Winkler e F.I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 278 s., con bibliografia. Che il parere dell'Apollo eschileo sia infatti quello di Aristotele viene contestato con notevole forza e chiarezza di argomentazione nel libro recentissimo di R. Mayhew, *The Female in Aristotle's Biology*, Chicago 2004, 28-53. Le interpretazioni dominanti del pensiero aristotelico, comunque, sia fra gli antichi che i moderni, gli danno una posizione vicina a quella di Apollo: o che la donna funga da semplice 'vivaio' o che contribuisca solamente materia inerte e passiva.

⁹ Ancora fondamentale è E. Lesky, *Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*, Ak. der Wiss. u. der Lit. Mainz, Abh. der geistes- u. sozialwiss. Kl., Jhrg. 1950, 19, Wiesbaden 1951; cf. A. Peretti, *La teoria della generazione patrilinea in Eschilo*, 11, 1956, 241-62, G.E.R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology*, Cambridge 1983, 86-94; A.E. Hanson, *The Medical Writers' Woman*, in D.M. Halperin, J.J. Winkler e F.I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 309-38.

abbiamo già accennato, Aristotele riferisce che egli invece sosteneva che la donna fungeva solamente come incubatrice del seme dell'uomo, seme già pronto a svilupparsi in maschio o femmina. Per Empedocle, d'altronde, Aristotele fornisce (nel corso di sollevare obiezione alla tesi che il seme possa essere emesso da tutti e due i genitori) un particolare interessante che conferma la notizia di Censorino: Empedocle credeva che e padre e madre contribuissero ognuno nel dare un σύμβολον, cioè una specie di pegno che doveva unirsi con quello dell'altro genitore per produrre un nuovo essere vivente¹⁰. E per quel che riguarda Parmenide, Celio Aureliano fornisce una parafrasi del suo parere che lo conferma come sostenitore del seme emesso sia dalla donna che dall'uomo¹¹. Aezio aggiunge i nomi di Pitagora, Democrito ed Epicuro a quelli che sostenevano una tale tesi¹². L'idea secondo la quale il seme proviene da ogni parte del corpo (la cosiddetta 'pangenesi'), attribuita da Aezio a Democrito e contrastata da Aristotele con abbondanza di argomentazioni, deve aver almeno attribuito all'uomo e alla donna, come giustamente osserva Geoffrey Lloyd, un ruolo analogo se non addirittura uguale nella riproduzione¹³. Dunque, anche se Aezio e Censorino errano nell'uno o nell'altro caso, mi sembrano inevitabili due conclusioni: che fra i filosofi del quinto secolo, la questione della riproduzione era un tema di grande controversia; e che la tesi sostenuta da Apollo nelle *Eumenidi*, e più tardi da Aristotele, non prevaleva nel pensiero filosofico del quinto secolo.

Se rivolgiamo lo sguardo al *Corpus Hippocraticum*, vediamo che la situazione è ancora più favorevole alla tesi secondo cui la donna produce il proprio seme, e che l'emissione di questo seme ha un ruolo essenziale nella procreazione. Pare che gli scrittori ippocratici siano completamente d'accordo sull'esistenza di semi maschili e femminili, e diversi trattati del *corpus* spiegano come la forza ed/o la quantità relativa dei due semi determina il sesso del nascituro e la sua somiglianza all'uno o all'altro dei genitori. Ann Hanson sottolinea che nel trattato ippocratico περὶ γονῆς viene anche concesso al piacere sessuale della donna un ruolo importante nella riproduzione. Senza l'orgasmo la donna non emette il suo seme¹⁴. Anche se lo

¹⁰ GA 722b 6 ss.

¹¹ Parm. B 18 D.-K.

¹² Aet. 5.5.1. Anche qui ci possono sorgere dei dubbi. Lloyd 87 fa presente che Diog. Laert. 8.28 indica che almeno alcuni dei Pitagorei sostenevano che solo l'uomo produce il seme. Per quanto riguarda la negazione del seme femminile, i problemi di attribuzione sono simili. Censorino riferisce che gli Stoici, Diogene, ed Ippone sono di questo parere. Aet. 5.5.3 dice invece che Ippone sosteneva che la donna produceva sì un seme, ma questo non contribuiva alla riproduzione, o solo in modo limitato.

¹³ Lloyd 88.

¹⁴ Hanson 314 s. Effettivamente, né l'affermazione dell'esistenza del seme femminile né la teoria che l'orgasmo è necessario per la sua emissione basterebbe ad eliminare un'ideologia riproduttiva di tipo 'monogenetico'. Sorano, per esempio, considera il piacere della donna un elemento impor-

scrittore ippocratico esprime un concetto di soddisfazione sessuale rifatto dall'esperienza dell'uomo e trasferito alla donna, l'analogia che ne risulta fra il ruolo generativo dell'orgasmo femminile e quello dell'uomo pone un ulteriore ostacolo a chi crede che la 'monogenesi' proposta da Apollo nelle *Eumenidi* facesse parte di un'ideologia della riproduzione facilmente assimilata e accettata dal pubblico ateniese.

Per capire le possibili reazioni del pubblico ateniese alla teoria biologica sostenuta da Apollo dovrebbero essere rilevanti, oltre al pensiero filosofico e medico dell'epoca, anche le credenze tradizionali e popolari. Anche qui, però, la situazione è assai complicata. Non mancano indizi di un'idea prescientifica di 'monogenesi' quale l'immagine molto diffusa della donna come ἄρουρα che viene arata e seminata dall'uomo¹⁵. Ma d'altra parte la giurisprudenza indica la persistenza di una nozione profondamente radicata della fertilità femminile come principio attivo nella generazione. Il fatto che, secondo la legge che vigeva ad Atene, i fratellastri potevano sposarsi con sorellastre solo se discendevano da madri diverse funge da risposta alla proclamazione dell'Apollo eschileo per il quale solo il padre può considerarsi genitore¹⁶. Giova pure ricordare che la legge periclea sulla cittadinanza, che entrò in vigore solo pochi anni dopo la rappresentazione dell'*Oresteia*, stabiliva che il cittadino ateniese dovesse nascere da padre e madre ateniesi. Qualunque sia stata la motivazione per la proposta e l'approvazione dall'assemblea ateniese di questa legge¹⁷, essa presuppone evidentemente un contributo genetico (come ora diciamo) della madre alla formazione del bambino. Del resto, la 'giurisprudenza' primitiva ma imponente delle Erinni segue la logica di una presunta consanguineità di madre e figlio che fino a questo punto nello svolgimento del dramma doveva sembrare completamente intuitiva.

Pertanto mi pare probabile che la negazione della consanguineità sia stata accolta dal pubblico ateniese come un'idea tratta dalla nuova scienza, e - data la presenza di Anassagora da diversi anni ad Atene - magari associata a lui. Gran parte della città-

tante per il successo della concezione, ma nega al seme femminile un ruolo nella generazione «perché il seme viene espulso fuori [dall'utero]» (*Gen.* 1.12, citato da Hanson 315). Galeno esprime il suo dissenso da questa descrizione del processo, ma per lui il seme della donna è comunque inferiore e meno generativo di quello del uomo (*UP* 14.10-11). Nel trattato ippocratico περὶ γονῆς, però, non si parla di ineguaglianza del valore dei semi, né di differenza fra le modalità del loro contributo alla generazione di prole.

¹⁵ Peretti 245 ss.; Rösler 85 ss.

¹⁶ Halperin 279.

¹⁷ Per un'interpretazione recente e stimolante della legge periclea, vedi E.E. Cohen, *The Athenian Nation*, Princeton 2000, in part. pp. 58, 63 ss. Per possibili motivazioni, cf. p. es. J.V.A. Fine, *The Ancient Greeks: A Critical History*, Cambridge, MA 1983, 395 s.; J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton 1989, 80 s.

dinanza avrà avuto conoscenza di questo grande amico di Pericle, personalità di spicco nella diffusione della cultura scientifica e filosofica. Parecchi saranno stati gli ammiratori e discepoli, ma per altri il suo modo di indagare nei segreti della natura avrà destato sconcerto e sospetto¹⁸. Insomma, ci sono ragioni abbondanti per credere che la biologia delle *Eumenidi* fosse tutt'altro che dottrina già stabilita e generalmente accettata.

2. Democrazia

Se la teoria di Apollo sulla scarsa importanza della maternità era - come pare fosse - così soggetto a controversie da parte del pubblico ateniese, vale la pena chiedere perché mai Apollo l'abbia scelta, o meglio, perché Eschilo l'abbia voluta mettere in bocca ad Apollo. Non si può escludere, naturalmente, la possibilità che tale teoria generativa rappresenti il parere di Eschilo stesso. Vincenzo Di Benedetto, per esempio, sostiene che il poeta, non facendo seguire nessuna replica delle Eumenidi alle parole di Apollo «ha voluto presentare la teoria della generazione patrilinea come tale da non essere contraddetta dalle Eumenidi», dal momento che il discorso di Apollo racchiude «un principio - l'uomo come punto di riferimento essenziale all'interno della famiglia e la linea padre-figlio come la sola culturalmente significativa - che Eschilo doveva considerare come fondamentale»¹⁹. Rimane, però, una serie di perplessità. In primo luogo, come osserva R.P. Winnington-Ingram, Eschilo fino a questo punto aveva fatto di tutto per farci sentire che il matricidio non è semplicemente un delitto come un altro²⁰. Bisogna ora riconoscere, invece, che l'inseguimento di Oreste era basato su un equivoco? Se Clitemestra non era veramente genitrice, lui non le era veramente figlio. Si tratta quindi di semplice omicidio - e allora, perché tante storie? In secondo luogo, come spiegare che la metà dei giurati non si lascia convincere dall'argomento incontestato di Apollo? In terzo luogo,

¹⁸ Rösler 86 cita un aneddoto (Plut. *Per.* 6) che contrappone alla tradizionale interpretazione di un veggente una spiegazione scientifica di Anassagora. Quando a Pericle fu portato un caprone con un solo corno, il profeta Lampone vide in esso un presagio del destino politico di Pericle. Anassagora invece si mise a sezionare il capo dell'animale e spiegò l'anomalia dalla forma aberrante del cervello. Il racconto, anche se apocrifo, mette in mostra il modo di agire e pensare poco convenzionale del filosofo. Si ricordi poi che Anassagora fu incriminato ad Atene per empietà.

¹⁹ *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978, 268-69. Di Benedetto tratta la mancanza di una risposta da parte delle dee come indicazione che l'argomento di Apollo è da capire come vittorioso. È Atena, però, che stronca a questo punto il dibattito, e questo fatto permette ben altre interpretazioni, p. es. le possibilità accennate di T.G. Rosenmayer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982, 359: «Should we blame Athena for her haste, or commend her for her tactfulness? Is she putting the Furies at a disadvantage? Is she saving Apollo from the need of pleading a virtually hopeless case?».

²⁰ *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 123, 133.

perché lasciare ad Atena una decisione fatta su base arbitraria in quanto personale (se si può dire così di una dea), e cioè sul fatto che lei, unica fra dèi e mortali, nacque senza madre alcuna²¹.

Per rispondere a queste domande, dobbiamo a mio parere rivolgere l'attenzione non più alla biologia, ma alla politica, o per essere più precisi, al modo democratico di sciogliere le dispute e le liti. I principi giuridici ateniesi sono semplici, ma fondamentali: alla giustizia fatta valere dalla parte lesa (δίκη come vendetta) viene sostituita una giustizia legale che resta sopra le parti, formata ed emessa dalle istituzioni della polis. Ad Atene non è un re o un tiranno ad emettere le sentenze. Essendo uno stato democratico, Atene costituisce gli stessi cittadini come giudici e, al pari dell'assemblea, sono i loro voti a determinare l'esito del processo. Terminato il processo, ognuno, nonostante quali interessi nel caso o atteggiamento verso l'imputato o l'accusatore potesse avere, accetta il verdetto come definitivo e valido²². Ed è precisamente questo carattere finale del giudizio emesso dal tribunale dei cittadini che garantisce la fine a un ciclo di offesa e vendetta che, lasciato in mano a persone interessate, può durare a tempo indeterminato.

Nell'ottica di tali considerazioni, una risposta alle domande che abbiamo posto poco innanzi diventa possibile. Pare che Eschilo abbia scelto apposta un'argomentazione scientifica nuova, complicata e certamente poco intuitiva, proprio perché controversa, perché capace di dividere gli spettatori come infatti divide i giurati. Non cerca infatti di dare ad Apollo un'argomentazione decisiva o di travolgente forza persuasiva. Anzi, dal momento che tale argomentazione riduce il più noto caso di matricidio in semplice omicidio, essa è atto a far sorgere obiezioni. Con questa scelta audace, Eschilo riesce appunto a far capire che la divisione d'opinione non impedisce affatto al nuovo tribunale dell'Areopago di giungere ad una conclusione definitiva. Rafforza poi questo punto con grande efficacia, non solo mostrando i voti divisi a metà²³, ma facendo in modo che producano un esito non meno certo di quanto si avrebbe avuto se fosse stato raggiunto all'unanimità.

²¹ La versione eschilea della nascita di Atena indica l'assenza totale di una figura materna. Per contro, nella narrazione più estesa e più nota, quella di Esiodo nella *Teogonia* ai vv. 886-900, Metis è la madre di Atena, ma Zeus l'ingoia prima che possa partorire nel modo normale.

²² Un altro principio fondamentale per la giustizia dello stato democratico, che appare nei testi drammatici, è fare della legge una proprietà comune, scritta e disponibile ad ogni cittadino, non compito esclusivo di un sovrano. Questo principio comunque non fa parte delle nostre considerazioni in quanto le *Eumenidi* raffigurano solamente gli albori del sistema legale in un mondo ancora senza legislazione. Per il carattere democratico della legge scritta, vedi p. es. Euripide, *Suppl.* 429-37.

²³ Sono consapevole della difficoltà di decidere se il voto di Atena abbia creato o messo fine al pareggio dei voti. Propendo al parere che i voti dei giurati fossero divisi in parti uguali e che Atena abbia effettuato lo spareggio (cf. R. Seaford, *Historicizing Tragic Ambivalence: The Vote of Athe-*

Anche il voto di Atena si capisce meglio in questo contesto. Evidentemente, la decisione di Atena a favore di Apollo non dipende da un'imparziale valutazione delle argomentazioni delle parti. Apollo aveva appoggiato la sua teoria con il motivo mitico della nascita di Atena dal solo padre (vv. 663-66), ed Atena motiva la sua decisione menzionando la propria particolare genesi (vv. 735-40). Come l'argomentazione di Apollo, così anche la motivazione del voto di Atena non offre una ragione vincolante. La dea conferma la storia della propria nascita singolare ed irripetibile, ma non la generalizza alla biologia umana come fa Apollo. La biologia di Apollo infatti si rivela di valore soprattutto per la capacità attrattiva che esercita su Atena, che si autodefinisce *κόρτα... τοῦ πατρός* («solamente del padre», v. 738). D'altronde, come giustamente fa notare il Rösler, l'argomentazione a favore dell'assoluzione di Oreste non può fallire, per non rendere senza motivazione e quindi ingiustificata la sentenza del tribunale²⁴. A questo scopo, il voto di Atena, dea omonima e padrona della città, porta la necessaria autorevolezza. Il discorso di Atena non risolve la questione biologica; in questo senso l'audacia di Eschilo sta nel fatto di decidere il caso di Oreste senza pretendere di sciogliere tutti i nodi o di soddisfare tutti gli interessati. Di qua la scelta di far rotare il processo intorno a una questione sulla quale il dissenso era pressoché inevitabile. Nondimeno la dea rende una decisione finale. Il successo del tribunale come strumento giuridico della polis dipende dalla possibilità di avere l'assenso anche di chi non è d'accordo.

Alla fin fine, dunque, non sono le ragioni date dalle Erinni o da Apollo ed Atena che contano. Conta piuttosto la decisione definitiva promulgata tramite la creazione di procedure legali e la fondazione di un tribunale valido non per un giorno solo, ma per tutto il futuro (*τὸ λοιπόν*, frase ripetuta da Atena all'inizio e alla fine della sua ingiunzione alla giuria, vv. 683 e 708). La dea proclama questo tribunale (ai vv. 701 s.) «un baluardo di sicurezza per il paese e la città come nessun'altra gente conosce», ma solo se gli Ateniesi avranno il dovuto timore e la dovuta reverenza di fronte ad esso²⁵. In questo senso, il processo ad Oreste non serve per concentrare l'attenzione tanto sulla politica delle disuguaglianze sessuali quanto sulla politica della giustizia nella polis. Non sembra verosimile che il pubblico ateniese abbia accettato l'inesistenza della maternità più di tanto - chi sa se il pubblico non si divide più o meno come si divisero i 'giurati' che si vedevano votare nell'orchestra del tea-

na, in B. Goff, ed., *History, Tragedy, Theory*, Austin [Texas] 1995, 202-21), ma la questione non ha importanza per l'argomento qui svolto.

²⁴ Rösler 76.

²⁵ V. 700, e cf. i vv. 690-99. Per le varie interpretazioni dei difficili vv. 693-95, in cui Atena ammonisce i cittadini a non sovvertire le leggi con innovazioni (ma quali leggi e che tipi di innovazioni?), si vedano i commenti di Sommerstein 216-18, con ampia bibliografia.

tro. Sapevano però che per quanto fosse discutibile un verdetto, una volta dato doveva disporre del rispetto di tutti.

Le procedure del processo ad Oreste non sono certo perfette (sarebbe facile indicare i difetti dal punto di vista non solo moderno, ma anche da quello della stessa giurisprudenza ateniese), ma questo primo processo, una collaborazione necessaria fra uomini e dei, riesce a ristabilire un equilibrio irraggiungibile per i soli mortali, la mancanza del quale portava sofferenze a non finire. Ancora più significativo è il modello offerto ai cittadini per risolvere da soli e nell'interesse della polis anche le più ardue vertenze. Nella polis democratica l'assenso dei cittadini è la fondazione di ogni cosa e la legge resterà da ora in poi nelle loro mani.

3. Donne

Non potrei e non vorrei negare che il conflitto fra i sessi sia uno dei temi principali dell'*Oresteia*. Parlando del ruolo dei cittadini, si parla per forza di un mondo prettamente maschile. Non è necessario in questa sede sottolineare che l'*Oresteia* proviene da una cultura profondamente patriarcale, come del resto lo erano tutte le culture antiche di cui abbiamo conoscenza. L'assoluzione di Oreste ha salvato il suo *oikos*, struttura patriarcale che faceva capo appunto al patriarca, Agamennone, ed ora sarà suo. Oreste torna a reggere lo stato di Argo, ugualmente patriarcale. Ad Atene, l'istituzione fondata da Atena sarà riservata, come gli altri organi di governo, ai soli uomini. Il mondo in cui Eschilo agisce assegna alle donne un ruolo molto ristretto per quanto riguarda sia la vita pubblica che le scelte private. La donna, però compare spesso nell'immaginario maschile greco come figura di pericolo e spavento - basta pensare alla mostruosa ed androgina Clitemestra della nostra trilogia.

Tutto questo non suscita né scalpore né polemica, eppure è lecito a mio avviso sollevare il dubbio, se considerazioni di questo genere possano convalidare il *topos* della critica eschilea più recente di identificare il vero soggetto dell'*Oresteia* nell'esclusione della donna dalla vita politica e l'eliminazione della sua voce dalla sfera pubblica²⁶. Eschilo (ma si potrebbe anche dire, il teatro tragico) viene accusato di adoperare i miti patriarcali a servizio di una misoginia che «cospira di cancellare il discorso della donna dalla polis»²⁷. Direi piuttosto che Eschilo (anzi, la tragedia in

²⁶ Termini come 'esclusione' ed 'eliminazione' già introducono un problema, in quanto presuppongono una fase anteriore in cui le donne gestivano o almeno condividevano il potere, un periodo della storia greca che pare non fosse mai esistito. Si tratta semmai di miti che 'spiegavano' perché si doveva sopprimere, escludere e rinchiudere le donne. Si veda J. Bamberger, *The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*, in M. Rosaldo e L. Lamphere (edd.), *Women, Culture and Society*, Stanford 1974, 263-80.

²⁷ McClure 111.

genere) impiega la tradizione mitologica per creare uno spazio di riflessione su questioni come quella del ruolo pubblico e politico della donna. La rappresentazione delle donne nell'*Oresteia* è sempre complessa e sempre invita a pensare. Colpisce per esempio una figura come Cassandra nell'*Agamennone*, intrappolata per così dire dalla sua sfrenata opposizione a Clitemestra e dalla concomitante lealtà ad Agamennone che la stringe a schierarsi con il patriarcato, anche se vittima delle sue manifestazioni più brutali e allo stesso tempo capace di alzare una voce potente, fiera e piena di scherno e rifiuto. Perfino Clitemestra, nonostante sia proprio un esempio della tipologia donna-mostro, riesce ad imporre le sue ragioni e far riconoscere la giustizia inerente nei suoi atti orrendi e vanti odiosi.

Non possiamo pretendere da Eschilo che condivida i valori di oggi, ma ugualmente non dobbiamo giudicarlo senza fare uno sforzo per capire il contesto culturale in cui agiva e scriveva. Per via di illustrazione, esamineremo tre passi delle *Eumenidi* che sono stati giudicati misogini, a mio avviso senza che essi siano stati inquadrati con sufficiente rigore né nella tradizione mitologica né nel pensiero religioso e politico dell'epoca. Nei primi due passi, Eschilo si allontana clamorosamente da alcune ben note tradizioni mitologiche, e quindi ci permette di indagare sul significato delle sue innovazioni. Nel terzo, lo straordinario *kommos* fra Atena e le Erinni che porta il dramma e la trilogia alla conclusione, abbiamo la possibilità di cercare su una scala più larga (anche se qui in modo molto sommario), una 'soluzione' eschilea al conflitto fra i sessi che pervade l'*Oresteia*.

I primi otto versi delle *Eumenidi* offrono una versione completamente nuova del mito di successione degli dèi a Delfi, presumibilmente inventata da Eschilo per rimpiazzare quella largamente diffusa, in cui, in una battaglia cruenta e mortale, Apollo strappò il più importante santuario della Grecia al Pitone, mostruoso e brutale serpente femminile. Secondo Eschilo, invece, il possesso di Delfi passò, sempre pacificamente, da Gea alla figlia Temide a un'altra figlia, Febe. Era Febe che allora regalò Delfi ad Apollo per i suoi natali, onde egli prese il nome Febo²⁸. Di questa versione, Zeitlin scrive che fornisce «un modello diretto mitologico per il trasferimento di potere dalla femmina al maschio», un mito cioè che si distingue da quello tradizionale solo in quanto Eschilo preferisce una versione che prefigura la conclusione ordinata e pacifico della trilogia, ma mantiene un significato più o meno inalterato²⁹.

Ma, come Peter Rose giustamente fa notare, il punto essenziale dell'innovazione eschilea è precisamente la sconfessione di una tradizione prettamente misogina, il

²⁸ Sulle tradizioni mitiche intorno alla proprietà del santuario, vedi C. Sorvinou-Inwood, *Myth as History: The Previous Owners of the Delphic Oracle*, in J. Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987, 215-41; sull'originalità della versione eschilea, cf. p. 231.

²⁹ Zeitlin 102.

trionfo maschile sull'emblema stesso del pericolo femminile³⁰. Da questo punto di vista, il rilievo dato alla serie di figure femminili generose e pacifiche, il dono benevolo del santuario ad Apollo da parte di Febe, e l'adozione del nome di Febo in contraccambio da parte di lui sono tutti presagi di un cambiamento nel rapporto fra i sessi, anche se il possesso di Delfi passa ugualmente dalla femmina al maschio. Che Apollo padroneggiasse a Delfi era cosa nota; il nuovo modo di farlo padrone escogitato da Eschilo offre una visione positiva e non più minacciosa del contributo della femmina al mondo che sta per sorgere.

Qualcosa di simile emerge nell'allusione di Atena alle Amazzoni ai vv. 685-90, nella quale si può intendere un confronto implicito con le Erinni. Pure qui si tratta senz'altro di invenzione eschilea. La leggenda corrente spiegava che l'Areopago fu chiamato così perché Ares lì dovette andare sotto processo per l'uccisione di un figlio di Poseidon davanti a una giuria composta di dei. Nelle *Eumenidi* invece, la dea spiega che proprio sull'Areopago, il luogo che ha scelto per il processo ad Oreste (e per le riunioni future del consiglio che porta questo nome) le donne guerriere avevano posto il proprio accampamento mentre assediavano Atene. Secondo il suo resoconto, il colle ebbe il nome dai sacrifici che le Amazzoni tributavano in quel posto ad Ares. L'assoluzione d'Oreste quindi si svolge sotto il segno di un attacco (alla fine fallito) di donne barbare e bellicose che minacciano la sovranità e perfino la vita degli uomini d'Atene. Questa battaglia torna quasi come un'ossessione nell'arte e nella letteratura del quinto secolo, come se l'attaccamento degli uomini greci all'ideologia del dominio maschile non potesse del tutto liberarli da sensazioni di pericolo e di insicurezza di fronte alle donne. Le Amazzoni, come Clitemestra (a cui Apollo le associa, vv. 627-28), tentarono di rovesciare il patriarcato, e vennero distrutte. Un'altra fine, però, attende le Erinni. Sconfitte dal tribunale, non saranno né abbattute né scacciate, ma invece cooptate per servire gli interessi della polis, non più vendette determinate all'interno dei vincoli di parentela.

L'invenzione eschilea in questi passi sembra accennare a una possibile trasformazione dei rapporti fra uomini e donne dall'ostilità a una forma di reciproco rispetto. Ed è questa la trasformazione a cui assistiamo nel lungo scambio commatico ai vv. 778-1031. Il contesto dell'adattamento rimane naturalmente il patriarcato, ma la persuasione di Atena convince le Erinni ad accettare una nuova sede nel suolo di Atene e di ricevere nuovi onori, come εὐφρονες (dee «benigne», v. 992), e σεμναὶ θεαί («venerabili dèe», v. 1041) pronte a proteggere e benedire città, terreni, raccolti e popolo. Visto dalla prospettiva del mondo di oggi, può spiccare in questa

³⁰ *Sons of the Gods, Children of Earth: Ideology and Literary Form in Ancient Greece*, Ithaca (NY) 1992, 258.

soluzione soprattutto la sottomissione femminile al potere maschile, ma ci sono motivi validi per ripudiare l'accusa che si tratta semplicemente di sopprimere le donne o privarle dei diritti civili.

Le Erinni rifiutano inizialmente di sottomettersi. Essendo fra le più anziane delle divinità e avendo visto Zeus incatenare il padre Crono e le divinità dell'Olimpo salire al potere, sentono intensamente la diminuzione dei loro antichi poteri ed onori. Dunque, quando Atena per la prima volta offre loro «una sede e un nascondiglio in questa terra di giustizia» (v. 805), credono che verranno chiuse, come Crono, in una prigione sotterranea (vv. 837-39 = 870-72). Solo gradualmente si lasciano convincere che la nuova sede sarà un posto d'onore, e che avranno ruoli nuovi ed essenziali per il benessere della comunità, come la tutela del suolo e della sua fertilità, il patrocinio del matrimonio e della nascita, il conferimento dei benefici della pace e dell'abbondanza, e la difesa della polis dalla discordia civile³¹.

Ovviamente, non sarà possibile in questa sede offrire un'analisi esauriente di un brano così ricco di significati com'è l'esodo commatico delle *Eumenidi*. Mi limito perciò a due osservazioni che riconducono ai temi di biologia e di democrazia. In primo luogo, è notevole che il nuovo ruolo assunto dalle Erinni come dee della polis è strettamente associato alla fertilità del suolo, del bestiame e delle famiglie umane. Basta qui citare i vv. 907-09, dal discorso nel quale Atena propone un inno di grazia con cui le Erinni potranno benedire la città: «... che le messi dei campi e i parti delle greggi non cessino mai in perenne vicenda di dare ai cittadini floridezza abbondante; che sempre sia sana e feconda la procreazione di esseri umani»³². L'immagine tradizionale della femmina come fonte di fertilità ed accrescimento soppianta alla fine la nuova biologia 'scientifica' di Apollo.

Ancora più significativo è la persuasione paziente e saggia di Atene, che riesce finalmente a trasformare le Erinni in 'dee benigne'. A dispetto dell'ira e dell'intransigenza delle dee sconfitte, Atena si ostina a convincerle ad accettare il nuovo ruolo dentro la polis: «Lasciatevi convincere» (v. 794), «Compatisco alle vostre collere» (v. 848), «Non mi stancherò di dirvi cose buone» (v. 881) - e via di seguito con parole dolci e promesse di ricompensa, finché le Erinni non sono pronte a rinunciare all'ira. Atena, saggia com'è, adopera lo strumento politico determinante delle istituzioni democratiche, il discorso persuasivo, per guadagnare il consenso delle vecchie dee a far parte della nuova polis democratica. Non era necessario che facesse così: le Erinni non avrebbero potuto tener testa ai giovani dèi dell'Olimpo al pote-

³¹ Sul ruolo delle Eumenidi si veda il bel saggio di S. Saïd, *Concorde et civilisation dans les Eumenides*, in *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg 1981, Leiden 1983, 97-121.

³² Traduzione di M. Valgimigli.

re. Atena infatti lo dice, una volta sola, ai vv. 826-29: «... e - che bisogno c'è di dirlo? - io sola degli dèi conosco le chiavi della stanza dove il fulmine di Zeus sta suggellato. Ma non c'è bisogno del fulmine. Lasciatevi persuadere»³³. Se la minaccia è evidente, ugualmente evidente è il proposito di Atena di non ricorrere alla forza. Eschilo mette così in rilievo che non è la violenza, ma la «sacra maestà di Peito» (v. 885), che deve risolvere i disaccordi nel nuovo mondo a cui presiede Zeus ἀγοραῖος (v. 973), il dio del discorso e del consiglio.

Dunque, la scena finale della grande trilogia eschilea viene dedicata a trattative aperte fra figure femminili, condotte a termine come si deve in una democrazia, con la volontà di venire ad un accordo, e con mutuo rispetto guadagnato a fatica. Inutile dire che la scena non prevede nessun ruolo politico per le donne di Atene, e non porta neanche argomenti a favore di un tale ruolo. Eppure il dibattito mette in rilievo, dopo tanto disprezzo delle donne, quanto esse sono utili, anzi indispensabili, per la vita della polis. L'atto di persuasione di Atena è riuscito a trasformare a vantaggio della sua città una compagnia femminile consacrata a vendetta e rovina in una forza impegnata nella protezione di fertilità, ordine, e sicurezza. Vero è che il potere maschile rimane incontestato, anzi ne esce rafforzato - ma rafforzato per aver riconosciuto ed incluso il potere femminile, non cercando di sconfiggerlo con la violenza o di sopprimerlo con l'inganno, ma di accattivarsene l'assenso con «la sacra riverenza della Persuasione» (ἀγνὸν... Πειθοῦς σέβας, 885)³⁴.

Durham, Duke University

Peter Burian

Bibliografia

- J. Bamberger, *The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*, in M. Rosaldo e L. Lamphere, edd., *Women, Culture and Society*, Stanford 1974, 263-80.
E.E. Cohen, *The Athenian Nation*, Princeton 2000.
V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978.

³³ Traduzione di M. Valgimigli, con modifiche.

³⁴ Cf. G. Reichenauer, *Der tragische Konflikt in der 'Orestie' des Aischylos*, QUCC 68, 2001, 59-92, in part. 90 s., dove si tratta della sistemazione delle Eumenidi nel interno della polis come «die Rückführung des weiblichen Elements in die asymmetrische Ordnung des Hauses, in der dem männlichen Prinzip die prärogative der Macht zukommt ... [S]ie haben nicht die Oberaufsicht über diese Ordnung inne; Daher ihr Sitz im Verborgenen, daher die Bezeichnung ihrer Stellung in Anlehnung an den politisch-sozialen Terminus der μέτοικοι ... [D]ie positive Wandlung der Erinyen zu Segensgottheiten der Polis ... bedeutet nicht weniger, als dass nunmehr das chthonische Walten im Einklang mit der Lebensordnung der Polis wie der darüberstehenden Rechtsordnung des Zeus steht».

- J.V.A. Fine, *The Ancient Greeks: A Critical History*, Cambridge (MA) 1983.
- D.M. Halperin, *Why is Diotima a Woman*, in D.M. Halperin, J.J. Winkler e F.I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 257-308.
- A.E. Hanson, *The Medical Writers' Woman*, in D.M. Halperin, J.J. Winkler e F.I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 309-38.
- E. Lesky, *Die Zeugungs-und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*, Ak. der Wiss. u. der Lit. Mainz, Abh. der geistes-u. sozialwiss. Kl., Jhrg. 19, 1950, Wiesbaden 1951.
- G.E.R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology*, Cambridge 1983.
- R. Mayhew, *The Female in Aristotle's Biology*, Chicago 2004.
- L. McClure, *Spoken Like a Woman*, Princeton 1999.
- J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton 1989.
- A. Peretti, *La teoria della generazione patrilinea in Eschilo*, PP 11, 1956, 241-62.
- G. Reichenauer, *Der tragische Konflikt in der 'Orestie' des Aischylos*, QUCC 68, 2001, 59-92.
- P. Rose, *Sons of the Gods, Children of Earth: Ideology and Literary Form in Ancient Greece*, Ithaca, NY 1992.
- T.G. Rosenmayer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982.
- W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. z. klass. Philologie 37, Meisenheim am Glan 1970.
- S. Saïd, *Concorde et civilisation dans les 'Eumenides'*, in *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg 1981, Leiden 1983, 97-121.
- R. Seaford, *Historicizing Tragic Ambivalence: The Vote of Athena*, in B. Goff (ed.), *History, Tragedy, Theory*, Austin, Texas 1995, 202-21.
- A.H. Sommerstein, *Aeschylus' Eumenides*, Cambridge 1989.
- C. Sorvinou-Inwood, *Myth as History: The Previous Owners of the Delphic Oracle*, in J. Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987, 220-35.
- P. Vellacott, *The Logic of Tragedy*, Durham (NC) 1984.
- R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983.
- F.I. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' Oresteia*, in *Playing the Other*, Chicago 1996, 87-119.
- C. Sorvinou-Inwood, *Myth as History: The Previous Owners of the Delphic Oracle*, in J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987, 220-35.
- P. Vellacott, *The Logic of Tragedy*, Durham (NC) 1984.
- R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983.
- F.I. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' Oresteia*, in *Playing the Other*, Chicago 1996, 87-119.

L'ingresso a palazzo di Oreste e Pilade segna, nel secondo episodio delle *Coe-fore* (v. 710 ss.), il momento cruciale del dramma, quello più prossimo all'assassinio di Egisto e Clitemestra, e all'attuarsi della vendetta del defunto Agamennone. L'intervento di Cilissa, la vecchia nutrice, ignara ancora del ritorno ad Argo dell'eroe (v. 732 ss.), contribuisce ad accrescere l'effetto di *suspence*, prima che tutto, nel terzo episodio, sia compiuto (vv. 838-930). È in questo delicato momento di passaggio che si colloca il secondo stasimo¹, dal punto di vista della costituzione del testo uno dei più difficili di tutta la tragedia greca, come è stato definito², nel quale è sviluppato il motivo della vendetta e della libertà nella restaurazione dell'impero degli Atridi, già trattato ampiamente nel *kommos* (v. 479 ss.). Esso ha l'essenziale funzione drammatica di introdurre all'azione che segue, nella forma di una lunga preghiera, a struttura triadica piuttosto insolita, articolata in tre coppie antistrofiche intercalate da una strofe mesodica (ABA CDC EFE)³. La prima triade è un'invocazione a Zeus (vv. 783-99) perché, nella difficile prova che l'attende, dia protezione al figlio di Agamennone, paragonato a un «puledro aggiogato ad un carro di mali»; nella seconda triade ci si rivolge alle divinità domestiche (vv. 800-07), affinché concedano che «l'assassinio, uomo vecchio, non generi altra prole», che cioè sia questo l'ultimo della serie sanguinosa di delitti di consanguinei⁴, poi ad Apollo e a Hermes (vv. 808-17), che restituiscano alla casa «la luce splendente della libertà». Nella terza e ultima triade, forte di tanto sostegno divino, il coro, che già presagisce la vittoria e prefigura l'inno trionfale che ne canterà (v. 819 ss.) e che, di fatto, canta nel terzo stasimo (vv.

* Ringrazio Giovan Battista D'Alessio, Marco Dorati, Alex Garvie, Maria Grazia Fileni e Donato Loscalzo, le cui osservazioni hanno molto contribuito a migliorare questo lavoro.

¹ Cf. K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*. Text, Uebersetzung, Kommentar, Stuttgart 1988, 239; H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' 'Oresteia' . A Literary Commentary*, by H. K., Amsterdam 1990, 185 s.

² Secondo il giudizio di Sir Hugh Lloyd Jones, *ap.* Sier 238. Le difficoltà dello stasimo sono sottolineate anche da D.J. Conacher, *Aeschylus' 'Oresteia' . A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987, 121.

³ Anche il III stasimo ha struttura mesodica, anche se molto più uniforme sul piano della composizione metrico-ritmica (cf. E. Cerbo, *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*, Roma 1994, 131 e *infra*, n. 77). Per il resto, il mesodo in Eschilo non presenta mai la varietà metrica che contraddistingue il canto ora in esame; v. in generale Cerbo 83 ss. e, per la descrizione dettagliata dello stasimo, *infra*.

⁴ La metafora evoca la catena di colpe e punizioni perpetrate all'interno della casata, come osserva S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the 'Oresteia'*, Cambridge 1984, 172, il quale suggerisce che l'immagine dell'«uomo vecchio» sia anche evocativa dell'esaurirsi della maledizione, della sterilità e dell'impotenza dell'età senile; la speranza che l'assassinio, la procreazione, il *racconto*, possano giungere a una conclusione, a un termine («the hope ... that the slaughter, childbirth, the narrative may reach closure, an end»). Trovo estremamente interessante e opportuna la correlazione che Goldhill sottolinea tra la vicenda mitica e il racconto di essa.

935-71), si rivolge a Oreste stesso, e l'esorta ad agire con lo stesso coraggio che Perseo ebbe un tempo, quando uccise Medusa (vv. 818-38).

L'ode, diversamente dallo stasimo precedente, si presenta molto ricca di immagini⁵, e la lunga metafora che occupa l'intero spazio della prima antistrofe, attinta al campo semico degli *sport* equestri, è tra le più articolate della tragedia⁶:

ἴσθι δ' ἄνδρὸς φίλου πῶλον εὖ-	ἀντ. α.
νιν ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν	795
πημάτων, ἐν δρόμῳ	
προστιθείς	
μέτρον κτίσον σφζόμενον ῥυθμόν,	797
τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον ἀνομένων	
βημάτων ὄρεγμα.	

«Sappi che il puledro orfano d'un uomo a te caro
 è aggiogato ad un carro
 di mali⁷; alla corsa
 imponendo una misura, istituisci
 un ritmo che tenga,
 cosicché questo suolo veda compiuto
 lo slancio dei passi».

Il testo in questo punto è mal conservato. Una grave corruzione riguarda in particolare il v. 797, dove l'imperativo aoristo κτίσον è buona congettura di H.L. Ahrens, facilmente giustificabile a partire dalla lezione tramandata da M τίς ἄν, e ben compatibile con l'*usus* di Eschilo, nella cui opera superstite κτίζω conta ben 17 occorrenze di cui 6 nelle sole *Coefore*⁸, ed è stata accolta dalla maggior parte degli

⁵ Cf. Conacher 121.

⁶ Come si evince anche dalla rassegna in F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948, 120; sulla complessità della metafora cf. anche quanto osservano H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958, 197; E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976, 170; Conacher 121. Sulla predilezione di Eschilo per la metafora, già ben chiara agli antichi (come risulta dalla parodia di Aristofane nelle *Rane* e dalla *Vita* di Eschilo), cf. ancora Earp 99 e 112, dove egli nota come le metafore più ardite siano concentrate in proporzione maggiore nelle due ultime tragedie dell'*Oresteia*. Una metafora di tenore assai simile, e ugualmente complessa, è ancora in *Cho.* 247 ss.

⁷ Concordo con chi, seguendo M, connette πημάτων con ἐν ἄρμασιν ponendo interpunzione tra quest'ultimo nesso e ἐν δρόμῳ. Una dettagliata discussione in A. Garvie, *Choephoroi*, Oxford 1987 (1986), 259, che accoglie nel testo la punteggiatura πημάτων ma, nel commento, non esclude la lettura πημάτων ἐν δρόμῳ suggerita da G.F. Schömann, *Zu Aischylos Choephoren*, Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 115, 1877, 87.

⁸ G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1964², 160 s. s. v. e Garvie 260, che tuttavia non tiene conto di *TrGF* 132c, 10.

editori⁹. Il pronome interrogativo τίς nel nesso τίς ἄν è certamente guasto, come lo è anche il pronome indefinito nel sintagma τις ἄν documentato dal commento antico al passo¹⁰: nell'ambito della preghiera al padre Zeus, al quale si richiede di condurre, alla stregua di un auriga, l'eroe con successo alla mèta, con l'imporre una misura e un ritmo stabile alla corsa, il pronome introdurrebbe un'inutile complicazione sintattica e semantica. Non mancano altre possibilità, tra le quali si segnalano, in particolare, le congetture τε καὶ di G.F. Grotefend¹¹, accolta da Rose¹², e τι καὶ di J.F. Davies¹³, preferita da West¹⁴, e di fatto migliore della precedente; essa si potrebbe spiegare dal punto di vista paleografico a partire dalla sequenza in maiuscola TIKAI, alteratasi in TISAI e poi in TISAN¹⁵. Nell'un caso e nell'altro, comunque, verrebbe a mancare un verbo finito che sostenga la frase. Di qui le ulteriori, necessarie congetture προστίθει, imperativo presente, in luogo del participio προστιθείς, di Grotefend¹⁶, o σφζόμενος, parallelo a προστιθείς, in luogo del trådito σφζόμενον, secondo il suggerimento di F.H.M. Blaydes¹⁷, che introdurrebbe, con la successione ἴσθι... προστιθείς... σφζόμενος, una certa durezza sintattica. Sebbene l'espressione σφζόμενον ῥυθμόν non comporti difficoltà particolari, lo stesso participio σφζόμενον è stato sospettato di corruttela¹⁸. Di qui la proposta ζωσαμένῳ di Page, nel valore di «a lui che si cinge i fianchi» alla stregua di un atleta che si prepari al *match* di pugilato. Se è vero che in Eschilo non di rado ricorre l'uso concomitante di più immagini metaforiche, tuttavia l'accostamento parrebbe in questo caso eccessivamente bizzarro¹⁹. Al v. 798 l'infinito ἰδεῖν, in apparenza privo di correlazione sintattica, si può intendere come infinito

⁹ H.L. Ahrens, *ap.* J. Franz, *Aeschylus. Oresteia*, Leipzig 1846; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin 1958²; G. Murray, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, 1955²; D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1972; H. Lloyd Jones, *Aeschylus* II, Cambridge (Ma.)-London 1983; Garvie. Una rassegna parziale dei tentativi di emendamento al passo in R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965, 146 s.

¹⁰ Τίς ἄν dello scolio è accolto da G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge 1938, che deve tuttavia modificare ἰδεῖν in ἴδοι, sulla scia di F. Portus e di W.G. Headlam.

¹¹ G.F. Grotefend, *ZA* 7, 1840, 787-96.

¹² P. 198. Egli deve, conseguentemente, accogliere l'intervento προστίθει in luogo del participio προστιθείς di F. Bamberger, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1840.

¹³ J.F. Davies, *Aeschylus. The Choephoroe*, London 1862.

¹⁴ M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart 1990 e da V. Citti, *Studi sul testo delle 'Coefore'*, Amsterdam 2006, 190.

¹⁵ Come mi fa osservare Giovan Battista D'Alessio.

¹⁶ Cf. n. 11.

¹⁷ F.H.M. Blaydes, *Aeschyli Choephoroe*, Halle 1899.

¹⁸ Si trova in Ps.-Aristot. *Probl.* 922a 31 (σφζειν τὸν ῥυθμόν) e, molto più tardi, in Dionigi di Alicarnasso, *De Comp. Verb.* 25.11 (μέτρα καὶ... σφζουσα - *scil.* la *lexis* poetica - ῥυθμός).

¹⁹ Come con ragione osserva M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 253; cf. anche Citti 188.

epesegetico²⁰ o come subordinato a un sottinteso δός, «concedi» (come a v. 785), simmetrico dell'imperativo ἴσθι, a v. 794²¹. Nel sintagma τουτ' ἰδεῖν δάπεδον l'ipotesi più semplice è che δάπεδον sia il soggetto dell'infinitiva²². Δάπεδον, un termine raro nell'opera di Eschilo²³, può assumere la connotazione tecnica di terreno di gara per la corsa equestre, come nell'*Elena* (v. 206) e nell'*Ippolito* (v. 230) di Euripide. Non pare necessario, per il senso, e neanche per il metro²⁴, emendare ἄμ πέδον²⁵ o διὰ πέδον²⁶ («sulla pianura», «per la pianura»), o ricorrere a trasposizioni dell'*ordo verborum*, come è stato a più riprese suggerito²⁷. Anche βημάτων, «dei passi», nell'ultimo verso, è lezione, come ora vedremo, di cui non sospettare²⁸. Il senso generale comunque appare chiaro, anche nei dettagli²⁹: se Oreste è un puledro aggiogato ad un carro di mali, il coro implora Zeus che imponga alla sua corsa una misura, o limite, nell'azione di vendetta³⁰, conservandogli fino a quella meta un passo stabile, senza ripensamenti o esitazioni.

Contribuisce alla laboriosità dell'immagine l'accatastamento, ai vv. 794-99, nel breve spazio di quattro *cola*, di termini quali μέτρον, «metro», ῥυθμός, «ritmo», βῆμα, «passo», che, a prima vista usati nel loro valore letterale, rispettivamente, di

²⁰ Wilamowitz 211; Garvie 260; dubbiosamente West, *Studies*, 253.

²¹ West, *Studies*, 253, con ulteriori riferimenti bibliografici.

²² Come intende Sier 233.

²³ Cf. anche *PV* 829, dove solitamente si emenda γάπεδον.

²⁴ Sono sufficienti una leggera correzione della colometria tramandata da M nell'antistrofe (v. infra n. 66) e l'emendazione διὰ δίκας ἅπαν in luogo del trādito διαδικᾶσαι πᾶν nella strofe (διὰ δίκας è facile intervento di Pauw, sulla base dello scolio al passo, ἅπαν plausibile congettura di de Jongh, ma sarebbe anche possibile, per il metro, conservare πᾶν della tradizione (con lieve variazione $\overline{\sim} \sim - \underline{\sim} \sim \sim -$), a ripristinare la responsione metrica.

²⁵ Wilamowitz, nell'*editio maior*.

²⁶ Blomfield.

²⁷ Per esempio da Portus, Ahrens, Blomfield, Thomson (preceduto da Headlam). Per l'analisi metrica del verso v. infra.

²⁸ Nonostante West, il quale suggerisce in suo luogo εἰθὺ ποδῶν, ma la giustificazione della corruzione sembra eccessivamente complicata (*Studies*, 253); la responsione $- \sim - \sim -$ può trovare una sua spiegazione ritmica, ammettendo la realizzazione dattilica del trocheo iniziale nell'itifallico a *incipit* spondaico (v. B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003, 126 e nn. 23-24 e infra, n. 67; per un caso analogo cf. inoltre, da ultimo, S. Novelli, *L'amaro letto delle vergini: nota a Aesch. 'Sept.' 363 ss.*, QUCC 78, 2004, 29-35, nonché Id., *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005, 200-03); chi non credesse a tale possibilità dovrebbe emendare eventualmente la strofe, come fu suggerito da Hermann (Ζεῦ σὺ [ῥέ] νιν φυλάσσοις, $- \sim - \sim -$), seguito dalla maggioranza degli editori.

²⁹ Non così Rose, il quale ritiene «molto sfuggenti i dettagli a causa del testo difettoso» (p. 197).

³⁰ Con Garvie 259. Sembra difficile pensare ad altro se non a un «limite» o «termine» della corsa. Non è chiaro altrimenti in che modo si dovrebbe intendere la nozione di «misura» nella corsa (Wilamowitz 211; Petrounias 171). Per ulteriori ipotesi interpretative, a mio avviso meno attendibili, cf. Garvie, *loc. cit.*

«(giusta) misura» o «limite», «cadenza» (del galoppo) e «passo» (equestre), è verisimile che, nella *performance* corale di canto e di danza, rinviino anche al livello musicale dell'enunciato. L'accezione tecnico-musicale di «metro» e «ritmo», di fatto, è già possibile nel 458 a.C., l'anno in cui l'*Oresteia* fu rappresentata per la prima volta. Lo testimonia la loro occorrenza in questo specifico significato in autori coevi come Gorgia, il quale nell'*Encomio d'Elena* (82 F 11.9 D.-K.) definisce il discorso poetico come «prosa con metro» (λόγον ἔχοντα μέτρον)³¹ e Pratina di Fliunte, in un cui noto frammento il neologismo παραμελορυθμοβάτας, «che si muove contro ritmo e melodia», ha per terzo formante ῥυθμός, evidentemente nel valore tecnico³². Qualche anno più tardi, Erodoto, nelle *Storie*, indica con τρίμετρος τόνος o ἑξάμετρος τόνος rispettivamente il trimetro giambico e l'esametro dattilico³³ e il Socrate delle *Nuvole* propone a Strepsiade una lezione «sui metri oppure sui ritmi» (περὶ μέτρων... ἢ ῥυθμῶν, v. 638), documentando l'esistenza, in ambiente sofistico, di un'attività speculativa su simili argomenti³⁴.

È notevole la ricorrenza, in così breve spazio, di termini chiaramente riferibili all'ambito della μουσική, e al tempo stesso rari nella poesia eschilea (μέτρον ricorre solo qui, di ῥυθμός risulta solo un'altra attestazione - e con altro valore - nell'opera

³¹ Curioso che nessuno commenti, in questo passo, l'accezione tecnica di μέτρον, che qui ricorre in una delle più antiche occorrenze. Sulla scia di Gorgia è da confrontare anche Isocrate, *Nicochl.* 7; *Antid.* 45; 47; *Evag.* 10; 11. Un'attestazione antica di μέτρον è in Pind. *Pae.* 52 f 121 (*Pae.* 6), ma è da escludere, mi sembra, che il termine valga qui «metro» in senso tecnico; cf. da ultimo la discussione in I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001, 315 ss.

³² Fr. 708.12 Page. Secondo la testimonianza di Su(i)da, Pratina gareggiò con Eschilo e Cherilo nel 500-497 a.C. Se il frammento appartiene al principio del V sec. a.C., sarebbe questa la più antica attestazione a noi nota di ῥυθμός nell'accezione specifica e concreta di «ritmo della danza». La nozione astratta di «ordine del movimento» si trova ormai ben definita in Platone (cf. L. Lomiento, *Intrecciare i metri-ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (test. 14 Brussich) a Marziano Capella (De Nupt. 9, 936)*, in *Studi di Filologia e tradizione greca. In memoria di Aristide Colonna*, II, a cura di F. Benedetti e S. Grandolini, Napoli 2003, 452 ss. Sulla datazione del frammento v. da ultimo M. Napolitano, *Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e Contesti Mediterranei*, a cura di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, Napoli 2000, 111-55.

³³ Rispettivamente, ἑξάμετρος in 1.47.2; 1.62.4; 5.60.1; 5.61.1; 7.220.3; τρίμετρος in 1.12.2; 1.174.5; cf. C. Schrader, *Concordantia Herodotea*, Olms-Weidman-Hildesheim-Zürich-New York 1996.

³⁴ Negli studi moderni sulla metrica antica o sulla storia della musica, tende a passare inosservato il fatto che la testimonianza di Aristofane è coerente con quanto Platone documenta nella *Repubblica*, a proposito della riflessione musicale del sofista Damone, maestro di Pericle e contemporaneo di Socrate (su Damone cf. Gentili-Lomiento, 4; 6, con bibliografia). Un commento adeguato al passo delle *Nuvole* è in K.J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968, 178 s. In generale, nelle *Commedie* ῥυθμός vale «ritmo» della musica e, in particolare, della danza, in *Vesp.* 1504; *Eccl.* 1168; *Thesm.* 956. In Tucide l'espressione μετὰ ῥυθμοῦ βαίνειν indica il «marciare a tempo» al suono dell'*aulos*.

che resta)³⁵; in questo senso anche l'uso di βῆμα, «passo», che in Eschilo compare solo qui, potrebbe contestualmente riferirsi, oltre che al «passo» equestre del «puledro», anche al «passo di danza» dei coreuti, analogamente al più comune βάσις³⁶, alle forme verbali corrispondenti βαίνειν, ἐμβαίνειν³⁷, o anche agli affini πρόβημα, il cadenzato passo di marcia dei vecchi in processione nel *Pluto* di Aristofane³⁸ e, soprattutto, ἐπίβημα che, secondo quanto afferma Esichio, indica una specie di danza corale³⁹. Che in questi versi βῆμα possa avere anche una valenza orchestrale suggerisce, in particolare, la sua connessione con ὄρεγμα, «slancio», usato non di rado, al pari del verbo corrispondente ὀρέγω⁴⁰, «tendo, protendo», in associazione con χεῖρ in asserzioni che verisimilmente si accompagnano a movimenti scenici delle braccia. Così, ad esempio, in *Cho.* 426, quando il coro, in un'affermazione di tipo evidentemente autoreferenziale, dice:

«Ho dato i colpi del commo ario
e secondo il canto delle prefiche di Kissia.
Si potevano vedere *le mani slanciarsi* (τὰ χερὸς ὀρέγματα)
a picchiare afferrare macchiare di sangue colpire
incessanti
dall'alto, da sopra; e per il colpo dava suono
il nostro capo percosso che è solo dolore»⁴¹

o, ancora, in *Ag.* 1111 (προτείνει δὲ χεῖρ' ἐκ χερὸς ὀρεγομένα, «protende ella una mano dietro l'altra per toccarlo»⁴²) e in Euripide, *Phoe.* 103 (ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὴν νέῃ χεῖρ' ἀπὸ κλινάκων, «tendi, tendi dalla scala la vecchia mano alla giovane») e 1710 (ἴθ' ἐς φυγὰν τάλαιναν· ὄρεγε χέρα φίλαν, «vai in esilio, infelice!

³⁵ Nei *Thalamopoioi*, *TrGrF* 78.2 = 114.2 Mette, dove ῥυθμός si riferisce alla «scansione» decorativa di un soffitto a cassettoni; in Pind. *Pae.* 52i, 67 (*Pae.* 8), il termine designa, in rapporto al tempio costruito da Atena ed Efesto, la tensione architettonica della struttura, la sua «forma» regolare (cf. Rutherford 218 s.). Sui valori originari e possibili del termine ῥυθμός v. da ultimo Gentili-Lomiento 50 s.

³⁶ P. es. Pind. *Pyth.* 1.2; Ar. *Thesm.* 968 s., con il commento di C. Prato, Milano 2001, 310. V. anche Poll. 2.200.

³⁷ P. es. Plat. *Ion* 534A 3; cf. Poll. 4.104.

³⁸ Ar. *Pl.* 759

³⁹ Hesych. s. v. ἐπιβήματα· εἶδη χορικῆς ὀρχήσεως.

⁴⁰ Specialmente nell'epica, cf. Hom. *Il.* 1.351; 15.371; 22.37; 24.506; *Od.* 9.527; 12.257; 17.366.

⁴¹ Trad. di L. Battezzato.

⁴² Trad. di E. Medda.

tendi la cara mano») dove dobbiamo immaginare la gestualità che accompagna l'enunciato⁴³.

Nella *performance* lirica e di teatro, si è detto con ragione, i movimenti orchestrici sono parte di una rappresentazione multimediale, nella quale canto, fascino visivo e cinetico sono correlati: canto e linguaggio gestuale non verbale sono i tratti costitutivi di una comunicazione metaforica che si esercita paradigmaticamente con il corpo⁴⁴. E d'altra parte, l'atto linguistico corale, che ha in genere connotazione rituale e liturgica⁴⁵, configurandosi spesso come compianto o evocazione di defunti, supplica o preghiera, solenne evocazione del passato mitico, inno gioioso di ringraziamento alla divinità, magica litania di incantamento, offerta di libagioni, è rinforzato dal ritmo e dalla danza⁴⁶: danzando, il coro esegue movimenti mimetici che sottolineano semanticamente il canto e ne dipendono sotto il profilo della melodia e dei metri-ritmi, evocativi, a loro volta, di azioni ed emozioni.

Nella produzione teatrale greca in generale, e specialmente eschilea, il ritmo e la musica costituiscono elementi essenziali. Rispetto a Sofocle e ad Euripide, le tragedie di Eschilo concedono uno spazio maggiore ai canti corali. E poiché musica e ritmo sono direttamente connessi con gli schemi della danza e con il movimento dei singoli coreuti, questa alta proporzione di parti musicate rivela che l'artista aveva come obiettivo costante quello di catturare l'occhio dello spettatore, oltre che l'orecchio. Al pari di ogni altro elemento teatrale, gli schemi della danza e la forma metrico-ritmica e melodica del canto contribuivano alla definizione del significato. Nell'*Oresteia*, in particolare, come è stato opportunamente posto in rilievo da William C. Scott, gli effetti aurali e visivi sono utilizzati ai limiti delle loro possibilità. È significativo che la quantità di versi nei quali si menzionano i suoni e la musica, o come eventi scenici effettivi o in forma di metafore, sia qui più alto che nelle restanti tragedie⁴⁷, e ciascuno dei motivi descritti da vocaboli inerenti alla musica riveste un ruolo preciso nell'ambito del disegno visivo e uditivo della tragedia in scena⁴⁸. Si può

⁴³ Su questa ovvia possibilità v. anche le considerazioni di W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover and London 1984, 82. Il nesso ὄρεγμα ποδός è in *Anth. Plan.* 16.189, riferito verisimilmente alla corsa del dio Pan, cf. A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology*, II, Cambridge 1965, 433 s.

⁴⁴ A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001, 31. Sul ruolo essenziale della *performance* corale nello spettacolo teatrale cf. anche P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000, 3 ss.

⁴⁵ La danza stessa - è stato giustamente sottolineato - è un normale atto di culto nel mondo mitico come in quello reale; cf. le suggestive considerazioni di A. Henrichs, «*Why should I dance?*», *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, *Arion* 3.1, 1994-95, 59.

⁴⁶ Bierl 53.

⁴⁷ Scott 10-21.

⁴⁸ *Ibidem*, 20.

pienamente condividere, anche in rapporto all'interpretazione del dramma classico, quanto Edward Cone osserva a proposito del melodramma: «In ogni opera» - egli afferma - «troviamo che il messaggio musicale e verbale sembrano contraddirsi o rinforzarsi reciprocamente. Ma sia per l'uno che per l'altro dobbiamo sempre confidare nella musica come guida per l'intelligenza di come un autore ha concepito il testo. È tale concezione, non già il mero testo in sé, che è decisiva per definire il senso ultimo del lavoro»⁴⁹.

In Eschilo, celebre nell'antichità per l'invenzione di variegati *schemata* orchestrici⁵⁰, non sono inconsueti riferimenti espliciti alla tipologia del canto o ai gesti, considerati come veri e propri schemi di danza⁵¹, che i coreuti si trovano in quel momento ad eseguire, o contano d'eseguire in futuro, e che comunque sentono appropriati all'occasione drammatica. Tra essi, per esempio, percuotersi la testa e il petto, o graffiarsi le gote e stracciarsi le vesti, in segno di dolore, come nei citati vv. 426 ss. e ancora ai vv. 22-25 delle *Coefore* («Dalla casa mandata io venni / per accompagnare le offerte con striduli colpi di mani; / splende la gota purpurea di squarci, / solco che l'unghia ha da poco graffiato»)⁵², o nelle *Supplici*, vv. 68 s. («Così anch'io ho desiderio di pianto / e su ioniche melodie graffio la mia guancia»), e vv. 120 s. («E più volte mi avvento/ con unghia lacerante/ sul lino del mio sidonio velo»)⁵³, o eseguire movimenti agitati e scomposti, «ai ritmi ostili del piede» (ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδός), appropriati alla selvaggia natura delle Furie, come in *Eum.* vv. 371 s., o avanzare in solenne processione, come nel finale delle stesse *Eumenidi*, v. 1034.

In questo secondo stasimo sono presenti anche indicazioni relative al genere del canto, di preghiera prima e poi di ringraziamento, intonato dai coreuti, al v. 783, «Ora, a me che te ne prego/ Zeus padre degli dèi olimpici ...», e al v. 819, «E allora, ora-
mai lanceremo/ lo splendido canto, liberatore della casa, / canto di donne ...»⁵⁴, dove il testo risponde, come in tutti gli altri casi menzionati sino ad ora, alla comune tipologia dell'asserzione autoreferenziale in I persona (singolare o plurale), che, per limitarci alle *Coefore*, ricorre ancora, oltre che nei già ricordati vv. 22 ss. e 423, ai vv. 386 ss.; 458; 475 e 477⁵⁵. Si tratta, come è stato già da tempo osservato, di asserzioni

⁴⁹ E.T. Cone, *The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas*, Perspectives USA 6, 1954, 130, ricordato da Scott 22.

⁵⁰ Athen. 1.20 F; 21 E-F, 22 A; Plut. *Quaes. Conv.* 8.9.3, 732 F.

⁵¹ Cf. L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964, 82 s.

⁵² Trad. di L. Battezzato.

⁵³ Trad. di F. Ferrari.

⁵⁴ Trad. di L. Battezzato.

⁵⁵ Cf. ancora, in Eschilo, *Ag.* 104; 106; 990; *Eum.* 307; 328 ss.; 371; 372 s.; *Pers.* 547; 625; 935 ss.; 944 ss.; 1047; 1077; *Sept.* 78; 98; 101 s.; 211; 320; 481; 626; 825 ss.; 835; 868 ss.; *Suppl.* 68; 73; 114 ss.; 120 s.; 657; 1023 ss. Fondamentali in proposito i lavori di Henrichs, *Dancing in Athens*,

particolari, presenti in maniera massiccia anche nelle tragedie di Sofocle ed Euripide, che i coreuti pronunciano non solo in qualità di caratteri in sintonia con la trama dell'opera, ma anche - e soprattutto - in quanto *performer*, enfatizzando la propria identità di coro. Emblematica, in tal senso, l'esclamazione - a prima vista difficilmente comprensibile - del coro dei vecchi di Tebe nell'*Edipo Re*, quando con mestizia riflettono sul successo e l'ascesa al potere degli empi: «se tali sono le cose tenute in onore, perché dovrei danzare?» (vv. 895-96)⁵⁶.

Ma nelle sezioni corali della tragedia eschilea, il coro allude alla propria attività orchestica e di canto anche attraverso altri tipi di enunciato autoreferenziale, nella forma della esortazione in seconda persona (singolare o plurale) o della espressione metaforica. Abbiamo a che fare, anche in questo caso, con affermazioni mimetiche, nelle quali l'azione si lega strettamente alla parola, e il livello della finzione entra in corrispondenza con quello della situazione di comunicazione. Ne sono esempio, nelle *Coefore*, il v. 152 quando, mentre Elettra compie il rito, il coro esclama: «*Gettate una morta lacrima* risonante per il morto padrone», dove ἵετε δάκρυ è espressione icastica, sottolineata forse da un movimento scenico⁵⁷; il v. 167, dove la metafora «il cuore mi danza di paura» non può non suonare allusiva in bocca al coro⁵⁸; il v. 330, dove «il lamento per padri e genitori, conforme a giustizia, fatto risuonare pienamente rigoglioso» è quello stesso innalzato contestualmente dal coro, da Oreste e da Elettra (cf. v. 336); e il v. 942, nel terzo ed ultimo stasimo, dove l'esortazione «gridate per la gioia», similmente, si riferisce al canto di esultanza proprio allora intonato⁵⁹.

56 ss.; Id., *Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus* 140, 1996, 48 ss., che tuttavia prende in esame esclusivamente gli enunciati in prima persona che facciano riferimento alla danza; ma in Eschilo, specialmente nelle tragedie più antiche, sono frequenti gli autoriferimenti alle modalità del canto; importanti osservazioni si leggono anche in Bierl 31 ss.; 61.

⁵⁶ Henrichs, «*Why should I dance?*», 67. Un caso ugualmente significativo è dato dal coro degli *Eraclidi* che, nella parodo, proietta la propria danza corale non solo sul personaggio drammatico ma anche sulla città di Atene e, più specificamente, sulla celebrazione delle feste Panatenaiche (Henrichs, *Dancing in Athens*, 53). Evito il termine 'performativo', per il quale è condizionante il valore specifico introdotto da J.L. Austin in riferimento all'atto linguistico, di 'enunciato efficace', che comporta l'esecuzione simultanea di un'azione, o meglio, che è un'azione esso stesso. Austin esclude espressamente dal novero dei possibili enunciati performativi quelli pronunciati a teatro o inseriti nella poesia, perché esulano dalle condizioni normali della comunicazione (J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. Genova 1987, 21 s.).

⁵⁷ Per la valenza orchestica di ἵέναι cf. Xen. *Symp.* 22.2.8 ss. ἵει ἅμα πάντα καὶ σκέλη καὶ χεῖρας καὶ κεφαλὴν.

⁵⁸ È significativo che questa stessa espressione sia usata anche da Oreste, al v. 1024 s., a enfatizzare lo strettissimo legame che unisce, in questo dramma, il coro delle coefore all'eroe, cf. infra.

⁵⁹ Altri casi ancora in *Ag.* 121; 979 ss.; 990; 1474; *Eum.* 380; *Pers.* 572 ss.; 1051; 1065; 1073; *Sept.* 854 s.; *Suppl.* 808.

Ora, anche ai vv. 796-799 è ragionevole assumere un riferimento all'attività orchestrale-musicale del coro. Si spiega più agevolmente, in questo modo, anche l'uso del deittico nel nesso τοῦτο δάπεδον, al v. 798⁶⁰, nel senso che il dimostrativo τοῦτο può riferirsi alla terra di Argo, il luogo della scena, come anche al suolo orchestrale, dove si svolgono le evoluzioni dei coreuti⁶¹. Il medesimo costrutto, con il deittico, ricorre anche in Pind. *Nem.* 7.83: βασιλῆα δὲ θεῶν πρέπει δάπεδον ἄν τόδε γαρυόμεν θεμερῷ ὀπί, «su questo suolo conviene con voce sicura celebrare il re degli dei»⁶², dove il suolo di Egina virtualmente coincide con il luogo della *performance*. Tuttavia, rispetto alle tipologie su esposte, si tratterebbe di un caso differente, nel quale il riferimento all'attività scenica e spettacolare del coro si coniuga in modo più profondo e sottile con l'azione drammatica e con la struttura generale della tragedia. In questa luce, sembra più che una pura suggestione il fatto che la preghiera a Zeus perché conceda a Oreste «una misura e un ritmo stabile», che garantiscano il buon esito dello «slancio dei passi» nell'agone, sia formulata nello stasimo più composito dell'opera sotto il profilo dei metri e dei ritmi: la relativa uniformità delle coppie strofiche, di misura in prevalenza giambica è infatti sistematicamente interrotta dalla varietà, che potremmo addirittura definire «pasticcio metrico», delle strofe mesodiche, nelle quali i metri si avvicinano fino a sette diversi tipi, con una prevalenza, ma solo nell'ultimo mesodo, degli ionici *a minore*, cui si associano di volta in volta gliconei, docmi, cretici, ritmi *kat'enoplion*, coriambi, decasillabi alcaici⁶³. Né il ritmo è mai uniforme, ma per tutto il canto - e accade solo qui nell'arco dell'intera tragedia - c'è l'alternanza di misure appartenenti al genere ritmico pari (ionici) e misure del genere ritmico doppio (tutti gli altri), a creare un effetto complessivo di precarietà:

νῦν παραιτούμενα μοι, πάτερ	στρ. α.
Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων,	
δὸς ἴτυχας τυχεῖν δέ μου	785

⁶⁰ Sull'uso dei pronomi deittici nelle asserzioni performative cf. Henrichs, «*Why should I dance*», 62. Non è corretto, pertanto, quanto osserva Garvie 260: «τοῦτο seems pointless, whether it goes with ὄρεγμα or with δάπεδον». Il dimostrativo metteva in crisi già Wilamowitz 211 («und τοῦτο... auch keineswegs bequem»).

⁶¹ E non al «suolo» dello «stadion nel quale Oreste corre la sua corsa metaforica», come ritiene Rose *cit.*, 197.

⁶² Cf. da ultimo D. Loscalzo, *La Nemea settima di Pindaro*, Viterbo 2000, 208.

⁶³ Le considerazioni di tipo metrico relative a questo e agli altri corali delle *Coefore* si fondano sull'assetto colometrico tramandato nel codice M, pubblicato da Th.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, Chapel Hill 1973, 153-170, e quasi sempre attendibile. Sebbene la prima e la terza strofe mesodica abbiano un *incipit* simile, in metro ionico, tuttavia è da escludere una vera e propria responsione strofica, ipotizzata da G. Hermann (in Seidler, *De versibus dochmiacis*, 1811-1812, 405 e da P. Schwarz, *De ephymniorum apud Aeschylum usu*, Diss. Halle 1897, 47 ss.; F. Blass e K. Münscher, *Hermes* 59, 1924, 219-24).

κυρίως τὰ σῶφροσυνευῖ μαιομένοις ἰδεῖν. διὰ δίκας ἅπαν ἔπος ἔλακον, Ζεῦ, σύ δέ νιν φυλάσσοις.	
ἐ ε πρὸ δὲ δὴ ἕθρων τῶν ἔσω μελάρων, ὦ Ζεῦ, θές, ἐπεὶ νιν μέγαν ἄρας δίδυμα καὶ τριπλᾶ παλίμποινα θέλων ἀμείψει.	μεσφδ. α. 790
ἴσθι δ' ἄνδρὸς φίλου πῶλον εὖ- νιν ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν πημάτων, ἐν δρόμῳ προστιθεῖς μέτρον κτίσον σφζόμενον ῥυθμόν, τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον ἀνομένων βημάτων ὄρεγμα.	ἀντ. α. 795
οἷ τ' ἔσω δωμάτων πλουτογαθῇ μυχὸν κομίζετε, κλῦτε, σύμφρονες θεοί· {ἄγετε} τῶν πάλαι πεπραγμένων λύσασθ' αἶμα προσφάτοις δίκαις· γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι.	στρ. β. 801 805
τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ὦ μέγα ναίων στόμιον, εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός, καί νιν ἐλευθερίας λαμπρὸν ἰδεῖν <φῶς> φιλίοις ὄμμασιν <ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας.	μεσφδ. β. 810
ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως παῖς ὁ Μαίας, ἐπίφορώτατος πρᾶξιν οὐρίαν θέλων. {πολλὰ δ' ἄλλα φανεῖ χρήζων} {κρυπτά} ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων νυκτὰ πρὸ τ' ὀμμάτων σκότον φέρει, καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος.	ἀντ. β. 815
καὶ τότε ἦδη κλυτὸν	στρ. γ.

δωμάτων λυτήριον, 820
 θήλυν οὐριοστάταν
 † ὁμοῦ κρεκτὸν γοή-
 των νόμον μεθήσομεν·
 πόλει τὰδ' εἶ·
 ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὖξεται τόδ', ἄ-
 τα δ' ἀποστατεῖ φίλων. 825
 σὺ δὲ θαρσῶν ὅταν ἤκη
 μέρος ἔργων
 ἐπαῦσας πατρός ἔργῳ
 θρο<ε>οῦσα
 πρὸς σὲ “Τέκνον”, “Πατρός” αὖδα,
 καὶ πέραιν' ἀνεπίμομφον ἄταν. 830

Περσέως τ' ἐν φρεσὶν ἀντ. γ.
 † καρδίαν σχεθών†
 τοῖς θ' ὑπὸ χθονὸς φίλοις
 τοῖς τ' ἄνωθεν, προπράσ-
 σων χάριν ὀργᾶς λυγρᾶς
 ἔνδοθεν 835
 φόνιον ἄταν τίθει, τὸν αἴτιον
 δ' ἐξαπολλύς μόρου.

str/ant 1 (783-88 = 794-99)

- - - - - 3 cr
 - - - - - cr ia
 - - - - - 2cr⁶⁴
 - - - - - cr
 - - - - - ia do⁶⁵
 - - - - - cr do⁶⁶

⁶⁴ L'interpretazione si fonda sull'antistrofe (πημάτων ἐν δρόμῳ); la strofe è corrotta.

⁶⁵ Il testo è problematico sia nella strofe (σωφροσυνευ) che nell'antistrofe (τίς ἄν, cf. supra), ma sembra certa la sequenza prosodica.

⁶⁶ Nel testo della strofe è da emendare il corrotto διαδικᾶσαι (v. supra, n. 24); è molto verisimile la proposta διὰ δίκας di Pauw, accolta dalla maggioranza degli editori; anche ἄπαν di de Jongh in luogo di πᾶν non è implausibile e ripristina l'esatta corrispondenza metrica. Tuttavia πᾶν potrebbe essere conservato: la scansione risultante sarebbe $\overline{\text{---}} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ (cr do), sostanzialmente identica all'altra (v. supra, n. 24). È qui necessario correggere la colometria di M, nel quale, rispettivamente, ἔλακον della strofe e ἀνομένῳ dell'antistrofe sono collocati nell'*incipit* del *colon* seguente. Ma questo assetto colometrico pare escluso dalla prosodia di δάπεδον, la cui prima sillaba

- ∞ - - - || itthyph?⁶⁷
mes. 1 (789-93)

∞ ∞ - - ion^{mi}
- ∞ - ∞ - - - glyc⁶⁸
∞ ∞ - - ∞ - - 2 ion^{mi}
∞ ∞ - - - do
- - - ∞ - ∞ - - || do ba

str/ant 2 (800-06 = 812-18)

- ∞ - ∞ - - - cr ia ~ cr cr
- ∞ - - ∞ ∞ - - - || 2cr ia ~ 3cr
- ∞ - ∞ - - - cr ia
- ∞ - ∞ - - - cr ia⁶⁹
- ∞ - - - ∞ - - - do ia
∞ - - - - ∞ - - - || ia cr ia

mes 2 (807-11)

∞ ∞ - - ∞ ∞ - 2 cr

è solitamente breve (a eccezione di alcuni casi, piuttosto rari, cf. B. Gentili, *Problemi di colometria pindarica* (Pae. 2 e Nem. 7), in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B.G. e F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 57-59).

⁶⁷ La sequenza si può scandire come itifallico con soluzione del secondo elemento breve; per la giustificazione ritmica del fenomeno cf. Gentili-Lomiento 122. Alternativamente si dovrebbe pensare a una scansione *cho ba* con responsione, in effetti non ovvia, *cho* ~ *cr*, oppure emendare il testo della strofe (Ζεῦ, σὺ {δέ} νιν φυλάσσει) con Hermann, seguito da tutti gli editori a eccezione di West, che a torto interviene sull'ottima lezione βημάτων nell'antistrofe.

⁶⁸ Per il gliconeo con chiusa spondaica cf. Gentili-Lomiento 157.

⁶⁹ Il testo è probabilmente corrotto sia nella strofe (v. 803, ἄγετε τῶν πάλαι πεπραγμένων) che nell'antistrofe (v. 815, πολλὰ δ' ἄλλα φανεῖ χρητίζων κρυπτά), al punto da costringere gl'interpreti a postulare la caduta, nella strofe, di un intero *colon*. Un'ipotesi forte, ma a mio avviso convincente, consiste nell'espungere, con Schütz, seguito da Lloyd Jones, ἄγετε nella strofe (l'interiezione sembra del tutto pleonastica in presenza dell'esortativo κλῦτε nel *colon* precedente e di λύσασθ' nel *colon* seguente) e, con Heimsoeth e Lloyd Jones, l'intero *colon* dell'antistrofe (πολλὰ δ' ἄλλα φανεῖ χρητίζων κρυπτά), che oltre a non trovare alcuna corrispondenza metrica con il *colon* della strofe, ed avendo esso stesso una struttura metrica difficile (- - - ∞ - - - - - ∞), sembra in qualche modo parafrastico del *colon* che segue ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων (- ∞ - ∞ - ∞ -). In tal modo, quest'ultimo viene a corrispondere perfettamente con la strofe τῶν πάλαι πεπραγμένων (- ∞ - ∞ - ∞ -), e così pure precisamente combacianti risultano i due restanti *cola*, senza necessità di assumere lacuna nel testo della strofe.


~~~~~	ion ^{mi} cr
~~~~~	cr ion ^{mi}
~~~~~	hem ^m
~~~~~	2 cho ⁷⁰
~~~~~	decasyll alc ⁷¹
str/ant 3 (819-25 = 831-37)	
~~~~~	2 cr
~~~~~	cr ia ⁷²
~~~~~	cr ia
~~~~~	2 cr ⁷³
~~~~~	cr ia ⁷⁴
~~~~~	ia ~ cr
~~~~~	cr cr ia
~~~~~	cr ia ~ 2 cr

mes 3 (826-30)

~~~~~	2 ion ^{mi}
~~~~~	ion ^{mi}
~~~~~	2 ion ^{mi}
~~~~~	ion ^{mi75}
~~~~~	hem ^f
~~~~~	2 cr ba

Nemmeno nella complessa costruzione formale del grande *kommos* tra Elettra, Oreste e il Coro le strofe assegnate a quest'ultimo sono così ricche di tipi metrici. Sebbene il *kommos* si configuri a prima vista come il canto più complesso dell'*Oresteia*⁷⁶, il metro, tuttavia, variato al principio, diviene via via più semplice; in particolare, un notevole assortimento di forme è presente nella terza e nella quarta

⁷⁰ Accolgo il testo proposto da Ahrens e F. Bamberger, *Aeschyli Choephoroi*, Gottingae 1840, 112 λαμπρόν ἰδεῖν <φῶς> φιλοῖς. Ringrazio Stefano Novelli, che ha effettuato per me il controllo sull'edizione di Bamberger.

⁷¹ Il testo è quello di Hermann (*Opuscula* I, Leipzig 1827, 115) ὁμῶσιν ἐκ δνοφερῶς καλύπτρας.

⁷² L'antistrofe è corrotta; la scansione si fonda sul testo della strofe.

⁷³ La scansione si fonda sul testo dell'antistrofe; la strofe è corrotta.

⁷⁴ Nell'antistrofe χάριν si scandisce come parola giambica, con geminazione di v in tempo forte, davanti a vocale, cf. Gentili-Lomiento 22.

⁷⁵ Θρο<ε>ούσα, secondo la congettura di G.C.W. Schneider.

⁷⁶ Scott 94.

coppia antistrofica, assegnate ad Oreste ed Elettra, dove si alternano cinque tipi metrici. Nel seguito del canto, se si esclude una leggera diversificazione nelle prime due coppie (tre tipi metrici in alternanza), le restanti sei coppie antistrofiche sono concepite in modo pressoché omogeneo, in giambi lirici o, nel caso dell'ultima coppia, in metri coriambici e gliconici, dunque in uniforme ritmo doppio. Queste stesse misure muovono anche la parodo e il I stasimo, interamente in ritmi del genere doppio. Anche nel I stasimo, al pari del *kommos*, il canto procede da una certa varietà verso una stabilità dei metri. Tra tutti spicca per monotonia proprio il terzo ed ultimo corale, costituito quasi esclusivamente di docmi, che segue alla preghiera, ora in esame, formulata nel secondo stasimo, e contiene l'inno gioioso di ringraziamento per il buon compimento dell'impresa e la liberazione della casa dai tiranni⁷⁷.

Ancora William Scott aveva già notato che, confrontato con altre strofe liriche dell'*Oresteia*, il metro del secondo stasimo appare considerevolmente perturbato⁷⁸. Ed è soprattutto l'inserimento dei mesodi a decostruire la regolarità della ripetizione antistrofica e a spezzare l'unità della preghiera: composti sul piano dei metri-ritmi, privi di responsione strofica, senza sviluppare un metro della strofe né insistere su un metro loro proprio, essi hanno l'unica funzione di evitare il primato di una misura che possa essere rafforzata con successo dall'immediata ripresa nell'antistrofe. Di qui, nonostante la relativa fissità del ritmo nelle coppie antistrofiche, che sembra già prefigurare l'ordine cui si aspira, l'effetto generale è di disordine, e sia il metro che la forma configurano un coro disorientato e confuso. Le coefore cercano un passo uniforme senza riuscire a trovarlo⁷⁹. In questa direzione, non convince l'opinione di chi ha ipotizzato per il secondo stasimo, contro la tradizione manoscritta, una struttura epiftegmatica, nella quale il mesodo sarebbe ripetuto identico, al modo di un *refrain*, dopo ciascuna strofe⁸⁰.

Si è sostenuto che, in questo corale, la questione della coerenza tra metro e contenuto non si potrebbe porre appropriatamente, e che l'indubbio contrasto tra le misure

⁷⁷ Cf. anche quanto osservato in Cerbo 98.

⁷⁸ Scott 102.

⁷⁹ Ibidem, 103 ss. In questa cornice, δρόμος, che alla lettera denota la corsa del puledro Oreste, nel suo possibile riferirsi anche al momento vivo della *performance*, indicherebbe anche l'attività cinetica del coro nell'orchestra (cf. Aesch. *Sept.* 211; *Ag.* 1245; Soph. *Ai.* 889).

⁸⁰ Ad efimnii in luogo di mesodi hanno pensato T.C.G. Schneider, *De epipthegmaticis versibus Aeschyli*, Progr. Weimar 1829; Schroeder, *Cantica*, 96; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Aischylus. Interpretationen*, Berlin 1914, 210 ss.; Weil, Mazon, Groeneboom (dubbiosamente), Thomson e M. Valgimigli (*Eschilo. Le Coefore*, trad. e commentario critico di M. Valgimigli, Bari 1926, 176). Con ragione si attengono alla struttura mesodica della tradizione sulla base di argomenti di contenuto Blass; Schwarz; Münscher; W. Nestle, *Gnomon* 10, 1934, 405 s.; W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. Aischylos und Sophokles*, Wien 1957, 105 s.; Rode 51; A.F. Garvie, 'Aeschylus' *Supplices*', 1969, 44; Scott 104.

più o meno statiche delle coppie antistrofiche e i metri mossi dei mesodi non sia possibile comprenderlo in concreto né valutarlo in rapporto al contenuto⁸¹. Ma non è così. Si ha, al contrario, la fondata impressione che Eschilo abbia orchestrato ad arte il secondo stasimo, il canto che introduce alla vendetta e il terzo, l'inno di esultanza successivo all'azione vittoriosa. Il disordine musicale che caratterizza il primo esprime, sul piano del significante, la difficoltà del coro a individuare una norma che governi gli eventi. Ma il padre degli dèi risponde positivamente alla supplica, imponendo al procedere di Oreste il giusto metro e un ritmo stabile. «La preghiera delle donne», è stato a ragione osservato in un commento recente, «è assolutamente necessaria per la rappresentazione scenica della vendetta nell'episodio che segue, perché essa deve configurarsi come risposta divina alla loro richiesta»⁸². La giustizia trionfa. L'orfano di Agamennone, il puledro, ha effettivamente raggiunto la meta completando la corsa con incedere costante. Ma in virtù della forte immedesimazione da parte del coro che, in qualità di personaggio drammatico, sin dall'inizio è stato partecipe all'azione, e l'ha anzi fortemente incoraggiata⁸³, la preghiera sembra anche trovare una precisa soddisfazione formale sul piano della danza e della musica: l'intervento di Zeus si manifesta da una parte, nell'episodio che segue, nel successo di Oreste e, dall'altra, nel terzo e ultimo stasimo, nella realizzazione di un canto danzato secondo una misura definita e un ritmo regolare. Ed è significativo che anche il terzo stasimo, anche se molto più uniforme sul piano metrico-ritmico, abbia a sua volta struttura mesodica. Il parallelismo strutturale dei due corali diventa, come è stato opportunamente notato, un chiaro segno della loro continuità tematica⁸⁴. La medesima uniformità metrico-ritmica contraddistingue l'*exodos*, in ritmo anapestico, che segna il compimento dell'impresa orchestrale: anche il coro porta a buon fine «lo slancio dei passi» e abbandona l'orchestra.

In conclusione, l'esigenza di una regola nella vicenda delle vendette criminose, richiesta dalle schiave coefore a Zeus appare espressa attraverso un lessico pienamente intonato al coro in quanto gruppo di *performer*, cantori e danzatori, oltre che come personaggio drammatico⁸⁵. Quando esaudita, essa non può che trovare il suo più adeguato corrispettivo mimetico nell'ordine formale della danza e del canto. La veste metrico-ritmica si configura nel secondo stasimo giustamente caotica, idonea a rappresentare una situazione di concitazione emotiva, di attesa e provvisorietà, e dunque

⁸¹ Sier 245.

⁸² Konishi 184.

⁸³ Cf. vv. 121, 123, 160 ss., e soprattutto il *kommos*; 719 ss.

⁸⁴ Cerbo 131.

⁸⁵ Non condivido quindi l'opinione di Sier 241: «Der Chor spricht in dem Lied ganz als *dramatis persona*».

a costituire il giusto sfondo all'esigenza di misura e stabilità, poi puntualmente realizzate negli eventi e nella musica⁸⁶. Nell'invenzione poetica, le sorti di Oreste e del coro vanno di pari passo: l'una riflette l'altra, nel senso che ne determina la forma e l'espressione. È questa intima corrispondenza che consente ai coreuti di definire, nell'ultima triade di questo stesso stasimo (v. 820), l'inno di vittoria, che sperano presto di poter intonare, come «liberatore» (λυτήριον) della casa⁸⁷. L'efficacia che è propria dell'atto vendicativo di Oreste trova il suo, potremmo dire, «doppio» musicale nella «parola efficace» del canto evocatore delle donne.

Urbino

Liana Lomiento

⁸⁶ Non è un caso che il ritmo uniforme dell'ultimo stasimo, che esalta la vittoriosa fine dell'impresa di Oreste e la liberazione della casa, sia docmiaco, un ritmo che nel teatro, e forse proprio con Eschilo, si specializza come ritmo patetico. Si tratta, in effetti, soltanto di un finale provvisorio: la trilogia non è ancora al suo termine, e trepidamente si attendono gli eventi a seguire.

⁸⁷ E non «per la liberazione della casa» come rende Rose 200; Weil sollevava obiezioni a λυτήριον come epiteto di νόμον osservando che «epitheton λυτήριον non ad clamorem convenit, sed ad cadem Aegysthi et Clytaemestrae», e Garvie (p. 219) commenta: «La relazione tra λυτήριον e νόμον è imprecisa, 'una melodia per celebrare la liberazione' (cf. Sept. 635 ἀλώσιμον παιᾶνα, Ag. 10 ἀλώσιμον βᾶξιν) o forse 'una melodia che rende liberi'. Il potere della parola parlata è tale, che il Coro pensa che essa realizzi l'azione che, più logicamente, accompagna. Essa ha una qualità rituale, persino magica... È l'unica ragione per cui Eschilo ne sottolinea l'importanza con una catena così lunga di epiteti». Si è tuttavia mancato di sottolineare l'aspetto di immedesimazione tra il coro e l'eroe, che agiscono ciascuno conformemente al proprio ruolo e ai propri strumenti.

## SU ALCUNE PROBLEMATICHE IMMAGINI DAL TERZO STASIMO DELLE 'COEFORE'

### I. Sull'immagine del *diplou*" *lewn, diplou*" *Arh*" (v. 938).

**I.1** Il terzo stasimo delle *Coefore*, intonato dal Coro non appena Oreste è entrato nella casa con la madre per darle la morte, chiude la catena di vendette punitrici che hanno coinvolto la famiglia degli Atridi e sono state evocate o rappresentate finora sulla scena: esso segna dunque il passaggio dalla prima parte che ha inizio con l'*Agamennone* e qui si conclude (il drama dei delitti di sangue all'interno del geno") alla seconda, che culminerà con la ricomposizione delle violente lacerazioni (il drama del giudizio assolutorio e della restituzione di Oreste alla sua casa). La funzione conclusiva di questo corale nei confronti dello sviluppo drammatico precedente è segnalata nell'*incipit* dalla ripresa del *Leitmotiv* della guerra contro Troia con cui era iniziata la parodo dell'*Agamennone*: mediante una similitudine paratattica viene infatti introdotto uno stretto legame fra l'attuale punizione inflitta da Oreste agli adulteri usurpatori e il compiersi della vendetta, nella generazione anteriore, ad opera degli Atridi contro i Priamo e i suoi discendenti, e la corrispondenza è evidenziata dal riecheggiamento di singoli nessi verbali¹:

Aesch. *Ag.* 40-47:

dekaton men eto" tod' epei Priamw  
mega" antidiko",  
Menelao" anax hd' Agamemnwn,  
diqronou Dioqen kai diskhptrou  
timh" ocuron zeugo" Atreidan,  
stolon Argeiwn cilionautan  
thsd' apo cwra"  
hran, kt l.

Aesch. *Cho.* 935-38:

* Queste note traggono origine da alcune riflessioni da me maturate in margine a un seminario sul terzo stasimo delle *Coefore*, tenuto da Vittorio Citti presso la sede bresciana dell'Università Cattolica il 13 novembre 2003: sono grata al Collega per avermi fornito non solo l'occasione, ma anche la sollecitazione a scriverle. Il mio vivo ringraziamento va inoltre a Enrico Medda, Glenn Most e Mario Telò per le proficue discussioni che ho avuto con loro in merito a questo lavoro.

¹ Il motivo della giusta vendetta contro Troia affiora in più punti dell'*Orestea* (cf. anche *Ag.* 111 ss., 537 ss., 705 ss., 823, con le osservazioni di Yarkho 1997, 186), ma è significativo che l'ultima ricorrenza del motivo, a *Cho.* 935 ss., riecheggi anche a livello verbale la prima attestazione, a *Ag.* 40 ss.

emole men dika Priamidai" cronw,²  
barudiko" poina·  
 emole d' e" domon ton Agamemnono"  
diplou" lewn, diplou" òArh".

Il richiamo alla guerra di Troia non è soltanto un artificio formale dovuto alla tradizionale tecnica anulare, con lo scopo di suggerire allo spettatore che qui sta avendo conclusione una linea drammatica sostanzialmente unitaria. C'è anche una consonanza più profonda, che Eschilo vuole suggerire come chiave di lettura della scena successiva, tra la spedizione degli Atridi contro l'ospite fedifrago e la vendetta di Oreste contro gli adulteri: entrambe le azioni punitive sono giuste, perché approvate dalla divinità; eppure chi le compie finisce per macchiarsi di una colpa che va in qualche modo espiata. L'azione di vendetta, dunque, in entrambi i casi non è conclusiva, ma ha un seguito che coinvolge suo malgrado il vendicatore. Si chiude una sequenza drammatica e se ne apre un'altra: e questo dato è appropriato alla funzione di cerniera dello stasimo.

**I.2** Lo stretto legame tematico con l'*incipit* della parodo dell'*Agamennone* fornisce a mio parere la chiave interpretativa corretta relativamente al problematico nesso diplou" lewn, diplou" òArh" in *Cho.* 938, nel quale alcuni hanno voluto vedere un riferimento ad Oreste e Pilade (Schol.: *oi peri ðOresthn kai Puladhn*, Paley, Wecklein, Rose), altri un uso del concreto per l'astratto, con allusione cioè alla duplice uccisione di Clitemestra ed Egisto («duplex impetus, duplex caedes»: così Weil, Blass, Sier)³, altri ancora un riferimento al solo Oreste, esecutore di una duplice uccisione (così Valgimigli: «due volte un leone con doppia battaglia», e Bowen). A favore dell'identificazione dei due leoni con Oreste e Pilade viene giustamente citata dai commentatori l'analoga descrizione in Eur. *Or.* 1400-02 h lqon e" domou"... leonte" Ellane" duo didumw; e si vedano anche, sulla stessa linea, dissoin leontoin v. 1555 e qhra" xi fhrei" v. 1272. Alla base di simili formulazioni c'è naturalmente il paragone epico-tragico della coppia di guerrieri con due leoni compagni, attestato in Hom. *Il.* 10.297 ban r' imen w" te leante duw (Odisseo e Diomede) e in *Il.* 13.198 (i due Aiaci): paragone al quale si è ispirato

² Il concetto - tradizionale nell'etica greca (cf. infra § II.3 e nn. 33-39) - della punizione che si realizza in lunghi tempi, che in *Cho.* 935 è espresso dal complemento cronw, nella parodo dell'*Agamennone* ricorrerà a proposito della guerra di Troia più avanti, all'interno della profezia di Calcanete (cf. *Ag.* 126 cronwmen agrei Priamou pol in ade keleuqo").

³ Una variante di quest'ultima interpretazione, sostenuta ad es. da Untersteiner, coglie qui un'allusione alla duplice serie di delitti, l'assassinio di Agamennone prima, e quello di Egisto-Clitemestra adesso.

anche Sofocle nella sua formulazione in *Phil.* 1436-37 a proposito di Filottete e Neottolema: w" leante sunnomw fulasseton/ outo" se kai su tonde. Si tratta evidentemente di una modalità topica di rappresentazione dell'assalto da parte di due guerrieri, ed è pertanto alla luce di questo motivo epico-tragico che va innanzi tutto decodificata l'immagine eschilea. Né mi pare rilevante l'obiezione, sovente mossa contro tale interpretazione, che affiancare ad Oreste, vero esecutore del delitto, l'amico Pilade risulterebbe eccessivamente riduttivo per il suo ruolo di eroe protagonista. Il contributo dato da Pilade quale portavoce di Apollo, nella sticomitia precedente, alla risoluzione di Oreste, con la conseguente rottura della convenzione scenica che ne faceva agli occhi degli spettatori un kwfon proswpon, poteva ben autorizzare il Coro a ricordarlo all'inizio dello stasimo accanto al protagonista, non a caso subito prima della menzione dell'oracolo delfico⁴.

Ma credo che soprattutto agisca, nella scelta di duplicare la figura del 'giustiziere', il parallelismo a distanza con l'*incipit* della parodo dell'*Agamennone*: alla coppia Agamennone-Menelao corrisponde la coppia Oreste-Pilade, e al nesso anaforico diqronou... kai diskhptrou corrisponde il *dicolon* diplou" lewn, diplou" òArh" che ripristina in modo letterale l'anafora (e si noti che il rapporto di sostanziale sinonimicità che qui intercorre fra lewn e òArh" si pone sulla stessa linea del rapporto intercorrente fra qrono" e skhpttron). Non a caso, terminata la similitudine che giustificava il riferimento a un duplice vendicatore per analogia con la coppia degli Atridi, il ruolo prioritario di Oreste viene ristabilito subito dopo, al v. 939, con la menzione del solo protagonista.

## II *Sull'immagine del pantelh" crono"* (vv. 965-68).

II.1 Relativamente ai vv. 965-68 il testo che credo debba essere accolto, e che riproduce con alcune piccole modifiche il testo del Mediceo, è il seguente:

taca de pantelh" crono" ameyetai	965
proqura dwmatwn,	966
otan af'estia" pan elash muso"	967
kaqarmois<in> atan elathrioi".	968

⁴ Come giustamente fa notare Garvie, il fatto che ricorra qui il singolare diplou" in luogo del plurale che compare, in un contesto analogo, in Aesch. fr. 445 R. wste diplooi/ lukoi (e cf. anche *Eum.* 944 xun diploisin embruoi") non rappresenta una reale difficoltà: cf. ad es. *Pers.* 720 amfotera: diploun metwpon hn duoin strateumatwn e Soph. *Ant.* 53 mhthr kai gunh, diploun epo".

- 967 pan M: apan Hermann, muso" post el. trai. Butler elasei M: elashi ss.  
M^s, elaqh Kayser
- 968 kaqarmoisin Hermann: kaqarmoi" M atan (ata" iam Portus)  
elathrioi" Schütz: apan elathrion M (S)

Al v. 968*b* il Mediceo riporta un docmio con realizzazione bisillabica del penultimo elemento (muso" pan elash, kllkkll), una forma che, anche se rara, appare documentata con certezza⁵. La tendenza (ragionevole e dunque condivisibile) degli editori in questa e altre situazioni analoghe è a conservare il docmio con *anceps* irrazionale se è in responsione con un docmio dello stesso tipo (il che si verifica, tra i casi sicuri, in Aesch. *Sept.* 891-92 ~ 904-05, *Suppl.* 350*a* ~ 361*a*, Soph. *Ai.* 881 ~ 927, Eur. *Or.* 1274*a* ~ 1267*a*)⁶, e a ricorrere invece a correzioni normalizzanti (peraltro sempre assai economiche) in caso di responsione con docmi 'normali'⁷. Nel nostro caso, il segmento testuale corrispondente nella strofe presenta anch'esso *anceps* irrazionale (v. 955: -xen adolw" dolia", wwwlwwl), ma quanto meno il genitivo dolia" è certamente corrotto. Se si accoglie la congettura dolian di Victorius, il testo dell'antistrofe non va emendato; se invece si opta per dolia di Hermann, che sintatticamente meglio si armonizza con l'avverbio precedente, oppure per altre soluzioni che eliminino nella strofe il docmio con penultimo elemento bisillabico, è metodico correggere anche nell'antistrofe. Molti editori che hanno seguito quest'ultima via, come per esempio Blass, Murray, Untersteiner, Groeneboom, Page e West, hanno optato al v. 968 per l'emendamento apan di Hermann (muso" <a>pan elash, kkkkkkl), che restituisce uno schema docmiaco analogo a quello da lui ipotizzato per la strofe (anche se questo dato, in vista delle ormai note libertà di responsione di docmi, non appare in sé necessario). Sier ha respinto questa proposta sulla base del fatto che forme di docmio con due casi consecutivi di *split resolutions* al primo e secondo *biceps* non sono altrove attestati in Eschilo⁸. Va però osservato, a integrazione dei dati da lui riferiti, che ne compare almeno un caso identico in Sofocle (*OT* 1314 = 1322 ne fo" emon apotropon = su men emo" epipolo"), e altri due in Euripide (*HF* 1022*b* su de tekna trigon', w, 1190 emo" emo" ode gono")⁹; accanto a questi andrebbero menzionati anche alcuni docmi euripidei con *split resolution* contemporaneamente al secondo e al terzo

⁵ Cf. Conomis 1964, 35-37; West, 1982, 111; Martinelli 1997, 270.

⁶ Cf. Conomis 1964, 35 (§ 5a).

⁷ Cf. Conomis 1964, 35-36 (§5b). Sulla difficoltà di trovare nel dramma attico docmi di questo tipo in responsione con docmi 'normali' cf. anche Martinelli 1997, 270 n. 18, che discute e giustamente respinge i casi dubitativamente citati da West 1982, 111.

⁸ Cf. Sier 1988, 299, il quale rimanda alla documentazione fornita da Parker 1968, 266.

⁹ E cf. anche [*Rhes.*] 675 bale bale bale· gene (nel caso che si adotti la scansione docmiaca).



*biceps*¹⁰. Tuttavia, se non unica, tale forma di docmio rimane rara, e restituirla per congettura non sembra in effetti una soluzione ottimale sul piano metodologico. In alternativa, si può optare per la trasposizione di *muso*" a fine di *metron*, proposta da Butler (*pan elash muso*", *lkkllkl*), che rientra tra l'altro in un tipo di errore ben documentato¹¹.

Al v. 968 ha avuto una certa fortuna presso gli editori la correzione *elaqh* di Kayser¹², che ha il merito di appianare l'arditezza dell'immagine rispetto alla forma attiva *elasei* (*elash*) del Mediceo, ma che proprio per questo sembra qui banalizzante. Sul problema torneremo più avanti, in quanto la sua soluzione è collegata con l'interpretazione complessiva di questo periodo¹³.

Per il v. 969 il testo sopra riportato resta, fra quelli finora proposti, il più convincente. Il nesso *kaqarmoisin atan elathrioi*" (con la successione sostantivo + sostantivo in funzione appositiva, a sua volta preceduto dal genitivo oggettivo) trova infatti un parallelo nella formulazione del rimedio con cui Odisseo purifica la sua dimora dopo l'eccidio dei Proci (cf. *Od.* 22.481 *qeeion... kakwn ako*"). A dire il vero, ha le sue buone ragioni Garvie a sollevare qualche perplessità sulla correttezza del termine *elathrioi*", che riproduce a così breve distanza il radicale di *elash*: tanto più che nel testo di M già il termine *atan*, correzione certa di Schütz per il trádito *apan*, era stato alterato per influenza del *pan* al *colon* precedente. D'altra parte, ripetizioni di questo genere a breve distanza, per lo più in riferimento a termini chiave, si trovano occasionalmente in Eschilo, soprattutto nelle parti liriche, dove il dato si combinava probabilmente con la componente ritmico-musicale: mancano pertanto gli estremi per un intervento correttivo¹⁴.

¹⁰ Cf. Eur. *IT* 871a (astrofico) *ape fuge*" *oleqron anosion ex eman*, *Tro.* 244a (astrofico) *tin' ara ti*" *elace*; *tina potmo*" *eutuch*", *El.* 1170a (astrofico) *scetlia men epaqe*", *anosia d' eirgasw*, *Bacch.* 995a e 1015a *ton ageon anomon adikion Eciono*". E cf. inoltre il caso con *split resolution* contemporaneamente al primo e al terzo *biceps* in Eur. *HF* 1212a (astrofico): *bromon epi fonion anosion exagh* (il secondo *biceps*, essendo coinvolta una preposizione, si pone ovviamente su un piano del tutto diverso). V. da ultimo anche Novelli 2005, 170 che, a corollario della difesa della *paradosis* in Aesch. *Sept.* 233b~239b *nemomeq adamaston ~ /-sa patagon ammiga*, discute la possibilità di adottare nell'antistrofe la v.l. *anamiga* e quindi di scandire «il *colarion* come *kkkkkkll*, cioè un kaibeliano con due 'split resolutions'».

¹¹ Sulla tendenza nei nostri codici alla trasposizione del sostantivo in modo che sia in contiguità con l'aggettivo, cf. il commento di Sier *ad loc.*, con i vari studi ivi citati. Seguono questa via, tra gli editori, Paley, Weil, Wilamowitz e Mazon. Anche Rose nel suo commento si dichiara ad essa favorevole.

¹² Così, ad es., Weil, Wecklein, Kirchhoff, Blass, Wilamowitz, Mazon, Page, Rose, Sier.

¹³ Cf. *infra* § II.5.

¹⁴ Si veda per es., all'inizio di questo stesso stasimo, il nesso *barudiko*" *poina* come apposizione a *dika*. Circa la complessa questione del limite d'ammissibilità nei confronti delle ripetizioni, che di volta in volta alcuni critici conserverebbero e altri eliminerebbero con interventi emendativi, si

Non vedo invece ragioni sufficienti per dubitare della correttezza del tràdito *crono*" al v. 965. Nella sua recente edizione West accoglie a testo la congettura *promo*" di Lafontaine, sulla base del fatto che il Tempo «cannot be said to go through a doorway (since it is never localized), not to perform expulsory purification rites»¹⁵. L'immagine, benché indubbiamente atipica, sembra tuttavia compatibile sia con il movimento di questo stasimo sia, più in generale, con la concezione del tempo che è propria della poesia tragica e di Eschilo in particolare.

**II.2** Un elemento che induce a conservare la lezione tràdita è innanzi tutto il composto *pantelh*", che trasforma in epiteto una prerogativa che era stata riferita al tempo già da Pindaro in *Nem.* 4.43 *crono*" *erpwn peprwmenan telesei*. Inoltre, a favore dell'associazione di *pantelh*" a *crono*" depone la ricchezza di attestazioni letterarie in cui al tempo è associato il modulo del *pan*, all'interno di epiteti composti o in altri nessi, ad indicare l'onnipotenza di questa entità, che, pur non appartenendo al pantheon olimpico né essendo mai entrata a far parte dei racconti mitologici tradizionali, nelle immagini poetiche dal VI-V secolo in poi è spesso equiparata nel suo agire ineluttabile alle maggiori potenze demoniache o divine, come il Fato, la Moira e lo stesso Zeus¹⁶. Nei testi letterari del V secolo *Chronos* è infatti cantato come padre di tutte le cose (Pind. *Ol.* 2.17 *Crono*" o *pantwn pathr*)¹⁷, come colui che tutto porta alla luce e di nuovo occulta (Soph. *Ai.* 646-47 *apanq'* o *makro*" *kanariqmhto*" *crono*" / *fuei t' adhla kai fanenta kruptetai*; e cf. anche Soph. fr. 918 R. *pant'* *ekkaluptwn* o *crono*" *ei*" <to> *fw*" *agei*; Soph. fr. 954 R. *crono*" d' *amauroi panta kei*" *lhqh*n *agei*)¹⁸, tutto consuma od

veda il recente contributo di Pickering 2003, 490-99, con ulteriori rimandi alla bibliografia anteriore.

¹⁵ Cf. West 1990b, 260. Altre correzioni qui proposte sono state: *coro*" di Elmsey, *arco*" e *kasi*" di Blaydes, *olbo*" di Kayser (ricavo queste indicazioni da Dawe 1965, 152, e dall'apparato critico di West).

¹⁶ L'epiteto *pantelh*" è da Eschilo riferito a Zeus in *Sept.* 116 w *Zeus... pater pantele*" (sulla discussa questione del significato, se attivo o passivo, cf. infra n. 24). *Chronos* è definito *qeo*" in Soph. *El.* 179 (analizzato qui sotto a § II.4) e *daimwn* in *AP* 7.245.1-2. Circa l'eventuale influsso di dottrine orfiche, in cui *Chronos* era divinizzato e addirittura fra le divinità primigenie (si veda in proposito de Romilly 1968, 34-36; Ricciarelli 2000, 292-94; Pontani 2001, 7-8), nessuna obiettiva conclusione è possibile raggiungere (nonostante gli sforzi esegetici di Headlam-Thomson di dimostrare una relazione tra questi versi - e tutto lo stasimo in generale - con i rituali misterici: cf. Headlam-Thomson 1938, 45-47 e 239-44). Di fatto, tutto quanto il Coro qui dice è interpretabile con i soli strumenti dell'analisi letteraria, trattandosi di motivi spesso tradizionali il cui sviluppo è rintracciabile nel resto della produzione poetica, eschilea e non.

¹⁷ Su questo concetto, cf. Fränkel 1968, 10-12 e Cartney 1928, 187-88.

¹⁸ Si tratta di concetti proverbiali che compaiono in forma identica o molto simile nelle *Sententiae* di Menandro: cf. anche *Menand. sent.* 639 *Pant anakaluptwn* o *crono*" *pro*" *fw*" *ferei*, 831 *Crono*" d' *amauroi panta kei*" *lhqh*n *agei*, e 839 *Jäkel Crono*" *ta krupta paenta pro*" *to*

oscura (Soph. *Ai.* 713 panq' o mega" crono" marainei e fr. 954 R. crono" d' amauroi panta kei" lhqhn agei)¹⁹, tutto racconta o rivela (Eur. fr. 38a.1 K. o crono" apanta toisin usteron frasei, fr. 441 K. crono" dierpwn pant' alhqueuin filei), tutti trasforma in peggio (Diph. fr. 84 K.-A. polio" tecnith" estin o crono", w xene-/ cairei metaplattwn panta" epi ta ceirona)²⁰. Già a partire da Bacchilide e Simonide crono" è pandamatwr (Simon. fr. 26.5 P. ouq' o pandamatwr amaurwsei crono", Bacchyl. *ep.* 13.205 s. o te pand[a]matw[r crono" to kalw" e]rgmenon aien a[exei]), un epiteto che gli viene attribuito anche nel celebre epigramma di Posidippo contenente la descrizione della statua del Tempo ad opera di Lisippo²¹: pur essendo questo composto proprio anche di altre divinità o entità astratte²², la sua frequenza negli epigrammi sepolcrali e dedicatori ne garantisce il carattere topico²³. In Sofocle Chronos viene qualificato con l'analogo epiteto pagkrath" (Soph. *OC* 609 ta d' alla sugcei panq' o pagkrath" crono"), che allo stesso modo di pantelh" si trova riferito alle maggiori divinità,

fw" ferei (una variante si legge in *Trag. adesp.* fr. 511 K.-S. [*TrGF* II, p. 145] crono" ta krupta paenta ei" fao" agei).

¹⁹ Da qui il concetto di distruzione operata dal Tempo, reso attraverso l'immagine della falce, che sarà cara alla sensibilità medievale, in *AP* 7.225.1-2 yhcei kai petrhn o polu" crono" oude si-dhrou/ feidetai, alla mih pant' olekei drepanh.

²⁰ Si tratta di un riferimento al motivo convenzionale della capacità del Tempo di trasformare (ameibein, al lattein) ogni cosa: cf. ad es. *AP* 11.326.1-2 tacu panta/ o crono" al lassei, *AP* 9.51 (Plato) aiwn paenta ferei· dolico" crono" oiden ameibein/ ounoma kai mor fhn kai fusin hde tuchn (e cf. anche *Trag. adesp.* fr. 26 K.-S. [*TrGF* II, p. 27] kai gar ton allon wde qnhtoisin nomon/ oyh diairwn· ouden on panth kalon/ oud' aiscron, alla taut' epoihsen labwn/ o kairo" aiscra kai diallaxa" kala, Eur. fr. 304.3-5 K. tuca" de qnatwn/ to men meg' e" ouden o polu" crono"/ meqisthsi, to de meion auxwn). È da attribuire probabilmente a questo motivo l'interpretazione dello scolio, che intendeva ameyetai al v. 966 nell'accezione di 'cambiare', topica in riferimento ai mutamenti attuati dal Tempo, nel senso che Chronos indurrà un mutamento decisivo della casa (in relazione a questa interpretazione cf. anche il commento di Paley *ad loc.*): cf. *schol. Cho.* 965-67 <pantelh"... elashi>] o panta telwn crono" ta proqura tw n oikwn allaxei apo kathfeia" ei" lamprothta. ameyetai] allaghsetai· ouc omoi" estai toi" prwhn en twi oikwi hmw n.

²¹ Cf. Posidipp. fr. 19 G.-P. (= *A.Pl.* 275) kairo" o pandamatwr. E cf. anche l'integrazione *ex. gr.* di West a Simon. fr. 20.15 W.² kou min] pandama[twr airei crono".

²² Come pantelh", anche pandamatwr è altrove riferito a divinità tradizionalmente onnipotenti: le Erinni (cf. per es. Ap. Rh. 4.475-76), Eros (Nonn. *Dionys.* 1.404, 2.223, 31.171, 33.107 ecc.), la moira (Arist. fr. 640.43.2 [p. 403, 3] Rose), la Tyche (*Anth. Gr. appendix, epigr. sepulcr.* 469.8 [III, p. 168] Cougny), il daimwn che si identifica con la sorte stessa dell'uomo (Soph. *Phil.* 1467-68 h megalh Moira... cw pandamatwr/ daimwn o" taut' epekranen).

²³ Si vedano a titolo esemplificativo *Anth. Gr. appendix, epigr. sepulcr.* 163.7 [III, p. 114] Cougny crono" de eile me o pandamatwr, *ibid.*, *epigr. demonstr.* 133.4 [III, p. 312] Cougny pandamatwr de crono" eixen arhgounh, e *ibid.*, *epigr. sepulcr.* 680.1-2 [III, p. 205] Cougny, dove la definizione auto" o pandamatwr hrpasen ei" Aidhn è egualmente applicabile a Chronos e ad Ade.

fra cui in particolare lo stesso Zeus²⁴. E come Zeus - e ogni altra entità divina garante di Giustizia - è *panopth*²⁵, anche il tempo è onniveggente: *efhure s' akonq' o panq' orwn crono*" canta il Coro di vecchi Tebani a proposito di Edipo in Soph. *OT* 121; lo stesso motivo, con in più il riferimento all'ambito auditivo, ricompare anche in Soph. fr. 300 R. *w" o panq' orwn/ kai pant' akouwn pant' anaptussei crono*" (sulla stessa linea cf. anche l'espressione *oxu blepei gar o crono*", *o" ta panq' ora* in *Trag. adesp.* fr. 510 K.-S. [*TrGF* II, p. 145])²⁶.

**II.3** Al Tempo in *Cho.* 965 s. viene attribuita l'azione di varcare la soglia del palazzo. Entrano in gioco a questo proposito più fattori concomitanti:

1) C'è innanzi tutto la volontà di contestualizzare nell'azione drammatica specifica un'immagine assai ricorrente - anzi topica - del tempo. Il punto di partenza è costituito da espressioni neutre (e così consolidate nell'uso da aver smarrito l'originario valore metaforico) in cui si parla di un 'venire', 'accostarsi', 'sopraggiungere' del tempo, già assai diffuse nella lirica pindarica (del tipo ad es. di Pind. *Nem.* 4.43 *crono*" *erpwn*, *Ol.* 6.97 *eferpwn*, *Pyth.* 1.57 *proserpwn*, *Ol.* 8.28-29 *epantellwn*, *Ol.* 10.55 *iwn prosw*)²⁷. Di queste espressioni generiche Euripide recupererà il potenziale metaforico attraverso l'immagine del lento 'piede'

²⁴ Cf. ad es. Aesch. *Sept.* 255, *Suppl.* 816, *Eum.* 918; Soph. *Phil.* 679, fr. 684.4 R.; Ar. *Thesm.* 368; Hesych. p 20 H. *pagkrath*"· *Zeu*". *Ἰαχῆναιοι*. Alla luce dei paralleli precedenti ritengo che *pantelh*" vada interpretato in senso attivo (così già lo scoliasta: *o panta telwn crono*"; e si veda anche la ben argomentata nota di Untersteiner 2002, 464), come epiteto che indica la potenza - propria di molte entità divine - di mandare ad effetto ogni cosa, sulla linea dell'epiteto rituale *teleio*" che si trova riferito a varie divinità, tra cui lo stesso Zeus (cf. ad es. Pind. *Ol.* 13.115; *Pyth.* 1.67; Aesch. *Suppl.* 526, *Eum.* 28), Dike (Aesch. *Ag.* 1432), le Erinni (Aesch. *Eum.* 383), l'Ara (Aesch. *Sept.* 832), Era (Aesch. *Eum.* 214 e fr. 383 R.), ecc. L'azione del *telein* si trova del resto riferita a *crono*" già in Pind. *Nem.* 4.43 *crono*" *erpwn peprwmenan telesei*. Il concetto del portare a compimento da parte delle divinità è uno dei *Leitmotive* individuati da Yarkho nell'ambito dell'*Orestea* (cf. Yarkho 1997, 187).

²⁵ Cf., in riferimento alla stessa Giustizia, Eur. *El.* 771 *w qeoi, Dikh te panq' orws', h lqe*" *pote*. Sullo stretto legame intercorrente tra tempo e Giustizia, cf. infra § II.3.

²⁶ Gli epiteti con primo elemento *pan-*/ *panta-* riferiti a Chronos sono naturalmente assai più numerosi: per alcune analoghe variazioni sul tema cf. ad es. l'epiteto *panamerio*" in Eur. *Hipp.* 369 e *panepiskopo*" in *AP* 7.245.1-2 (Gaetulicus) *w Crone, pantoewn qnhtoi*" *panepiskope daimon*,/ *aggelo*" *hmeterwn pasi genou paqewn*. Si tratta, naturalmente, di un adattamento alla personificazione di Chronos di prerogative frequentemente associate alla divinità, a proposito delle quali si veda ora l'intervento di Ferrari 2004, 139-47.

²⁷ Un gioco etimologico su simili espressioni è istituito da Sofocle in *Phil.* 285 *o men crono*" *dh dia cronou proubaine moi*. Si tratta di formulazioni che fanno la loro comparsa a partire dal VI sec. a.C., quando si afferma la tendenza alla personificazione del Tempo, che è invece estranea all'epica omerica ed esiodea. Né in Omero né in Esiodo, infatti, il Tempo appare mai come soggetto di una frase: sulla concezione del tempo in età arcaica, cf. Fränkel 1968, 1-22; Onians 1951, 411-15; Accame 1961, 359-94; Treu 1968, 123-35.

del Tempo in *Bacch.* 889 daron cronou poda e fr. 42 K. kai cronou proubaine pou", parodiata da Aristofane nelle *Rane* («aiqera Dio" dwmation, h cronou poda», vv. 99-100), ma in realtà sovrapponibile alle immagini tragiche del «piede di bronzo» dell'Erinni utilizzata da Sofocle in analogo contesto (Soph. *El.* 489-91 hxei kai polupou" kai poluceir a deinoi" kruptomena locoi" calkopou" Eri-nu")²⁸, oppure del piede del daimwn che s'abbatte pesantemente sulla vittima (Aesch. *Pers.* 515-16 w dusponhte daimon, w" agan baru"/ podoin enhlou panti Persikw genei), o ancora del piede di Dike che sopraggiunge anch'esso lento nel frammento euripideo 979.3-4 K. bradei podi/ steicousa²⁹, secondo un'immagine che è perfettamente sovrapponibile a quella di *Bacch.* 889, dove pure si parla di un sopraggiungere - lento nel tempo ma inesorabile - della punizione che infallibile coglierà l'uomo empio. E si tratta - a ben vedere - della medesima concezione del tempo che Eschilo ha espresso in questo stasimo: quella di un'entità che collabora con Dike (e anzi si identifica con essa) per realizzare la rovina del colpevole e il riscatto dell'offeso³⁰. Non a caso il Coro esordisce annunciando che è venuta la Giustizia con il Tempo (emole vv. 935 e 937, e cf. anche epoicetai v. 956), quindi conclude presentando il Tempo come colui che porterà a termine (pantelh" v. 965) l'azione di liberazione della casa. Dietro alla stretta associazione che Eschilo qui istituisce tra Tempo e Giustizia c'è naturalmente un concetto tradizionale dell'etica greca arcaica e classica, secondo cui la punizione della divinità spesso richiede molti anni prima di realizzarsi: un dogma già attestato in Omero³¹, ripreso da Esiodo³²,

²⁸ L'epiteto cal kopou" che nell'epos omerico era riferito ai cavalli per esprimere la solida forza dei loro zoccoli, suggerisce qui l'avanzare inesorabile dell'Erinni contro Clitemestra ed Egisto (cf. deinopou" ara in *OT* 418); anche la ripetizione di pou" a breve distanza nei due composti polupou" e cal kopou" si accorda con l'intento di sottolineare in modo ossessivo l'inevitabilità della vendetta: cf. in proposito l'analisi svolta da Ferrari 1983, 31-34.

²⁹ Una ripresa di questa immagine 'tragica', ma ironicamente alleggerita attraverso il riferimento alla zoppia, è posta da Orazio ad epigrafico suggello in *carm.* 2.3.31-32: *raro antecedentem scelestum/ deseruit pede Poena claudo* (ulteriori paralleli, greci e latini, sono riportati nella ricca nota *ad loc.* in Nisbet-Rudd 2004, 34-35). Si noti che, ancora prima dei poeti tragici, la stessa capacità di creazione di immagini concrete partendo da un concetto astratto è già documentata in Simonide, il quale in riferimento a un'altra topica prerogativa attribuita al Tempo, quella di distruggere, consumare e dunque divorare ogni cosa, parlava dei «denti affilati» di Chronos: Simon. fr. 88 W.² o toi Crono" oxu" odonta"/ kai panta yhcei kai ta biaiotata (sulla fortuna di questa metafora nella cultura occidentale antica e moderna, una ricca documentazione è stata raccolta e analizzata da Pontani 2001, 5-36).

³⁰ Sulla concezione del tempo in Eschilo lo studio più ampio e circostanziato resta tuttora quello della de Romilly 1968, 59-85, che identifica proprio nella valorizzazione di queste tematiche la peculiare interpretazione eschilea di Chronos.

³¹ Cf. *Il.* 4.160 ss.: ei per gar te kai autik' Olumpio" ouk etelessen/ ek te kai oye telei, sun te megalw apetisan/ sun sfhsin kefalhsi gunaixi te kai tekeessin... (segue la 'profezia' di Agamennone sulla caduta di Troia). La formulazione - con il te generalizzante nella

sovente ribadito da Solone³³ e caro ai tragici greci³⁴ ed a Eschilo in particolare, che il problema della colpa-punizione ha spesso assunto a tema dei propri drammi³⁵. Dike, Chronos e Zeus in quanto garante di Dike diventano così soggetti interscambiabili all'interno delle metafore drammatiche: se poco sopra, al v. 949, Eschilo chiama Dike «figlia verace di Zeus», Euripide in fr. 222 K., con una genealogia diversa ma nella sostanza sovrapponibile, fa di Chronos stesso il padre di Dike (thn toi Dikhn legousi paid' einai Cronou,/ deiknusi d' hmw osti" esti mh kako"). Dopo l'immagine di Dike che arriva, dopo l'immagine della casa che finalmente, liberata dalle catene, è invitata ad alzarsi, Eschilo - il poeta per eccellenza della Dikh egcronicseisa - può ben introdurre l'omologa immagine del Tempo che varca la soglia della casa³⁶.

2) Dietro a questa precisa contestualizzazione drammatica dell'azione di Chronos c'è poi il fatto che il tempo nella tragedia soprattutto eschilea è talora presentato come un'entità che vive insieme con l'uomo (sum futo" aiwn Ag. 107), compiendo

protasi e nell'apodosi (ei per gar te... ek te), nonché l'aoristo gnomico apoteisan - fa pensare che l'espressione avesse già assunto valore proverbiale. È interessante, a mio parere, che la prima attestazione letteraria del motivo sia precisamente in riferimento alla distruzione di Troia: si realizza a questo riguardo uno stretto legame con la situazione drammatica dell'*Oresteia*. Ed è anche significativo che il motivo del telein, espresso in *Cho.* 965 dall'epiteto pantelh", già facesse la sua comparsa, in modo tra l'altro assai insistito, nell'ipertesto omerico: oltre a etelesen (v. 160) e telei (v. 161), cf. anche v. 168: ta men eassetai ouk atelesta (si tratta delle parole conclusive della 'profezia' di Agamennone).

³² Cf. Hes. *Op.* 217-18: [...] dikh d' uper ubrio" iscei/ e" telo" exelqousa· paqwn de te nhpio" egnw e 333-34: tw d' h toi Zeu" auto" agaietai, e" de teleuthn/ ergwn ant' adikwn calephn epeqhken amoibhn (si noti, anche qui, il telo"-Motiv).

³³ Cf. in part. Solon fr. 4.14-16 W.² oude fulassontai semna Dikh" qemeqla,/ h sigwsa sunoide ta gignomena pro t' eonta/ tw de cronwi pantw" hlq' apoteisomenh, fr. 13.25-32 W.² toiauth Zhno" peletai tisi· oud' ef' ekastwi/ wsper qnhto" anhr gignetai oxucolo"/ aiei d' ou e lelhe diampere", osti" alitron/ qumon ecei, pantw" d' e" telo" exefanh-/ all' o men autik' eteisen, o d' usteron· oi de fugwsin/ autoi, mhde qewn moir' epiousa kichi,/ hluqe pantw" auti· anaitioi erga tinousin/ h paide" toutwn h geno" exopisw e fr. 36.3-5 W.² summarturoih taut' an en dikhi Cronou/ mhthr megisth daimonwn Olumpiwn/ arista, Gh melaina, ktl.

³⁴ Cf. ad es. Eur. fr. 223.86-87 K. Dika toi Dika cronio", all'omw"/ epipesous' elaqen elaben, fr. 800 K. feu, mhden pot' eihn allo plhn qeoi" filo"/ w" pan telousi, kan bradunwsin, cronw, fr. 1131.5 N.² (= *Trag. Adesp.* fr. 624.5 K.-S.) cronw gar outo" usteron dwsei dikhn, Eur. *Heracl.* 941 eile s' h Dikh cronw, *Or.* 419-20, *Bacch.* 882-96 ecc. (sul problema si è soffermata de Romilly 1968, 114 ss.).

³⁵ Cf. Aesch. *Suppl.* 732-33 [...] cronw toi kuriw t' en hmera/ qeou" atizwn ti" brotwn dwsei dikhn e gli altri passi citati nella relativa nota in Friis Johansen-Whittle 1980, III 90-91. Il tema diventerà naturalmente topico (cf. ad es. *Anth. Gr. append., epigr. demonstr.* 3.1 [III, p. 287] Cougny: pantw" o crono" eure dikhn adikw basi lh).

³⁶ Sofocle, a sua volta, parlerà del sopraggiungere dell'Erinni, altra divinità garante di giustizia: cf. *El.* 488-91.

le sue stesse azioni e sostituendosi a lui. Il luogo testuale che meglio esemplifica questa peculiare concezione è il celeberrimo *Ag.* 894 s., dove Clitemestra nel discorso con cui accoglie Agamennone parla del tempo «che dormiva insieme con lei»: *amfi soi paqh/ orwsa pleiw tou xuneudonto" cronou*³⁷. Nel caso di *Eum.* 965 ss. l'operato di *crono*" si identifica con l'azione di Oreste, che porta materialmente a termine sia il delitto che la conseguente purificazione della casa. E si realizza a questo proposito un interessante parallelo fra la qualifica di *pantelh*" qui attribuita a Chronos e l'epiteto *pagkrath*" che in *Ag.* 1648 era attribuito ad Oreste in un contesto in cui il Coro profetizzava la sua futura vendetta³⁸.

3) In più agisce il fatto che in questo caso Oreste fa ciò che l'oracolo gli ha ordinato di fare: l'azione di Oreste coincide con la parola divina di Apollo, con il compimento della profezia. Ed è un modulo tipico dello stile profetico il dire che 'è venuta la profezia', ovvero che 'è venuto il tempo' del realizzarsi della profezia. Il modello è *Hom. Od.* 9.507 = 13.172 *w popoi, h mala dh me palai fata qes faq' ikanei*, ma diffusa è la formulazione con verbi di moto dal prefisso *ek-* ad indicare il 'giungere a compimento' del responso divino: cf. ad es. *Hdt.* 6.80 *w òApollon crhsthrie*,... *sumballomai d exhkein moi to crhsthtrion*, 6.82.1 *dokein oi exelhlugenai ton tou qeou crhsmon*; *Soph. Phil.* 199 *prin od' exhkoi crono" w legetai/ crhnai s f' upo twnde damhnai*; *OT* 1011 *tarbwn ge mh moi Foibo" exelqh safh*"³⁹, e soprattutto, con il termine *crono*" come soggetto, *OT* 735 *kai*

³⁷ In quanto entità che «vive» (*Soph. Trach.* 1169 *cronw tw zwnti kai paronti nun*) e «corre insieme» con l'uomo (*Aesch. fr.* 362.2 *R. qnhskei ti*", *ei mh terma suntrecoi biou*), il tempo naturalmente invecchia con lui: il concetto, attestato in forma gnomica in *Aesch. Eum.* 286 *crono" kaqairei panta ghraskwn omou* e *PV* 981 *al' ekdidaskei panq' o ghraskwn crono*", ritorna in alcune sofisticate formulazioni in Sofocle: come ad es. i mesi che sono «nati con» Edipo (*OT* 1082 *oi de suggenei" mhne*"), o la madre di Aiace che vive 'in' (o 'con') il suo vecchio giorno (*Ai.* 622 *palaia... entrofo*" [*suntrofo*" *con.* Nauck] *amera*). Si tratta, in realtà, del trasferimento al tempo di caratteristiche spesso attribuite ad altre entità soprannaturali strettamente associate con l'individuo (come il *daimwn*, il *potmo*", la *moira*, ecc.). Si conferma, sotto questo aspetto, un elemento di corrispondenza fra *crono*" e le divinità che variamente interferiscono con l'agire umano, che si aggiunge a quanto avevamo osservato a proposito degli epiteti ad esso riferiti (cf. *supra* § II.2). Su questo aspetto della concezione eschilea del tempo, si veda la bella nota di Fraenkel 1950, II 62-63, nonché gli ulteriori approfondimenti in de Romilly 1968, 43-46.

³⁸ Cf. *Ag.* 1646-48: *Oresth" ara pou blepei fao"/ opw" katelqwn deuro preumenei tuch/ amfoin genhtai toinde pagkrath" foneu*". La soluzione prospettata a *Cho.* 965 da West che sostituisce *crono*" con *promos*" (*Lafontaine*) per restituire una corrispondenza totale e meccanica con questo passo, non più filtrata attraverso il ricorso all'immagine, appare dunque banalizzante.

³⁹ Nel caso di *Soph. Trach.* 821-28, all'inizio di un canto corale ricco di immagini, il motivo del venire della profezia si espande ed arricchisce metaforicamente rispetto alle locuzioni che abbiamo precedentemente riportato, quasi formulari nella loro essenzialità: *CO.* *Id' oion, w paide*", *prosemeixen afar/ toupo" to qeopropon hmin/ ta" palai fatou pronoia"/ o t'*

ti" crono" toisd estin ouxelhluw";⁴⁰. «Il tempo è venuto» equivale dunque a «il vaticinio è compiuto» (e non si tratta di una verifica perché il vaticinio è sempre verifico: ma solo di un realizzarsi - compiuto e definitivo - del tempo).

**II.4** Questo per quanto riguarda gli argomenti interni. Un ulteriore elemento che induce a conservare qui l'immagine personificata di Chronos può provenire da un passo dell'*Elettra* di Sofocle.

Si rende necessaria a questo punto una precisazione. Considerazioni di carattere intertestuale, se difficilmente da sole possono valere come argomento decisivo per difendere un'interpretazione o una lezione, o addirittura per avvalorare una congettura, tuttavia, qualora ad esse si aggiungano altri argomenti 'interni', meritano, io credo, una certa attenzione. Che varie immagini o motivi dell'*Elettra* sofoclea presuppongano il testo delle *Coefore* è un dato critico che non può essere posto in discussione⁴¹. A parte alcuni casi di massima evidenza, la maggior parte delle reminiscenze eschilee sono come schegge inserite all'interno di un contesto molto diverso, e dunque rifunzionalizzate, a tal punto da non risultare sempre, a prima vista, chiaramente distinguibili. Tuttavia, ora è la minuta corrispondenza verbale dei singoli sintagmi, ora la ripresa di un'immagine in un contesto analogo, ora - nei casi più fortunati - il grappolo di metafore o motivi insieme accostati a costituirne un segnale rivelatore.

elaken, opote teleomhno" ekferoi/ dwdekato" aroto", anadocan telein ponwn/ tw Dio" autopaiddi·/ kai tad' orqw" empeda/ katourizei. Il contesto drammatico è qui per certi aspetti analogo a quello delle *Coefore*: il Coro individua nell'evento appena verificatosi sulla scena (in questo caso l'effetto esiziale della tunica sulle carni di Eracle, raccontato da Illo) l'inverarsi della parola profetica del dio. L'idea del giungere a compimento, che nel terzo stasimo delle *Coefore* era espressa dall'epiteto pantelh" riferito al Tempo, è qui similmente resa dal radicale tele-, ripetuto per due volte (cf. teleomhno" e telein ai vv. 824-25). Per un caso analogo di ripetizione a scopo espressivo, per suggerire l'idea di un arrivare ineluttabile, cf. la duplicazione di -pou" in Soph. *El.* 489 s. (cf. supra n. 28).

⁴⁰ Il senso di quest'ultima espressione è «quanto tempo è passato da questi fatti?», ma Sofocle sceglie una formulazione assai più pregnante, che tiene conto del fatto che la morte di Laio era prevista dall'oracolo: «quale è il tempo che è venuto a compimento (si noti l'uso dell'articolo all'interno del nesso o exelhluw") per costoro (ambiguo fra il valore di neutro, ovvero «per questi fatti», e il valore di maschile, «per queste persone coinvolte»: Laio e il suo seguito)?». Il verbo exercomai, per il valore perfettivo del preverbio, non a caso è usato in riferimento a 'profezie', 'sogni', 'eventi': cf. *LSJ*⁹ s.v., III. Per una corretta interpretazione del passo cf. il commento di Longo 1989, 184.

⁴¹ Riferimenti puntuali al precedente eschileo s'incontrano spesso negli interventi critici sull'*Elettra*: cf. in part. Di Benedetto 1988 e Criscuolo 2002. Soprattutto nelle parti liriche tendono ad addensarsi più frequentemente le riprese eschilee, a loro volta spesso provenienti da sezioni in metri lirici. Talvolta si tratta di motivi (come ad es. quello dell'Erinni in *El.* 112 e 488 ss.) che appaiono estranei al resto del dramma. E questo perché Sofocle, mentre in genere si discosta da Eschilo nell'articolazione drammatica degli episodi, finisce talora per attingervi nelle riflessioni del Coro, anche se si tratta di spunti per lo più in funzione ornamentale o comunque accessori.



In particolare, questo corale eschileo sembra aver fornito a Sofocle parecchi spunti per la sua rielaborazione mitica, molti dei quali concentrati nel primo stasimo dell'*Elettra*. Benché i due canti lirici siano rispettivamente collocati in punti molto diversi dell'azione scenica, in Sofocle all'inizio e in Eschilo alla fine della vicenda drammatica, entrambi sono accomunati dal fatto che nella scena immediatamente precedente fa la sua comparsa il motivo del sogno profetico di Clitemestra. Nelle *Coefore*, nelle battute che concludono la tesissima sticomitia fra madre e figlio, viene richiamato il tema del sogno, del quale si constata il puntuale avveramento. A sua volta, il I stasimo sofocleo fa seguito al racconto del sogno di Clitemestra ad opera di Crisotemi: il Coro sofocleo, benché non sappia ancora nulla del ritorno di Oreste, sull'onda della reazione positiva di Elettra arriva a ipotizzare l'imminente punizione degli assassini. Si realizza dunque una corrispondenza precisa tra il III stasimo eschileo, in cui il Coro canta che è finalmente arrivata Dike, e il I stasimo sofocleo in cui il Coro canta che Dike arriverà: quello che in Eschilo era realtà scenica tangibile, ormai sotto gli occhi del Coro e degli spettatori, qui è ancora previsione. E così all'aoristo puntuale emole e al presente epoicetai di *Cho.* 935 ss. e 956 si sostituisce il futuro (hxei *El.* 487; ma cf. già eisi v. 476 e meteisin v. 478, con valore di futuro). E se nelle *Coefore* Dikh è giunta cronw (v. 935), in Sofocle Dikh giungerà ou makrou cronou (*El.* 478): in entrambi i casi, comunque, l'azione punitrice si realizza in un «ingannevole agguato» (cf. *Cho.* 954 kruptadiou maca" con *El.* 490 deinoi" kruptomena locoi"). E se in *Cho.* 33 si parlava del sogno come «spirante rancore» (oneiromanti"... koton pnewn) e, simmetricamente, a *Cho.* 952 la funzione del koton pnein contro gli assassini era attribuita a Dikh, qui, per il Coro sofocleo che è invece pervaso dalla fiducia, il sogno è «dolcespirante» (adupnown... onei ratwn *El.* 480)⁴².

⁴² E si noti anche il gioco etimologico che consiste nell'accostamento fra il sostantivo Dika e un aggettivo formato dalla stessa radice: Dika barudiko" in *Cho.* 935-36 e Dika dikaia in *Soph. El.* 477. Accanto a questi evidenti parallelismi vi sono ulteriori e più sottili corrispondenze. Il Coro sofocleo - che nulla sa dell'oracolo di Apollo - crede che sia Dike ad avere mandato il sogno profetico. Dunque Dike è promanti", e il Coro è manti", suo interprete. È noto che nella lingua greca il termine manti" indica tanto il dio che dà la profezia quanto chi la interpreta: la doppia valenza del termine era evidenziata da Cassandra mediante la figura del poliptoto in *Ag.* 1275 kai nun o manti" mantin ekpraxa" eme, e cf. anche la simmetria speculare istituibile fra *Eum.* 18 izei... toisde mantin en qronoi" (in riferimento ad Apollo) e 29 manti" ei" qronou" kaqizanw (detto della Pizia). La relazione intercorrente tra Apollo e Cassandra nell'*Agamennone* e fra Apollo e la Pizia nelle *Eumenidi*, nelle *Coefore* si propone fra Apollo da un lato, e tre diverse categorie di interpreti che si succedono nel dramma a mano a mano che il sogno di Clitemestra va sempre più chiarendosi: l'angoscia attivata dal sogno di Clitemestra, che si esprime - per ora solo emotivamente - attraverso l'urlo notturno (cf. *Cho.* 32-37), e che la donna scoprirà nella sua valenza profetica solo nell'imminenza della morte (cf. *Cho.* 928-29); i kritai, ovvero gli indovini interpellati da Clitemestra (una forma di vaticinazione minore, domestica, che allude già all'ira del

Sofocle, dunque, ha rielaborato motivi e immagini che nelle *Coefore* comparivano nel terzo stasimo, a conclusione della vicenda tragica, per adattarli alla parte iniziale del suo dramma, trasformando ciò che in Eschilo è esultanza per il compimento della vendetta in previsione, auspicio, desiderio (non si dimentichi che nell'*Elettra* non c'è un seguito all'azione di vendetta di Oreste, in quanto la tematica del postmatricidio, che nelle *Coefore* ha inizio a partire dall'esodo, qui è assente: la rielaborazione drammatica operata da Sofocle termina dunque in corrispondenza del terzo stasimo delle *Coefore*)⁴³.

Anche a proposito del motivo del tempo si verifica qualcosa di analogo: l'atteggiamento di fiducia che il Coro eschileo esprime nel terzo stasimo quando la vendetta di Oreste è ormai divenuta realtà scenica, Sofocle lo attribuisce al suo Coro di donne argive nella parodo come ancora lontana previsione del futuro. Al v. 179 con il nesso Crono" gar eumarh" qeo", Sofocle rende esplicito attraverso il sostantivo qeo" il concetto di divinità implicito nell'epiteto eschileo pantelh"⁴⁴, ma - essendo lontano il telo", il compimento della vendetta - sceglie un diverso composto, eumarh", che, nelle strategie di questo *kommós* consolatorio, è ambiguo fra un duplice significato: se posto in relazione con i *topoi* consolatori precedentemente espressi, sembra a prima vista richiamare la capacità del tempo di lenire gli affanni e indurre alla rassegnazione⁴⁵; se rapportato invece allo sviluppo

morto, ma non chiarisce la dinamica della vendetta né l'identità del vendicatore: cf. *Cho.* 38-41); Oreste stesso, il quale alla luce della profezia di Apollo può interpretare con assoluta chiarezza il sogno, vedendo in esso una conferma dell'ordine del dio (cf. *Cho.* 523 ss., in part. v. 551 dove Oreste è eletto dal Coro a suo *teraskopos*). Il rapporto che nelle *Coefore* era istituito fra Apollo (*manti*" nel senso di dio che dà la profezia) e Oreste (*manti*" nel senso di interprete) nell'*Elettra* viene applicato dalle donne del Coro al rapporto fra Dike e sé medesime. Questo naturalmente trova giustificazione drammatica nel fatto che in Sofocle oracolo e sogno sono del tutto scollegati fra loro: Oreste non viene mai informato del sogno della madre, né d'altro lato a Clitemestra, Elettra, Crisotemi e al Coro di donne argive viene mai comunicato della consultazione dell'oracolo: l'unico a tentare un *interpretamentum* del sogno - necessariamente generico, anche se va nella direzione giusta - è dunque il Coro.

⁴³ L'*Elettra* di Sofocle termina, infatti, con l'ingresso di Oreste ed Egisto nella casa, dove l'adultero troverà la morte, così come il terzo episodio delle *Coefore* terminava con l'analogo ingresso di Oreste e Clitemestra nella reggia. E l'intervento corale con cui si conclude il dramma sofocleo contiene un riferimento alla libertà che la casa di Atreo si è conquistata, sintetizzando l'idea espressa nel secondo mesodo dello stasimo eschileo (cf. Aesch. *Cho.* 961-64 con Soph. *El.* 1508-10).

⁴⁴ Relativamente al telo"-Motiv riferito alla divinità cf. supra la n. 24.

⁴⁵ Si tratta del topos del crono" iatro" (per alcune formulazioni generalizzanti, cf. ad es. Menand. fr. 876 K.-A. pantwn iatro" tw n anagkaiwn kakwn/ crono" estin: ou kai se nun iasetai e AP 9.708.2 tou" de tosou" kamatou" panta" eluse crono"): la più completa trattazione del motivo nei testi tragici, ma con riferimenti anche alla letteratura anteriore, rimane quella di Ciani 1975, 93-94, 98-99, 107-08.

argomentativo successivo, la sua funzione risulta chiaramente quella di esortare Elettra a sperare in un rivolgimento della sorte, ovvero nel ritorno di Oreste come vendicatore⁴⁶. Non a caso la massima è direttamente seguita dal riferimento al *pai* "Agamemnonida" (v. 182) e al dio che regna presso l'Acheronte⁴⁷ che non sono *aperitropoi*, indifferenti o incapaci di indurre una mutazione (vv. 180-83)⁴⁸. Il senso è evidentemente quello di un'azione punitiva che il Coro, ignaro dell'ordine di Apollo, attribuisce ad Oreste e agli Inferi (per il concetto dell'ira dell'al di là, che qui Sofocle attenua con una litote, si ricordino anche le parole delle Coefore nella parodo ai vv. 40-41: *memfesqai tou* "ga" *nerqen periqumw*"/ *toi*" *ktanousi t' egkotein*). La formulazione del Coro sofocleo, dunque, fa da snodo tra due momenti diversi e anzi opposti della *consolatio*: l'invito alla passiva rassegnazione nei confronti di uno stato di cose che non può essere modificato, su cui le donne di Micene si erano soffermate nella parte precedente del *kommós*, e l'invito a sperare in un mutamento della situazione stessa, per l'intervento del tempo che prima o poi tutto conduce a buon termine: ovvero quel che è precisamente celebrato nel terzo stasimo delle *Coefore*. Si noti che tanto Eschilo quanto Sofocle proiettano nel futuro l'operare del tempo: ma mentre la formulazione delle donne di Micene è necessariamente generica e, data la sua natura consolatoria, 'mascherata' da massima (esse non sanno nemmeno dell' *oneiron* di Clitemestra: dopo aver appreso il contenuto del sogno, nel primo stasimo potranno almeno immaginarsi l'evento come non molto distante nel tempo, *ou makrou cronou* v. 478), il Coro eschileo può meglio contestualizzare l'azione del tempo (*taca*, «entro breve») e soprattutto può

⁴⁶ Questo significato dell'espressione è stato ben colto dai commentatori antichi: cf. ad es. Sud. c 534 A.: *Crono* "gar eumarh" *qeo*": *toutestin* o *crono*" *eumarw*" *parercetai. h outw*"-*eucerh*" *estin* o *crono*" *wste metelqein tou*" *adikou*" (anche qui l'azione di Crono" viene visualizzata con un verbo di moto, *metercomai*).

⁴⁷ Nell'espressione o *para ton Aceronta qeo*" *anasswn* alcuni ravvisano una divinità infera, Ade (così ad es. Jebb e Kaibel) o Hermes (secondo un suggerimento di Campbell), altri lo stesso Agamennone (Blaydes, Paley, Campbell, Kamerbeek, Kells). Sofocle fa esprimere il suo Coro in modo alquanto vago e generico, come è nello stile delle profezie.

⁴⁸ Anche la precisa accezione semantica dell'*hapax aperitropo*" non risulta del tutto chiara. Alcuni interpreti (come ad es. Campbell e Kaibel) ipotizzano una derivazione dall'idea di 'rivolgimento', o comunque di moto all'indietro, implicita nel sostantivo *peritroph*: dunque 'incapace di ritornare' in riferimento ad Oreste, e 'inflessibile', 'inesorabile' detto di Ade-Agamennone, con uno zeugma più o meno evidente. Altri invece (come Jebb) ipotizzano una sostanziale analogia semantica con i composti *entrepomai* e *metatrepomai*, 'avere a cuore'. Altri ancora arrivano addirittura all'intervento emendativo (*aperiskopo*" Wolff, *anepitropo*" Blaydes, *anepistropo*" Burges). È tuttavia probabile che, come si è detto sopra a n. 47, anche in questo caso l'esatto valore del composto sia stato lasciato da Sofocle consapevolmente nell'incertezza, conformemente all'oscurità del linguaggio oracolare, che qui il Coro intende in qualche modo riecheggiare.

precisarne l'operato concreto, che qui viene fatto consistere in *kaqarmoisin atan elathrioi*".

**II.5** Al tempo il Coro riferisce dunque anche l'azione di purificare la casa, naturalmente nell'ipotesi che si accetti la lezione tràdita *elash*: con la correzione, peraltro assai semplice, *elaqh* di Kayser, che sposta l'attenzione dal soggetto purificante all'oggetto purificato, il problema viene sostanzialmente eliminato⁴⁹.

A suggerire la conservazione del testo tràdito è tuttavia la corrispondenza puntuale con le parole di Oreste in *Eum.* 286 *crono*" *kaqairei panta ghraskwn omou* che West, senza aggiungere altro, definisce «of course not comparable»⁵⁰, ma che in realtà costituiscono a tutti gli effetti un valido parallelo, in grado anzi di confermare l'esattezza della lezione tràdita in *Cho.* 968 sulla base di un criterio interno molto importante nella tecnica compositiva eschilea, quello del *Leitmotiv*⁵¹. Nel terzo stasimo il Tempo è detto purificare la casa: lo scopo drammatico è evidentemente di eliminare ogni dubbio sulla contaminazione del palazzo, che a partire da questo momento cesserà anche di essere oggetto di attenzione drammatica. Il *focusing* si sposta infatti su Oreste, che assume su di sé tutte le conseguenze del matricidio, e dunque anche l'impurità conseguente al delitto. Nel momento in cui, nel dramma successivo, Oreste giunge in Atene e si aggrappa al simulacro della dea, Eschilo ha cura di comunicare allo spettatore che anche l'eroe si è ormai purificato dalla contaminazione contratta: e questa purificazione, come si apprende dalle parole dello stesso Oreste, si è compiuta con il trascorrere del tempo, attraverso il contatto continuo con le comunità umane che egli ha incontrato nel suo lungo peregrinare (*Eum.* 237-39 *ou prostropaion oud' afoibanton cera,/ all' amblun hdh prostetrimmenon te pro"/ alloisin oikoi" kai poreumasin brotwn*)⁵². Con un

⁴⁹ Cf. supra § II.1 e nn. 12-13.

⁵⁰ Cf. West 1990b, 270 n. 28. West, naturalmente, conserva *Eum.* 286, che alcuni editori, tra cui Page, hanno ingiustamente ritenuto una glossa marginale infiltratasi nel testo. Ma l'inserzione di una massima generalizzante non ha nulla di eccezionale in tragedia e in Eschilo nella fattispecie (per espressioni gnomiche relative al tempo e al motivo dell'invecchiamento cf. ad es. *PV* 981, *Soph. OC* 7-8); qui però il concetto tradizionale viene riformulato in modo aderente al contesto, con il ricorso al verbo *kaqairw* (correzione certa di Portus per il tràdito *kaqairei*), che riprende il *kaqarmoi*" del v. 283.

⁵¹ Sulla tecnica del *Leitmotiv* cf. Yarkho 1997, 184-99, con un'esauriente rassegna dei numerosi interventi critici sul problema.

⁵² Successivamente, ai vv. 282-83 (*potainion gar on pro" estiaqeou/ Foibou kaqarmoi" hlaqh coiroktonoi*"), Oreste allude a un'altra forma di purificazione, di carattere 'ufficiale' e dunque più 'rassicurante' per la dea Atena, avvenuta a Delfi presso l'*omphalos* del dio, e consistente nel rito di un porcellino ucciso. Non c'è contraddizione fra le due proclamazioni, e la presunta ripetizione non doveva affatto disturbare né Eschilo né i suoi spettatori. Al contrario, ne usciva rafforzato il

richiamo evidente alle *Coefore*, Eschilo fa anche qui Chronos come soggetto dell'azione purificatrice: e anche qui come nelle *Coefore* questa precisazione non è fine a se stessa, ma costituisce un presupposto importante per l'azione drammatica successiva. Essa ha infatti lo scopo di giustificare l'ingresso dell'eroe nel tempio di Atena come supplice pio e degno della protezione della dea: questo è quanto Oreste chiarisce preliminarmente ad Atena per dissipare in lei la preoccupazione di una contaminazione del suo tempio (vv. 445-53), e questo è ciò la dea recepisce e conferma come vero (cf. v. 475)⁵³.

Rimane a questo punto da chiarire che cosa Eschilo intenda precisamente con l'espressione *kaqarmoi atan elathrion*. Il carattere di genericità di questa formulazione ci autorizza, credo, a coglierla più di una valenza. Innanzi tutto in essa è da vedere un riferimento all'azione stessa del doppio omicidio di Oreste (essendo Clitemestra ed Egisto due *miastores*, come erano definiti poco prima al v. 944, la loro eliminazione *ipso facto* è una purificazione)⁵⁴; in secondo luogo essa potrebbe anche celare un riferimento alla purificazione materiale della casa (su modello del già menzionato *Od.* 22.481: i termini *kaqarmo* e *elathrion* sono assai diffusi, tra loro in varia connessione, nel linguaggio medico)⁵⁵, purificazione che evidentemente è anche al tempo stesso catarsi rituale⁵⁶. L'espulsione di ogni forma di *miasma*, una volta completata definitivamente, dovrebbe segnare il passaggio alla normalità, con il legittimo erede (l'omerico Odisseo, l'eschileo Oreste) che regna su una casa ormai definitivamente riabilitata. Come già si diceva, nello stile immaginifico caratteristico dei corali eschilei il Coro attribuisce al tempo quella che è propriamente l'azione di Oreste. Non a caso, in Sofocle, in un contesto assai più piano - quello discorsivo e informativo dei trimetri giambici, nel prologo della tragedia - è Oreste stesso che si attribuisce la qualifica di *kaqar th* della sua casa. Anche qui, come nei casi visti

concetto - che stava a cuore ad Eschilo di sottolineare - che Oreste, nel tempio di Atena, non fosse portatore di alcun *miasma*.

⁵³ In questo modo, tra l'altro, la questione della responsabilità di Oreste si sposta dal piano eminentemente rituale a quello etico-giuridico.

⁵⁴ Per una formulazione analoga, cf. Shakespeare, *Julius Caesar* 2.1.180: «We shall be called purgers, not murderers».

⁵⁵ Si vedano, a titolo puramente esemplificativo, Hippocr. *morb. pop.* 5.1.7 *farmakon epien elathrion, kai ekaqarqh poulla*, 5.1.34; *mul. aff.* 221.25; *de visu* 7. Il termine *elathrion* era anche il nome di una pianta medicinale usata come efficace purgativo. Cf. *schol. Aesch. Cho.* 968, Hesych. e 1889 L., Eustath. *Comm. ad Hom. Il.* 18.564 (1222, 40). Si realizza dunque l'intervento 'sanatore' di Oreste ma con modalità differenti rispetto a quelle cui accennava l'allora inconsapevole Clitemestra con la metafora dello *iatro* ai vv. 698-99.

⁵⁶ Sulla doppia valenza di purificazione materiale e rituale dell'*Odissea* cf. Fernández Galiano-Heubeck 1986, 280.

prima, un motivo che viene cantato dal Coro eschileo nel terzo stasimo durante il compimento della vendetta, è anticipato da Sofocle come previsione o auspicio:

Al l', w pat rwa gh qeoi t' egcwrioi,  
 dexasqe m' eutuounta taisde tai" odoi",  
 su t', w pat rwon dwma· sou gar ercomai  
dikh kaqar th" pro" qewn wrmhmeno". (Soph. *El.* 67-70)

Il v. 70, in particolare, appare come un concentrato di motivi eschilei, desunti dalla prima e dall'ultima strofe del terzo stasimo. Il segmento testuale *pro" qewn wrmhmeno"* riprende quasi alla lettera il nesso *qeogen... wrmhmeno"* di *Cho.* 941, mentre l'avverbio *dikh* (*El.* 70) in questo contesto interpreta l'eu di *Cho.* 941 alla luce dei ripetuti riferimenti precedenti e susseguenti a Dike (cf. *Cho.* 935-36 *dika... barudiko"* e 949 *Dikan*); e soprattutto, l'immagine di Oreste quale *kaqar th"* appare come una reminiscenza di *Cho.* 968 *kaqarmoisin atan elathrioi"*⁵⁷. Il compito di purificare le case, che era proprio di Apollo (cf. Aesch. *Eum.* 62-63), da Sofocle viene dunque presentato come una delega del dio al matricida Oreste, esplicitando in forma più prosastica (coerente con la ricollocazione in contesto recitativo) il senso dell'ardita metafora eschilea relativa a Chronos.

**II.6** Un ultimo punto da chiarire è la direzione del movimento espresso da *ameiyetai* al v. 965. Il verbo *ameibomai* in questo contesto può di per sé significare tanto l'entrare quanto l'uscire dalla casa. Molti critici intendono nel senso di entrare⁵⁸, probabilmente per diretta influenza dei verbi di moto a luogo all'inizio dello stasimo (*emole* vv. 935, 937 e 946, *epoicetai* v. 956). Vari indizi, tuttavia, inducono a ritenere che il Coro alluda qui ad un movimento di uscita. In primo luogo, l'uso del tempo futuro (e non presente o aoristo ingressivo come nelle forme verbali precedenti) sembra indicare un'azione che non si è ancora verificata ma che sta per avere luogo, ed è comunque successiva rispetto a *emole* e *epoicetai*.

⁵⁷ Il legame fra i due passi è rafforzato dal fatto che il termine *kaqar th"* è assai raro in tragedia e nel greco classico più in generale: l'unica altra attestazione poetica prima dell'età ellenistica è in Soph. fr. 34 R. *stratou kaqar th" kapomagmatwn idri"*, a proposito di un sacerdote (cf. Hippocr. *morb. sacr.* 1 *magoi te kai kaqartai*). In riferimento alla funzione di liberatore di Oreste Eschilo era ricorso al nesso *analuthr domwn* (*Cho.* 161).

⁵⁸ Così, ad es., Wilamowitz (*Das Opfer am Grabe*, 131: «dann kommt die Zeit der Vollendung, zieht über die Schwelle zum Herde»), Tucker («the notion appears to be that of a formal or state entry»), Blass («was aber *procura dwmatwn ameibeitai*, ist ganz gewiß nicht etwas Böses, was flieht, sondern etwas Gutes, was festlich einzieht»), Headlam-Thomson («soon shall the feet of Time Perfector enter in, in at the royal gates»). Sul problema cf. anche Judet de La Combe 1999, 84-87.

Oreste-Dike-Poinà hanno fatto il loro ingresso nella casa, e adesso si attende che Chronos (il quale, come si è detto, è entità interscambiabile e sovrapponibile con Oreste-Dike-Poinà) ne fuoriesca. Inoltre, questa interpretazione si adatta bene al fatto che manca all'inizio dell'esodo l'annuncio dell'uscita di Oreste dalla casa. Anche se di per sé questo dato non è probante (giacché esistono ingressi non annunciati in tragedia)⁵⁹, viene spontaneo pensare che l'annuncio sia nascosto dietro questa immagine del Coro, conformemente ad un modulo drammaturgico che, soprattutto in contesti di forte pathos, affida alla parte conclusiva di un canto corale la segnalazione dell'ingresso di un personaggio⁶⁰.

Così, lo stasimo, che era iniziato con l'annuncio di una venuta (emole), ovvero di un ingresso nella casa, termina con l'annuncio di un imminente varcare la soglia (ameiyetai, al futuro), nel senso di un'uscita dal palazzo. Il soggetto dell'azione dell'entrare era Dikh, giunta cronw, con il tempo (e cf. cronisqueisa v. 956), e il Tempo (che da complemento o participio congiunto si autonomizza in concetto astratto e personificato) uscirà dalla casa dopo aver ultimato (in quanto pantelh") la sua opera di liberazione dal male. E come all'inizio del canto Dikh si identifica in Oreste, l'esecutore materiale di cui essa si serve per portare a termine i suoi piani, così, alla fine, il Tempo stesso si identifica in lui⁶¹.

**III.** *Sulla doppia immagine dei kuboi e dei metoikoi (vv. 969-71), con una postilla conclusiva.*

**III.1** Uno dei loci di più difficile interpretazione dell'intero stasimo è costituito dal periodo finale. La mia proposta di ricostruzione testuale del passo, che interviene con minime modifiche sul testo del Mediceo, è la seguente⁶²:

tucai d' euproswpw koita to pan

⁵⁹ Cf. per es. il secondo arrivo in scena di Atossa in Aesch. *Pers.* 598, di Serse in *Pers.* 909 e di Giasone in Eur. *Med.* 446, in tutti questi casi dopo uno stasimo. Per un'ampia messa a punto bibliografica sul problema, cf. Di Benedetto-Medda 1997, 205.

⁶⁰ Per alcuni esempi di annunci all'interno di un canto corale, cf. Soph. *Trach.* 222-24 e 962 ss., Eur. *Alc.* 233 ss., *Ion* 236, *Phoe.* 258-60: sulla questione è intervenuto, con utili approfondimenti, Taplin 1977, 174.

⁶¹ Si confrontino le espressioni pagkrath" *Ag.* 1648 e analuthr domwn *Cho.* 161, con cui negli auspici del Coro era stato definito Oreste, con i nessi, rispettivamente, pantelh" v. 964 e af' estia" muso" pan elash kaqarmoiois<in> atan elathrioi" vv. 966-68, qui riferiti a Chronos.

⁶² Sull'interpretazione da dare a questo passo ho scritto in RhM 149, 2006, 1-30. Riporto qui sotto, a III.1-3, una sintesi degli argomenti che ho là più diffusamente esposto, a sua volta seguita - a III.4-5 - da alcune argomentazioni aggiuntive che collegano i versi finali con i temi dell'intero stasimo e, più in particolare, con le immagini qui sopra discusse.

idein [akousai] qreomenoi"  
metoikoi" domwn pesountai palin.

969 tucai Scaliger: tuca M 970 akousai del. Hermann 971 metoikoi" domwn  
Paley: metoikodomwn M

«Per i piangenti meteci della casa le sorti cadranno di nuovo con un lancio fortunato (letter. "con un giacere dalla faccia favorevole") in tutto a vedersi».

Il problema maggiore, com'è noto, è costituito dall'interpretazione del termine *metoikoi*. È impossibile, a mio parere, accogliere l'interpretazione corrente di questo passo, secondo la quale il termine andrebbe riferito a Clitemestra-Egisto o alle Erinni, ovvero ad entità negative di cui si auspica l'espulsione⁶³. Oltre alle difficoltà linguistiche e sintattiche poste da queste ricostruzioni testuali, già in gran parte evidenziate da Garvie nel suo commento⁶⁴, va aggiunta la considerazione che i meteci costituivano una parte notevole della cittadinanza ateniese⁶⁵ e sarebbe stato contrario al progetto politico 'stabilizzante' che Eschilo mette in atto con l'*Oresteia* associare ad essi un'accezione negativa⁶⁶. Una indiretta conferma proviene anche dal fatto che mai nel dramma, né tragico né comico, il termine si trovi utilizzato in contesto negativo⁶⁷. Per contro, Eschilo lo applica nel finale delle *Eumenidi* alle stesse Erinni una volta che esse sono ormai divenute entità benigne, e dimostra anzi di voler nobilitare quest'istituzione quando ai vv. 1018 e 1029, attraverso le parole di Atena, invita i cittadini ateniesi a *eusebein* e *timan* la *metoikia* delle Erinni, se vogliono assicurarsene i favori: ovvero a fare proprio l'atteggiamento di rispetto ed

⁶³ Fra quanti riferiscono il termine a Clitemestra ed Egisto, naturalmente con proposte ricostruttive del contesto sintattico fra loro molto diversificate, vi sono Wecklein, Headlam e Untersteiner; vi hanno colto un riferimento alle Erinni, invece, Weil, Wilamowitz, Lloyd-Jones e, più dubitativamente, Mazon (p. 118 n. 1); secondo Garvie, invece, «the correct solution probably remains to be discovered» (p. 316).

⁶⁴ Sugli aspetti linguistici mi sono soffermata nel mio saggio citato alla n. 62, al quale rimando direttamente.

⁶⁵ Sul rapporto numerico fra i meteci e le altre componenti della polis ateniese cf. Duncan Jones 1980, 101-09, Welskopf 1985, II coll. 1165-72, Németh 2001, 331-48. Da Thuc. 2.31.2 si ricava che nel 431 a.C. vi erano tre opliti meteci ogni dieci opliti reclutati dai cittadini.

⁶⁶ Sull'interpretazione in chiave politica dell'*Oresteia* rimane tuttora un punto di riferimento fondamentale Di Benedetto 1978, capp. III-V e 2004, 128 ss.

⁶⁷ Per quanto riguarda i tre tragici, l'esame dei passi in cui è coinvolto il termine *metoiko* e i suoi derivati evidenzia che non c'è mai un atteggiamento negativo da parte dei drammaturghi nel riferirsi a questa istituzione (cf. Whitehead 1977 e Citti 1988, 456 ss.); un atteggiamento altrettanto favorevole è presente anche in Aristofane (cf. Whitehead 1977, 39-41; quanto al controverso passo in Ar. *Ach.* 507-08 *tou* "gar *metoikou*" *acura tw*n *astwn legw*, che già Whitehead con equilibrate argomentazioni interpretava come positivo apprezzamento nei confronti dei meteci, cf. ora anche Olson 2002, 203-04, che approda a simili conclusioni).



ossequio che di norma competeva ai meteci nei confronti della cittadinanza ospitante⁶⁸.

Credo che l'unica via corretta per interpretare il problematico riferimento ai meteci sia di vedervi un uso metaforico in relazione allo stato d'oggettiva inferiorità politica - nel senso di decurtazione dei diritti - che è implicito nella condizione dei meteci, esclusi da alcuni fondamentali diritti, come il possesso di beni immobili⁶⁹, la par-

⁶⁸ Non è un caso che quanti riferiscono il termine *metoikoi* alle Erinii o alla coppia di adulteri sono portati nelle loro traduzioni o parafrasi ad insistere sulla negatività del termine (così ad es. Young 1971, 318: «The alien settlers in the house shall be cast forth again», Untersteiner 2002, 149: «Gli intrusi dentro la casa dovranno subire una sorte mutata», Sevieri 1995, 117 e 169: «Gli usurpatori usciranno da questa casa!», Nenci 1999, 167: «Gli usurpatori di questa casa a loro volta saranno abbattuti»); ma una tale accezione semantica appare forzata per il termine *metoiko* in tragedia. Non è un caso che nei contesti drammatici in cui s'intende sottolineare l'estraneità dei meteci alla terra in cui vivono, in rapporto esplicito od implicito con gli *eggenei*", si senta la necessità di potenziare il termine con l'aggettivo *xeno*", come in Aesch. *Cho.* 684 *metoikon*, ei" to pan aei xenon, Soph. *OT* 451-52 *xeno*" logw *metoiko*", eita d' eggenh"/ fanhsetai Qhbaio", Eur. *Suppl.* 892 *ektrafei*" d' ekei/... w" crh tou" *metoikounta*" xenou", Ar. *Eq.* 346 ei pou dikidion eipa" eu kata xenou *metoikou*. In altre parole: per potenziare il significato di 'estraneità' del meteco alla collettività in cui vive, i drammaturghi riferiscono al sostantivo *metoiko*" la stessa qualificazione di *xeno*" che nel linguaggio corrente (e anche politico) è per lo più distinta da *metoiko*", anche se paratatticamente accostata, ad indicare una diversa categoria di persone, quella degli stranieri non residenti, ma soggiornanti nella polis solo per un tempo limitato (cf. ad es. Ar. *Pax* 297 kai *metoikoi* kai *xenoi*, Aeschin. 1.195, Isocr. 8.21, Xenoph. *Hell.* 5.1.12, Plat. *Leg.* 880c, 920a *metoikon einai crewn h xenon* ecc.; Arist. *Ath. polit.* 57.3, *Polit.* 1275b, 1277b, 1326a, 1326b ecc.; sul problema della definizione dello *xeno*" in età classica, anche in rapporto con la figura del *metoiko*", cf. Whitehead 1977, 10-11 e Takabatake 1988, 449-55). Per contro, in alcuni passi tragici, soprattutto sofoclei, si osserva precisamente la tendenza opposta: il termine *metoiko*", essendo divenuto assai sfumato il dato dell'estraneità al gruppo sociale, finisce per assumere una valenza che è assai vicina a quella di *enoiko*" o *sunoiko*": è il caso ad es. di Soph. *Ant.* 852 s. out' en brotoi" oute nekroisin/ *metoiko*", ou zwsin, ou qanousin e 890 *metoikia*" d' oun th" anw sterhsetai. Come ha scritto Jebb 1883, 96 a proposito del sopracitato caso di Soph. *OT* 452, «in poetry *metoiko*" is simply one who comes to dwell with others: it has not the full technical sense which belonged to it at Athens, a resident alien: hence the addition of *xeno*" was necessary»; cf. in proposito anche Whitehead 1977, 36 e Citti 1988, 459.

⁶⁹ Circa l'interdizione dei meteci dal possesso di beni immobili (la cosiddetta *egkthsi*" gh" kai *oikia*"), che era uno dei segni distintivi del cittadino a tutti gli effetti, cf. Harrison 1968, I 236-37; sullo stretto legame fra cittadinanza e proprietà terriera come uno degli aspetti caratterizzanti della polis ateniese del V secolo, cf. Humphreys 1970, 6. Più in generale, la situazione d'inferiorità del meteco è un dato che affiora sovente nelle testimonianze letterarie del V e IV secolo. In *Suppl.* 995 Eschilo allude, con espressione generalizzante, alla facile maldicenza contro di essi: pa" d' en *metoikw glwssan eutukon ferei/ kakhn*. E su di una linea analoga si pone il nesso «gli sventurati meteci» in Demosth. 22.54 e 24.166 tou" *talaipwrou*" *metoikou*", oi" ubristikwteron h toi" *oiketai*" toi" sautou kecrhsai (come commentava lo scoliasta: epi de tw n *metoikwn* 'tou" *talaipwrou*' *wnomasen*, o th *tapeinothti th*" tuch" *uphracen akolouqon*); e cf. anche Demosth. 52.9 ton *metoikon anqrwpon... oudeno*" *axion* e 52.25 kai *metoiko*" kai *ouden dunameno*", con le considerazioni svolte da Whitehead 1977, 55. Più in generale, rivelatore della

tecipazione alla cosa pubblica e la possibilità di contrarre matrimoni con cittadini ateniesi. Oreste ed Elettra, durante la lunga tirannide di Clitemestra ed Egisto, sono stati - secondo l'accezione 'politica' implicita nel termine - *metoikoi* nella propria casa, nel senso che non potevano usufruire dei beni paterni né partecipare alla gestione dell'*oikos* e del regno; inoltre, almeno ad Elettra, erano interdette le nozze con giovani di nobile famiglia. Nei testi letterari, tale uso metaforico è attestato già nei poemi omerici nel nesso formulare *atimhton metanasthn*, che Achille riferisce a se stesso in quanto privato da Agamennone del *gera* ("bene" e, nel contempo, "onore") che gli spettava di diritto, Briseide, ed è interessante che i commentatori antichi interpretassero qui il termine *metanasth* come sinonimo di *metoiko*⁷⁰.

mentalità diffusa nei confronti dei meteci è un passo dell'VIII libro della *Repubblica*, in cui Socrate attribuisce la causa dell'instaurarsi dei regimi tirannici al diffondersi nell'indisciplina ad ogni livello, non solo nelle relazioni fra cittadini e governanti, ma anche nei rapporti privati (padre/figlio, marito/moglie, maestro/alunno, anziani/giovani) e persino nel comportamento degli animali domestici (cani, cavalli, asini) nei confronti dei loro proprietari: in questo contesto di anarchia generalizzata, in cui nessuno rispetta il proprio ruolo (di guida o, per contro, di obbedienza), persino un meteco arriva a pensare di essere uguale a un cittadino, e viceversa (*metoikon de astw kai aston metoikw exisousqai, kai xenon wsautw*", Plat. *Resp.* 563a). È evidente in questo passo platonico l'opposizione meteco/cittadino, uno dei capisaldi dell'interpretazione di Whitehead 1977, 70 (sulla questione sono intervenuti ancora Whitehead 1986, 145-58, e Gauthier 1972, 108 ss. e 1988, 27 s.). Indicativo del loro stato di subordinazione è anche il modo in cui i meteci presentano se stessi nelle orazioni attiche: come ha argomentato Maffi 1972, I 197, «ogni volta che compaiono di fronte ai tribunali ateniesi, essi sono contraddistinti da un atteggiamento di umile soggezione». Più in generale, per questa valenza sottesa alla menzione dei meteci nelle testimonianze letterarie, si veda la trattazione di Whitehead 1977, 34 ss. e in part. le conclusioni dello studioso a p. 57.

⁷⁰ Cf. *Il.* 9.647-48 *mnhsomai w' m' asufhlon en t'Argeioisin erexen/ t'Atre dh' w' ei tin' atimhton metanasthn* e *Il.* 16.58-59 *thn ay ek ceirwn eleto kreiw t'Agamemnwn/ t'Atreidh' w' ei tin' atimhton metanasthn*. Si tratta di un passo celebre presso gli antichi, citato in due occasioni da Aristotele che stabilisce un esplicito legame fra *metoiko* e *metanasth* (cf. Arist. *Polit.* 1278a *legetai malista polith' o metecwn twn timwn, wspan kai ôOmhro' epoihsen "w' ei tin' atimhton metanasthn": wspan metoiko' gar estin o twn timwn mh metecwn, ktl.*, e *Rhet.* 1378b) e analogamente commentato da Eustazio in *Comm. Hom. Il.* 9.648 (781, 19): *atimhton de metanasthn legei ton atimon metoikon, oia twn metoikwn w' ta polla ouk entimwn ontwn*. Che il legame etimologico tra *metanasth* e *metoiko* fosse reale (come ipotizza Whitehead 1977, 6-7, secondo il quale non solo nel composto *metanasth* ma anche in *metoiko* la preposizione *meta* implicherebbe un'idea di cambiamento) oppure solo erroneamente postulato dagli antichi (così i critici citati da Whitehead 1977, 20 n. 2, secondo i quali la preposizione *meta* nel composto *metoiko* farebbe piuttosto riferimento all'idea di 'coabitazione': *metoiko*), dunque, sarebbe «colui che vive con»), poco importa in questa sede (un'utile sintesi sulla questione etimologica, con un riesame delle testimonianze antiche, si legge in Levy 1988, 47-53, che propende a favore dell'interpretazione di *meta* nel senso di cambiamento): ciò che conta per la nostra questione specifica è il fatto stesso che nelle testimonianze degli antichi i due termini fossero sentiti come interscambiabili. Si vedano anche le conclusioni raggiunte da Takabatake 1988, 450 e 452, secondo il quale il rapporto intercorrente in età arcaica tra

Come Achille, anche Oreste ed Elettra sono stati privati dalla madre ed Egisto di quanto loro spettava di diritto. Questa condizione di inferiorità nella casa era stata più volte lamentata nel corso del dramma dai due fratelli: Elettra al v. 135 aveva definito se stessa *antidoulo*⁷¹, e ai vv. 444 s. parlava del suo essere stata lasciata in disparte, priva di onori e disprezzata: *egw d' apestatoun/ atimo*", *ouden axia*; e lo stesso Oreste aveva deprecato il fatto che ciò che restava della stirpe di Agamennone si trovava nella condizione di *dwmawtwn atima*, in quanto privato di ogni diritto sulla propria casa: *popoi da nerterwn turannide*",.../ *idesq' Atreidan ta loip' amhcanw*" / *econta kai dwmatwn atima* (vv. 405-08). Questo era sufficiente perché ai due fratelli venisse applicata - come all'Achille omerico - la metafora della *metoikia*.

Tale accezione semantica è presupposta anche da Isocrate, il quale nel *Panegirico* ha sviluppato con ampiezza la metafora ad essa sottesa. Nel descrivere la situazione di ingiustizia sociale propria dei regimi oligarchici, che gli Ateniesi hanno sempre cercato di contrastare, l'oratore così si esprime:

*deinon oiomenoi... eti de koinh" th" patridd" oush" tou" men turannein tou" de metoikein kai fusei polita" onta" nomw th" politeia" apostereisqai* (Isocr. *Paneg.* 106).

*metanasth*" e *xeno*" è per vari aspetti simmetrico al rapporto intercorrente in età classica fra *metoiko*" e *xeno*".

⁷¹ Il lamento per la condizione servile sarà fatto proprio anche dall'Elettra sofoclea: cf. in part. i vv. 814 ss. *hdh dei me douleuein palin/ en toisin ecqistoisin anqrwpwn emoi/ foneusi patro*" e 1192 *toisde douleuw bia* (circa i vv. 190-92 *oikonomw qalamou*" *patro*", *wde men aeikei sun stola*, cf. infra § III.3). Nelle citazioni letterarie, soprattutto di oratori o uomini politici, *metoiko*" e *doulo*" costituiscono spesso una coppia contigua: cf. ad es. *Trag. adesp.* fr. 536 K.-S. [*TrGF* II, p. 150] *metoike su/ oud' eggenh" wn thnde doulwsa" ecei*", Demosth. 22.61 *pantwn akouontwn umwn en tw dhmw doulon efh kai ek doulwn einai kai proshkein autw to ekton mero*" *eisferein meta twn metoikwn*, Plat. *Leg.* 917d *o men doulo*" *feresqw to kibdhleugen kai o metoiko*" (in riferimento ad una delle mansioni tipiche del meteco ateniese nelle feste Panatenaiche), Arist. *Pol.* 1275b32-37 nonché vari passi nell'*Aqhnaiwn politeia* dello pseudo-Senofonte in cui tale accostamento appare pressoché tematizzato: 1.10 *tw doulwn d' au kai twn metoikwn pleisth estin Aqhnhsin akolasia* [...]. *ei nomo*" *hn ton doulon upo tou eleuqerou tuptesqai h ton metoikon h ton apeleuqeron*, ktl., 1.11 *oi doulloi kai oi metoikoi*, e cf. soprattutto 1.12 *dia tout' oun ishgorian kai toi" doulloi" pro" tou" eleuqerou" epoihsamen - kai toi" metoikoi" pro" tou" astou*", con l'evidente simmetria istituita dall'autore fra le coppie polari *doulloi* vs. *eleuqeroi* ~ *metoikoi* vs. *astoi*. Anche se le conclusioni di Diller 1937, 121 («as many [*scil.* of the metics] were actually of servile origin, there was a tendency to reckon them socially with slaves rather than citizens») vanno probabilmente ridimensionate quanto al dato oggettivo dell'origine servile dei meteci (cf. in proposito Whitehead 1977, 114-16 e inoltre 143 ss. dove viene discussa la celebre testimonianza di Arist. *Pol.* 1275b32-37 *pollou" gar efuleteuse* [*scil.* *Kleisqen*"] *xenou" kai doulou" metoikou*"), le fonti letterarie riflettono tendenze ideologiche che dovevano essere presenti nella società ateniese.

Anche se la città è comune a tutti, alcuni in essa s'atteggiano a tiranni, e gli altri, pur essendo cittadini per nascita e dunque per diritto naturale, «si trovano nella situazione di meteci». Si noti che qui Isocrate utilizza il termine *metoikein* cogliendone non il dato del trasferimento da altra sede (e quindi di estraneità) che rappresentava l'accezione ordinaria del termine, bensì il dato dell'oggettiva situazione di inferiorità da parte di un legittimo abitante della città: la quale accezione - applicata a dei cittadini - non può che assumere valore metaforico. E questo è proprio quanto si verifica nel passo delle *Coefore*. La casa di Agamennone riflette infatti in modo speculare la situazione di *adikia* politica deprecata da Isocrate: pur essendo la casa 'comune', alcuni in essa 'tiranneggiano'⁷² e altri, pur appartenendo 'per natura' alla casa, essendone cioè legittimi abitanti, vivono da 'meteci', ovvero in condizione di inferiorità rispetto ai primi. Isocrate dimostra dunque di utilizzare la metafora della *metoikia* in modo esattamente equivalente a quello che abbiamo ipotizzato per il passo eschileo.

Ancora più interessante è la testimonianza di Sofocle, dati gli stretti legami che intercorrono fra questi due drammi⁷³. Al v. 189 l'Elettra sofoclea, nel riferirsi alla sua situazione di abitante priva di onori nella sua stessa casa, sottoposta in tutto e per tutto alla madre-padrona e al suo amante, dai quali dipende che essa abbia qualcosa o ne resti priva⁷⁴, definisce se stessa *aperei ti" epoiko" anaxia*, ricorrendo a un termine, *epoiko*", che come *metoiko*" era 'politicamente' connotato⁷⁵:

HL. All'eme men o polu" apoleloipen hdh      185  
bioto" anelpisto", oud' et' arkw

⁷² Com'è noto, il motivo della tirannide imposta da Clitemestra ed Egisto non solo alla casa, ma alla stessa città è già attivo nell'*Agamennone*: cf. in part. i commenti dei Coreuti ad *Ag.* 1354-55 *oran paresti· froimiazontai gar w"/ turannido" shmeia prassonte" polei*, 1365 *pepaitera gar moira th" turannido" (scil. to katqanein)*, 1633 (Egisto è qui biasimato nel suo voler diventare turanno" *†Argeiwn*). E cf. anche i sinonimi *krato"/kratein* ecc. riferiti a Clitemestra e/o Egisto in *Ag.* 10, 258, 1618, 1632, 1664, 1673, *Cho.* 267, 377, 716, oppure gli appellativi *kurioi* e *despotai* con cui sono sovente apostrofati. Il tema era già nell'epica omerica, in riferimento ad Egisto: cf. *Od.* 3.304-05 *kteina" †Atre dhn, dedmhto de lao" up' autw/ eptaete" d' hnasse polucrusoio Mukhnh"*.

⁷³ Cf. supra § II.4-5.

⁷⁴ Cf. in part. *Soph. El.* 597-98 *kai s' egwge despotin/ h mhter' ouk elasson ei" hma" nemw e 262-65 dwmasin/ en toi" emauth" toi" foneusi tou patro"/ xuneimi, kak twnd' arcomai, kak twnde moi/ labein q' omoi w" kai to thtasqai pelei*.

⁷⁵ Per *epoikia* s'intendeva l'insediamento in un luogo già colonizzato dai Greci, a differenza dell'*apoikia* che consisteva nell'atto della stessa costituzione della colonia ad opera della madre patria (cf. in proposito J. Oehler in *RE* VI [1907], s.v. *epoikia*, col. 227). La situazione degli *epoikoi*, per il fatto che essi andavano a insediarsi in una colonia già costituita, con proprie leggi e un proprio statuto, presentava perciò elementi di corrispondenza con quella dei *metoikoi*, e con quest'ultimo termine essi si trovano talora designati, com'è stato osservato da Oehler, col. 228.

ati" aneu tokewn katatakamai,  
a" filo" outi" anhr uperistatai,  
all' aperei ti" epoiko" anaxia  
oikonomw qalamou" patro", wde men 190  
aeikei sun stola,  
kenai" d' am fistamai trapezai".

Si tratta di un passo celebre presso gli antichi, più volte citato dai lessicografi⁷⁶, che glossavano il termine *epoiko*" con *metoiko*":

Suda a 1983 A.

Anaxia: axian ouk ecousa, all' atimo". all' aper hti" epoiko" anaxia oikonomw qalamou" patro". epoiko" anti tou metoiko".

Suda e 2877 A.

Epoiko": metoiko". Epoikoi para Qoukudidh oi en polei, apoikoi de oi en erhmw topw pempomenoi oikhσαι. all' aper hti" epoiko" anaxia.

È possibile che qui Sofocle riprenda sotto forma di più piana similitudine quella che nelle *Coefore*, coerentemente con lo stile immaginifico dei corali eschilei, era vera e propria metafora⁷⁷. L'espressione di Elettra, in effetti, sembra 'chiosare' l'immagine eschilea, ed è interessante che i commentatori antichi, a loro volta, ripristinino nelle loro spiegazioni il collegamento fra i due termini, cogliendo lo stretto legame che intercorre fra la descrizione di Elettra in quanto *epoiko*" *anaxia* nella propria casa e lo *status* del *metoiko*" privo di diritti nella sua città.

Il fatto che la definizione di *metoiko*", che nella sua accezione metaforica appare calzante per Elettra come il passo sofocleo chiaramente dimostra, venga estesa da Eschilo anche ad Oreste non costituisce qui un problema, data la tendenza - già con evidenza avvertibile nel primo episodio - ad equiparare le sorti dei due fratelli. A *Cho.* 132-33 Elettra con il ricorso al plurale riferisce anche a se stessa una situazione, quella del vagare esuli, che era propria di Oreste: pepramenoi gar nun ge pw" alwmeqa/ pro" th" tekoush"⁷⁸; lo stesso concetto viene ribadito al v. 337:

⁷⁶ Cf., oltre ai passi qui di seguito riportati, anche Sud. i 72 e 73, u 300 A. Com'è stato recentemente documentato da Tosi 2003, 357-69, gran parte delle glosse della Suda al testo di Sofocle provengono da antichi commentari.

⁷⁷ Tuttavia, anche nella meno probabile ipotesi che Sofocle abbia rielaborato la stessa immagine in modo indipendente da Eschilo, il passo sofocleo resta comunque illuminante per l'interpretazione del luogo eschileo.

⁷⁸ Si noti che, subito dopo l'uso metaforico generalizzante dei vv. 132-33, al v. 135 s. Elettra ritorna al senso letterale del termine *fuga*", applicandolo al solo Oreste: *ek de crhmatwn/ feugwn*

lei ed Oreste sono *iketa*"... *fugada*" d' *omoiw*". E al v. 254 sarà a sua volta Oreste a parlare di esilio per sé e per Elettra: *outw de kame thnde t', Hlektran legw,/ dein paresti soi, patrosterh gonon,/ amfw fughn econte thn authn domwn*⁷⁹. Così il Coro farebbe qui, applicando ai due fratelli la comune definizione di *metoiko*", la quale - nel senso che abbiamo sopra illustrato - sarebbe più appropriata per Elettra che in quella casa ha a lungo soggiornato, ma in senso metaforico è egualmente estensibile anche ad Oreste.

D'altra parte, chi è 'meteco' in una città, non raramente è nel contempo anche 'esule' da un'altra città. Il nesso fra le due situazioni è in molte occasioni evidenziato nei testi letterari (soprattutto negli storici e negli oratori: cf. ad es. Isocr. *Aegin.* 23 *epeirwmhn fugh" kai tou par'eteroi" men metoikein, steresqai de tw n emautou, App. Illyr.* 14 e" *ton Istron kai ta" nhsou" tou potamou metoikhsai fugonta*", Diod. Sic. 4.58.7 *touton ex Argou" fugonta ei" Rodon metoikhsai*), e anche nei lessici *metoiko*" si trova sovente accostato a *feugwn/ fuga*" (come ad es. nella glossa *metanastai· metoikoi, fugade*" in Hesych. m 1029 L., che ricorre in forma pressoché identica in Sud. m 713 *metanasteuou: feuge, metoikei* e 714 A. *metanasth": metoiko*", *fuga*")⁸⁰.

La consapevolezza del legame fra i due termini *metoiko*" e *fuga*", del resto, sembra presente anche ad Eschilo in questo corale: non sarà certamente casuale che il termine *metoikoi* a conclusione dello stasimo sia speculare rispetto al termine *fuga*" con cui Oreste è definito nei versi iniziali (*o puqocrhsto" fuga*" v. 940).

**III.2** Di decisiva importanza ai fini di questa interpretazione mi sembra inoltre il parallelismo con la parodo dell'*Agamennone*, che abbiamo visto agire già nell'*incipit* dello stasimo, e che - con struttura anulare - ritorna ora nel finale:

[...] *megan ek qumou klazonte" Arh*  
*t ropon aigupiwn,*  
*oit'ekpatioi" algesi paidwn* 50  
*upatoi lecewn strofodinountai*  
*pterugwn eretmois in eressomenoi,*

*Oresth*" *estin*. I due livelli, referenziali e metaforico, come spesso nel testo di Eschilo, sono strettamente intrecciati.

⁷⁹ Come annota giustamente Garvie al v. 254: «Orestes is literally, Electra metaphorically, an exile» (p. 108).

⁸⁰ E cf. anche Apoll. *Lex. Hom.* p. 112, 2. Su una linea analoga si pone anche la glossa *epinasteio": metoiko*", *xeno*", *fuga*" in Sud. e 2482 A., nonché l'osservazione di Eustazio *to gar allw" metoikhsai, omoion hn fasi fugh* in *Comm. Hom. Od.* 4.174 (1490, 55). Sul dato storico della presenza di esuli politici e rifugiati tra i meteci cf. Whitehead 1977, 18 e, più in generale, Balogh 1943, 41-82.

demniothr  
 ponon ortalicwn olesante"  
 upato" d' aiwn h ti" Apollwn 55  
 h Pan h Zeu" oiwnogroon  
 goon oxuboan twnde metoikwn  
 usteropoinon  
 pempei parabasin Erinun.  
 outw d' Atrew" paida" o kreisswn 60  
 ep' Alexandrw pempei xenio"  
 Zeu" poluanoro" amfi gunaiko" [...].

Il senso di questa splendida immagine degli aigupioi come metoikoi è stato definitivamente chiarito dai critici moderni⁸¹ sulla base di uno scolio a Soph. *OC* 934⁸²:

ei mh metoiko" thsde: anti enoiko"· ou gar auto touto to metoiko", w" hmei" fa-  
 men, eirhtai· metoikou" de kaloumen tou" apo etera" cwra" oikounta", pro" <dei  
 tou" metoikisqenta" poqen· touto de enoikon. kecrhtai de kai Aisculo" epi tw  
 oiwnwn en Agamemnoni legwn outw· twnde metoikwn, anti tou enoikwn. metoikou" gar  
 eipe tw uyhlwn topwn tou" oiwnou" kakeise anti enoikwn.

Gli avvoltoi sono definiti da Eschilo «meteci» in quanto più umili abitanti delle zone celesti, i cui abitanti di rango superiore sono ovviamente gli dèi⁸³. La metafora agisce inoltre in questo contesto anche in rapporto a un altro aspetto caratterizzante della condizione di metoikia: come i meteci avevano in Atene i loro prostatai, i loro protettori e garanti, così gli avvoltoi godono della protezione di divinità quali Apollo (dio degli vaticini e degli auguri), Pan (il dio delle selve e delle vette montane) e lo stesso Zeus (dio supremo, e difensore dei supplici nella sua qualifica

⁸¹ Si veda in part. l'analisi condotta da Dumortier 1935, 260, nonché la lucida nota di Fraenkel 1950, II 37-38. Quest'interpretazione era sostenuta anche da Hommel in *RE* VI (1907), s. v. metoikoi, col. 1417, il quale a sua volta la mutuava da Paley, Schneidewin e Wilamowitz.

⁸² Una forma abbreviata di questo scolio si legge nella *Suda* (s.v. metoiko" 379, 4 ss. A.), e la provenienza potrebbe essere, come suggerisce Fraenkel, da un commentario all'*Agamennone*. Gli scolii ad *Ag.* 57, invece, riferivano il termine ai piccoli avvoltoi portati via dal nido e non ai loro genitori: dunque, né nella parodo dell'*Agamennone*, né nel terzo stasimo delle *Coefore*, per ragioni diverse, gli scoliasti avevano correttamente interpretato la metafora.

⁸³ Non a caso, nell'omonima commedia di Aristofane gli uccelli abitano la parte meno nobile del cielo, e cioè le zone inferiori e più vicine alla terra. Si noti che lo stesso termine di metoiko" ricorre anche in riferimento alla rondine in un frammento eschileo, recuperato dalle citazioni dei lessicografi (cf. Hesych. p 1202 H. [Phot. Sunag. lex. crhsim. II 69, 15 Nab.] 'pedoikou· metoikou. 'pedoikou celidono"'· sunoikou. Aisculo<"> Trofoi" [= Aesch. fr. 246d R.]): forse perché la rondine è un animale migrante, o forse più probabilmente - come si desume dalla glossa sunoikou - in riferimento al fatto che essa nidifica nelle abitazioni degli uomini, coabitando con essi, sia pure occupando gli spazi meno 'nobili' e più marginali della casa.

di ikesio")⁸⁴.

Analoga immagine viene applicata anche a Elettra e Oreste. Se gli uccelli sono gli abitanti meno nobili del cielo, anche Elettra ed Oreste sono stati finora in situazione d'inferiorità nella casa⁸⁵. Ma la vicinanza tra le due metafore dei *metoikoi* funziona soprattutto in relazione al secondo aspetto, quello della protezione della divinità. Come gli avvoltoi, anche Oreste ed Elettra hanno i loro *prostatai*: il padre morto, innanzi tutto, l'antico signore della casa che essi a più riprese esortano ad intervenire al loro fianco contro gli usurpatori, e inoltre vari dèi, tra i quali in particolare la terna divina Kratos, Dike e Zeus, invocata da Elettra ai vv. 244-45 perché stia al suo fianco (Krato" te kai Dikh sun tw tritw/ pantwn megistw Zhni suggenoito moi). E allo stesso Zeus subito dopo viene rivolta una lunga richiesta d'aiuto in cui i due fratelli si pongono sotto la sua diretta protezione (vv. 246-63)⁸⁶. Queste divinità ascolteranno l'accorato appello dei figli d'Agamennone, così come le divinità menzionate ad *Ag.* 55 ss. hanno ascoltato le grida degli avvoltoi. Non a caso, in virtù di quel processo dinamico caratteristico di molti paragoni eschilei, la similitudine degli *aigupioi* vendicati dagli dèi è inglobata come *illustrans* all'interno della descrizione della giustizia punitrice degli Atridi contro Troia⁸⁷, la quale è a sua volta richiamata all'inizio del nostro stasimo, in accordo con il fitto intreccio di temi e metafore che collega queste due sezioni, a segnalare rispettivamente l'inizio e la fine di una linea drammatica coerente, quella dell'alternarsi di colpe e punizioni nell'ambito dell' *oiko*" degli Atridi⁸⁸.

Ma c'è di più. L'analogia a distanza fra le due definizioni sia degli *aigupioi* che dei *paide*" *Agamemnonidai* come *metoikoi* è ulteriormente rafforzata dalla metafora che identifica Oreste-Elettra in due uccelli (in quanto figli dell'aquila Agamemno-

⁸⁴ Per l'immagine del *prostath*" cf. anche Aesch. *Suppl.* 963-64 *prostath*" d' egw/ astoi te pante", in riferimento al re argivo Pelasgo in quanto protettore e garante della *metoikia* delle Danaidi (cf. v. 994), nonché le parole di Tiresia ad Edipo *wst' ou Kreonto*" *prostatou gegrayomai* in Soph. *OT* 411.

⁸⁵ Con immagine diversa, che sottolinea ancora più intensamente l'esclusione, a *Cho.* 446 Elettra paragona se stessa a un «cane molto nocivo», e come tale tenuto lontano (*mucou d' aferkto*" *polusinou*" *kuno*" *dikan*, su cui v. l'esegesi messa recentemente a punto da Citti 2006, 115-19). I cani sono in una casa rispetto ai padroni, quello che gli uccelli sono nel cielo rispetto agli dèi: umili abitanti e soprattutto subordinati ai loro *despotai* (si ricordi la definizione dell'aquila come «cane di Zeus» in *PV* 1022-23: *Dio*".../ *pthno*" *kuwn*, da *foino*" *aieto*").

⁸⁶ Credo abbia ragione Garvie 1986, 109 nel ritenere che la proposta di Hermann (e altri) di assegnare i vv. 255-63 ad Elettra vada presa in attenta considerazione per i vantaggi che comporterebbe.

⁸⁷ Cf. l'attacco *tropon aigupiw*n, con cui è introdotto l'*illustrans*, con *outw d' Atrew*" *paida*" o *kreisswn ep' Alexandrw pempei xenio*" *Ze*u", che segna il ritorno all'*illustrandum*: sul movimento caratteristico di questa similitudine, cf. Hörmann 1934, 8-10, Fraenkel 1950, II 39, Petrounias 1976, 129-31.

⁸⁸ Cf. supra § I.1 e n. 1.



ne) e ritorna come ossessivo *Leitmotiv* nella suddetta preghiera dei due fratelli a Zeus ai vv. 246-63: cf. vv. 247 *idou de gennan eunin aietou patro*", 256 *patro*" *neossou*", 258 *aietou geneqla*. A sua volta questa preghiera è con la similitudine della parodo in evidente relazione, e non soltanto per il legame di parentela che unisce i personaggi coinvolti⁸⁹. In entrambi i contesti, infatti, si parla di uccelli privati di loro cari: nella parodo si parlava di avvoltoi che hanno perso la prole, qui si parla di aquilotti privati dei genitori. E come gli avvoltoi della parodo gemono per il loro lutto (*oiwnoqroon goon* *Ag.* 57)⁹⁰, così questi 'pulcini' intonano il *goo*" funebre:

HL. kai thsd' akouson loisqiou boh", pater·  
idwn *neossou*" tousd' e fhmenou" ta fw,  
oiktire qhlun arseno" q' omou *goon*. (*Cho.* 500-02)

In entrambi i casi il lamento è anche nel contempo grido d'aiuto (*goon oxuboan* *Ag.* 57, *boh*" *Cho.* 500), ovvero richiesta d'intervento rivolta agli dèi⁹¹. E la risposta della divinità avviene con le stesse modalità, tramite l'invio di una sua ministra «che tardi punisce», Erinni o Ate, contro i trasgressori: l'azione divina descritta a *Ag.* 58-59 *usteropoinon/ pempei parabasin* (Erinun puntualmente corrisponde, nella scelta dei termini come nella costruzione sintattica, all'invocazione di Oreste a *Cho.* 382-83 *ampempwn/ usteropoinon atan brotwn t lamoni kai panourgw ceiri*).

**III.3** Per proclamare che quelli che finora erano in posizione di oggettiva difficoltà nella casa vedranno rimodificata la loro sorte, le Coefore ricorrono alla topica immagine dei *kuboi*, con cui le *tucai* erano sovente identificate⁹², e che già compariva nel prologo in bocca alla scolta e in riferimento ai *despotai*:

⁸⁹ Poiché la similitudine degli avvoltoi nella parodo dell'*Agamennone* viene introdotta in riferimento agli Atridi (sullo stretto legame fra *illustrandum* e *illustrans* già nella stessa formula introduttiva cf. Silk 1974, 86), la metafora che identifica ai vv. 247 ss. Oreste ed Elettra nei figli dell'*aietou patro*" appare come un naturale sviluppo della stessa immagine.

⁹⁰ Come scrive giustamente Frankel 1950, II 36, il sostantivo *goo*" è «especially lamentation for the dead» (l'unico caso eschileo in cui l'associazione con la morte sia assente è in *PV* 33): per gli avvoltoi i piccoli rapiti sono a tutti gli effetti morti.

⁹¹ Il termine *boh*, com'è noto, in greco designa anche la preghiera del supplicante come pure la richiesta di aiuto (*bohqeia*). Sulla connessione fra lamento funebre, richiesta d'aiuto e preghiera nella similitudine dell'*Agamennone* cf. Petrounias 1976, 130 e 374 n. 499. Tale connessione, d'altra parte, favorisce il passaggio dal lamento per il padre alla richiesta di aiuto a Zeus all'interno della preghiera ai vv. 246-63, facendo leva proprio sulla definizione dei due fratelli come figli dell'aquila: aquila che si identifica in Agamennone, ma anche nell'uccello sacro a Zeus (sulla struttura di quest'immagine si vedano le ricche note di Garvie 1986, 107-09).

⁹² Circa la topica metafora *kuboi* = *tucai*, cf. la *paroimia tragikh* testimoniata in Soph. 896 R. *aei gar eu piptousin oi Dio*" *kuboi*, e citata, fra i vari, da *Schol. Aesch. Ag.* 33a, *Schol. Eur.*

ta despotwn gar eu pesonta qhsomai  
tri" ex baloush" thsde moi f ruktwria". (vv. 32-33)

C'è una relazione a distanza fra le due situazioni drammatiche, che rientra, come abbiamo visto, in una ben precisa strategia compositiva di Eschilo: quella di istituire parallelismi fra l'*incipit* dell'*Agamennone* e il terzo stasimo delle *Coefore*. Là l'evento fortunato era il segnale di fuoco che annunciava la presa di Troia e l'imminente ritorno di Agamennone, salutato come l'uscita in assoluto migliore al gioco dei dadi, il «tre volte sei». E i beneficiari del lieto evento erano i *despotai*, Clitemestra *in primis*, la cui reazione di gioia veniva descritta dalla scolta con termini simili alla reazione che le *Coefore* attribuiscono alla casa di Agamennone: il grido di gioia (cf. *Ag.* 28 ololugmon eu fhmounta e *Cho.* 942 epololuxato). Qui i beneficiari dell'evento fortunato sono i figli di Agamennone, i *metoikoi* (anche in relazione a questo aspetto, la scelta del termine in riferimento ad Elettra e Oreste è appropriata, in quanto stabilisce un'opportuna distinzione rispetto ai *despotai* di cui parlava la scolta in *Ag.* 32). E in luogo del tradizionale motivo del 'tre volte sei', per rendere l'idea del lancio favorevole, le *Coefore* ricorrono ad un'altra metafora: quella della *koith euproswo*", ovvero del 'giacere' delle *tucai/kuboi* sul tavolo da gioco, esibendo una faccia favorevole, dopo il movimento di caduta.

Che il sostantivo *koith* - correntemente 'letto', 'giaciglio' - possa assumere l'accezione semantica di *condicio iacendi*, secondo la spiegazione già fornita dallo scolio (<tucai>] h de tuch nun en euoptw koith, toutest in en agaqh katastasei), è confermato, ad esempio, da un'interessante citazione di un componimento esametrico, riportato in Plat. *Symp.* 197c:

ei rhnhn men en anqrwpoi", pelagei de galnhhn  
nhnemian, anemwn koithn upon t'eni khdei.

Il nesso *anemwn koithn* si riferisce qui evidentemente alla «stasi dei venti», la

*Or.* 603, Eustath. *Comm. Hom. Il.* 16.742 (1084, 3), *Comm. Hom. Od.* 1.107 (1397, 17) e 234 (1414, 5), Sud. a 607 A., nonché Soph. fr. 947 R. *stergein de takpesonta kai qesqai prepei/ sof on kubeuthn*, alla *mh stenein tuchn*, con il commento di Pearson 1917, III 112-13, ricco di *loci similes*; allo stesso ambito semantico sembra da ricondursi l'immagine del *kalw*" *piptein* in Soph. *Trach.* 61-62 *kax agennhtwn ara/ muqoi kalw" piptousin*. Una chiara esplicitazione della metafora si legge in Alexis fr. 35 K.-A. [= Stob. 4.41.4]: *toiouto to zhn estin wspan oi kuboi:/ ou taut' aei piptousin, oude tw biw/ tauton diamenei schma, metabola" d' ecei*. Per la specifica associazione dei termini *piptein/ tucai*, cf. ad es. *Menand. sent.* 862 Jäkel *w" eukolw" piptousin ai lamprai tucai*, Plat. *Leg.* 709a *tucai de kai xumforai pantoiai piptousai pantoiw" nomoqetousin apanta hmin*, Ach. Tat. 7.2.1 *em-piptousai de ai tucai baptizousin hma*".

condizione del keisqai⁹³.

Analogo significato ha il termine in Aesch. *Ag.* 565-66:

h qalpo", eute ponto" en meshmbr inai"  
koitai" akumwn nhnemoi" eudoï peswn⁹⁴.

Si noti l'associazione fra un verbo indicante il cadere (peswn) e il sostantivo koitai" (quest'ultimo a sua volta accompagnato da aggettivi che qualificano le caratteristiche di tale giacere), su una linea dunque analoga a *Cho.* 969, dove il riferimento è allo stare fermo a seguito di un movimento di caduta ('la caduta del dado' nelle *Coefore*; 'la caduta del mare', come conseguenza del venir meno dei venti, nell'*Agamennone*)⁹⁵.

La stessa accezione semantica è assunta dal sostantivo koi th anche in *Ag.* 1494 = 1518: keisai... koitan tand' aneleuqeron⁹⁶. C'è insomma una serie di passi, nei primi due drammi della trilogia, che riconducono ad analoghi motivi⁹⁷.

Al sostantivo koith viene riferito l'epiteto euproswpo", fondamentale per l'esplicitazione della metafora del lancio favorevole. Il fatto, sottolineato da alcuni, che non esisterebbero attestazioni letterarie del termine proswpon in riferimento alla faccia di un dado è naturalmente irrilevante, dal momento che si tratta di un contesto

⁹³ Questo peculiare significato del sostantivo è stato convincentemente illustrato da Wilamowitz 1920, II 358-59, in riferimento per l'appunto a questo passo: «koi th ist nicht bloß die Lagerstätte, sondern auch der Zustand des Lagers; nur dadurch kann es zu der Bedeutung *concubitus* kommen, Aischylos Hik. 805 elqetw moro" pro koi ta" gamhliou».

⁹⁴ Come scrive Fraenkel 1950, II 286, che fornisce la chiave interpretativa corretta, «obviously, en meshmbrinai" koitai" nhnemoi" means 'in windstiller Mittagsruhe' (so Nägelsbach and other editors)».

⁹⁵ Il verbo piptw infatti, come era tradizionale in riferimento alla caduta del dado, così fin da Omero si trova usato per indicare l'improvviso cessare dei venti: cf. Hom. *Od.* 19.202 th treiskaidekath d' anemo" pese, e questo sembra essere il senso assunto dal verbo anche in *Od.* 14.475 boreao pesonto", donde i virgiliani *ecl.* 9.58 *ceciderunt aurae* e *georg.* 1.354 *cadunt austri*. In Dio Cass. 39.42.2 compare un nesso simile a quello presente nei passi eschilei sopra citati fra il 'cadere' e lo 'stare fermo', espresso in questo caso dal verbo isthmi: o te anemo" exapinaiw" epese kai to kuma estoresqh, ta te ploia oukeq' omoi w" upo tw n kw pwn ekineito, all' ate kai katabarh onta kata cwran tropon tina eisthkei (per l'accostamento pesein/estanai cf. anche Eur. *Or.* 602 ss.).

⁹⁶ Così annota Fraenkel 1950, III 706 nel suo commento a questo passo, dove sono riportati a confronto altri *loci similes*: «koi th is not merely the place of lying but also the state of lying».

⁹⁷ A sua volta l'associazione koi ta+piptw sembra riecheggiare il nesso camaipeth" ekeiso del v. 964, con rapporto inverso fra verbo e complemento, e dal canto suo il v. 964 rimanda ad altri punti del dramma, come in part. i vv. 262-63, dove compare la relazione fra i concetti domo"+piptein+un verbo che indica il sollevare (ai rw/anage), a sua volta ripresa a 791. Al v. 262 Oreste pregava Zeus di sollevare la casa che era caduta. Ora il Coro invita la casa a risollevarsi dal suo lungo giacere a terra, e poi parla di un cadere, ma questa volta positivo, delle sorti dei due abitanti della casa.

metaforico, in cui il piano dell'*illustrans* e quello dell'*illustrandum* delle tradizionali similitudini alla maniera epica appaiono indissolubilmente fusi insieme⁹⁸. In questo caso la sorte viene personificata e le si attribuisce un volto⁹⁹, il quale a sua volta si sovrappone alla faccia del dado: la *tuch* dal volto benigno s'identifica così con il dado che esibisce una faccia favorevole. D'altra parte, trattandosi di un composto poetico, tendono ad agire le modalità di formazione del cosiddetto *compositum abundans*, in cui il secondo elemento tende a livello semantico a sbiadire, fino, in alcuni casi estremi, a perdere quasi completamente di rilievo¹⁰⁰. Qui è come se di fatto si trattasse del nesso *ilew koita*: sennonché il dato del *proswpon* ha tuttavia una sua rilevanza immaginifica, in quanto rievoca per felice risonanza la vista della faccia del dado, e a sua volta questo dato 'visivo' è pleonasticamente sottolineato dall'infinito *idein*¹⁰¹. Un'immagine simile, ma tradotta in formulazione prosastica, è presupposta da Luciano nell'espressione *oi" ilew" kai foro" o kubo" epineusei* in riferimento alle persone a cui tocca una sorte felice: il concetto di positività, che nel composto eschileo *euprowpo* è espresso dal primo elemento, viene qui enfaticamente reso dalla coppia di epiteti in funzione predicativa *ilew" kai foro"*¹⁰², mentre il verbo *epineusei*, allusivo al *nutum* del volto¹⁰³, si pone su di una linea analoga all'immagine del *proswpon* visualizzata dal Coro eschileo¹⁰⁴.

⁹⁸ Ingenua è, in particolare, l'affermazione di Schütz secondo cui *euprowpo* koita sarebbe stato un termine tecnico nel gioco dei dadi (cf. in proposito Garvie 1986, 315).

⁹⁹ Per un nesso analogo in riferimento ad un concetto astratto, cf. Soph. OT 189 *euwpa... al kan*.

¹⁰⁰ Come ad es. nel caso del celebre nesso omerico *kelaine fe" aima*. A proposito del *compositum abundans* in Eschilo, cf. Pattoni 1987, 81-82 e 1994, 113 e n. 32, dove è riportata anche una bibliografia essenziale sull'argomento.

¹⁰¹ Sull'uso pleonastico dell'infinito *idein* cf. infra III.4 e n. 106.

¹⁰² Un'associazione fra il concetto di eutucia da un lato e, dall'altro, gli omologhi epiteti *euprowpo* e *ilew* compare in Soph. Ai. 1008-11 *H pou <me> Telamwn, so" pathr emo" q' ama./ dexait' an euprowpo" ilew" t' isw"/ cwrount' aneu sou pw" gar ouc; otw para/ mhd' eutucounti mhdn hdion gelan*.

¹⁰³ Il punto di partenza dell'immagine luciana dell'*epineuein* è naturalmente costituito dal celebre *nutum Iovis* descritto nel verso formulare iliadico *h kai kuanehsin ep' ofrusi neuse Kroniwn* (Il. 1.528 e 17.209), con numerose varianti (cf. ad es. la versione 'laicizzata' riferita ad Achille in Il. 9.620 *h kai Patroklw o g' ep' ofrusi neuse siwph*, oppure la formula odissica decurtata *h d' ar' (h kai) ep' ofrusi neuse in Od. 16.164 [Atena] e 21.431 [Telemaco]*, e ancora la variante in cui il riferimento al *kara* si sostituisce agli *ofrue*", come in Il. 15.75 *emw d' epeneusa karhti*). Una ripresa dell'immagine epica in contesto parodico è in Eur. Hel. 681: EL.: *Kupri" wi m' epeneusen... ME.: w tlamon*.

¹⁰⁴ Cf. Luc. Sat. 4. Si tratta di un'intervista a Kronos (circa il problema dell'identificazione nella cultura greca fra Kronos e Chronos cf. de Romilly 1968, 34-36 e Ricciardelli 2000, 292-95), in cui viene utilizzata ampiamente la metafora del gioco dei dadi per indicare l'alterna fortuna degli uomini. Il passo è interessante, anche perché esibisce un accumulo di immagini tradizionali alcune delle quali già utilizzate da Eschilo (come ad es. quella - immediatamente successiva - del naufragio per indicare la sorte negativa: *oi de empalin gumnoi exenhxanto suntribento"*

**III.4** Alcune considerazioni, infine, sulla sequenza *to pan idein akousai* nonché sul participiale *greomenoi*". Rispetto alla strofe corrispondente, olodocmiaca, c'è un problema di sovrabbondanza di sillabe, che va risolto con un'espunzione. La proposta di Hermann di atetizzare *akouein*, accolta dalla pressoché totalità degli studiosi, resta ancora la soluzione migliore¹⁰⁵. Il nesso *to pan idein* ha funzione enfaticizzante nei confronti dell'espressione *euproswpw koita*, sulla linea di analoghi frequenti casi di uso pleonastico dell'infinito, quali ad es. Aesch. *Pers.* 387 s. *epei ge mentoi leukopwlo*" *hmera/ pasan katesce gaian eufeggh*" *idein*, *PV* 246 *kai mhn filoi*" *eleino*" *eisoran egw*, *Ag.* 900 *kalliston hmar eisidein ek ceimato*", Soph. fr. 88.10 R. *eumorf on t' idein*, Eur. *Andr.* 1123 *esth 'pi bwmou gorgo*" *oplith*" *idein*, *Hel.* 1540 *eueidei*" *men, aucmhroi d' oran*, Eur. fr. 316.1-2 K. *Gunai, kalon men feggo*" *hliou tode/ kalon de pontou ceum' idein euhnemon*¹⁰⁶ e, in concomitanza con un avverbio rafforzativo, *Cho.* 174 ss. *kai mhn od' esti kart' idein omoptero*" */poiai*" [...] *autoisin hmin karta prosferh*" *idein*, Eur. *Med.* 1196 *plhn tw tekonti karta dusmaq*" *idein* e in particolare Aesch. *Eum.* 51-52 *apteroi ge mhn idein/ autai, melainai d', e*" *to pan bdeluktropoi*, dove ricorrono - sia pure spezzati e riferiti a distinti epiteti - i nessi (e") *to pan* e *idein*.

Quanto a *greomenoi*", che fa riferimento alla pregressa situazione delle invocazioni rituali e del lamento funebre nel *kommos*, sembra a me necessario per agevolare l'identificazione, da parte del pubblico, della metafora dei *metoikoi*: il sostantivo da solo, infatti, non garantisce né la perspicuità del riferimento né l'uso figurato di *metoiko*" nella sua accezione semantica di emarginato ed infelice (la metafo-

*autoi*" *tou skafou*" *peri outw mikrw ermati tw kubw* (da notare anche l'avverbio *empalin* in un'accezione simile a quella di *palin* in Aesch. *Cho.* 971).

¹⁰⁵ Hermann 1798, 132 pensava che qualcuno, avendo erroneamente collegato *idein* a *greomenoi*", avesse inteso il nesso espressivo come una sinestesia, il cui significato è glossato con *akousai*; circa la sovrapposizione *idein/akouein* cf. *schol.* Soph. *Trach.* 365 w" ora": *anti tou w" akouein* (citato da Headlam *ad loc.*).

¹⁰⁶ E cf. anche Aesch. *Suppl.* 94-95 *daskioi te teinousin poroi/ katidein afrastoi*, 719-20 *prepousi d' andre*" *nhioi melagcimoi*" */ guioisi leukwn ek peplwmatwn idein*, *Pers.* 26-28 *toxodamante*" *t' hd' ippobatai/ foberoi men idein, deinoi de machn/ yuch*" *eutlhmone doxh*, *Sept.* 644-45 *crushlaton gar andra teuchsthn idein/ agei gunh ti*" *swfronw*" *hgoumenh*, Eur. *Med.* 1167 *tounqende mentoi deinon hn qeam' idein*, *Phoe.* 127 e w" *gauro*", w" *fobero*" *eisidein*, *Bacch.* 760 *ouper to deinon hn qeam' idein*, *anax*, 118-19 *fanhq i tauro*" *h polukrano*" *idein/ drakwn h puri flegwn orasqai lewn*, 1279 *skeyai nun orqw*" *bracu*" *o mocqo*" *eisidein*, *IA* 276 *ek Pulou de Nestoro*" *Gerhniou kateidoman prumna*" *shma tauropoun oran, ton paroikon Alfeon*, 1587-88 *elafo*" *gar aspairois' ekeit' epi cqoni/ idein megisth diapreph*" *te thn qean*, fr. 472e.13 K. w" *eupreph*" *men en peploisin hn idein*, [*Rhes.*] 309-10 *stratou de plhqo*" *oud' an en yhfou logw/ qesqai dunaimhn, w' aplaton hn idein*, 380-81 *kalon, w' Qrhkh/ skumnon eqreya*" *poliarcon idein*.

ra era non a caso 'marcata' in Omero dall'epiteto *atimhto*" e in Sofocle, in modo analogo, da *anaxio*").

Si realizza inoltre in questo modo un richiamo diretto con la situazione evocata nel *kommos*: subito dopo che i due fratelli avevano intonato il *qrhno*" funebre sulla tomba del padre (cf. vv. 334-35 *dipai*" *toi s' epitumbio*"/*qrhno*" *anastenazei*), il Coro era, per così dire, andato oltre, profetizzando la possibilità di un capovolgimento del *qrhno*" sulla tomba in un canto di vittoria (*paiwn*) dentro alla casa:

Co. al l' et' an ek twnde qeo" crhzwn  
 qeih keladou" eu fqoggoterou".  
anti de qrhwn epitumbidiwn  
paiwn melagroi" en basi leioi"  
 neokrata filon komiseien. (*Cho.* 340-44).

Queste parole del Coro si pongono dunque come una sorta di anticipazione rispetto al terzo stasimo: ora, finalmente, per i «piangenti» figli di Agamennone la sorte volgerà al meglio, e le Coefore possono intonare il loro canto di gioia per la vittoria imminente. In questo contesto, l'affiorare al v. 970 del *qrhno*"-*Motiv* ha evidentemente l'effetto di stabilire il collegamento con i vv. 342-43: l'auspicio del Coro sta per trovare realizzazione¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Il fatto che qui *qreomai* sia usato assolutamente, mentre nelle altre ricorrenze sia costruito con un complemento oggetto, non costituisce naturalmente una difficoltà. Essendo infatti scarsissime le sue attestazioni letterarie a noi pervenute, nulla vieta di pensare che anche questo verbo, allo stesso modo di altre forme verbali appartenenti all'area semantica del lamento come *qrhnew*, *olofuomai* e *goaw*, potesse essere usato sia con un complemento oggetto che assolutamente. Si vedano, a puro titolo esemplificativo, Hom. *Od.* 19.209 s. *autar !Odusseu*"/*qumw men goowsan ehn eleaire gunaika* e *Od.* 19.264 s. *mhketi nun croa kalon enaireo mhde ti qumon/ thke posin goowsa* (il participio *goowsa*, nella stessa sede metrica e in riferimento sempre a Penelope, è usato nel primo caso assolutamente, nel secondo transitivamente); *Il.* 24.721-22 *oi te stonoessan aoidhn/ oi men ar' eqrhneon* e *Od.* 24.60-61 *Mousai d' ennea pasai ameibomenai opi kalh/ qrhneon* (in analogo contesto di lamento 'collettivo', la stessa forma verbale è usata nel primo esempio transitivamente e nel secondo intransitivamente). Istruttivo è anche il caso del participio presente di *olofuomai* che ricorre all'interno di un verso formulare con due varianti, una nel senso di «afflitto disse», con l'uso assoluto del verbo (*kai r' olofuromeno*" *epea pteroenta proshuda* *Il.* 5.87, 11.815, *Od.* 16.22, 17.40; e cf. anche la formula 'abbreviata' *olofuromeno*" *d' epo*" *huda* *Il.* 15.114 e 398, *Od.* 11.472 e 616, 13.199), l'altra con il complemento oggetto, nel senso «affliggendosi per qualcuno disse» (*kai m' olofuromenh epea pteroenta proshuda* *Od.* 10.325 e 418, 11.154). Per quanto riguarda i tre tragici, mi sembra determinante il fatto che il verbo *qrhnew*, semanticamente affine a *qreomai*, benché costruito nella maggior parte delle attestazioni transitivamente (cf. ad es. Aesch. *PV* 43, Soph. *El.* 94 e 530, Eur. *Hec.* 675 e 961, *Tro.* 684-85, *IT* 490, *Hel.* 604 ecc.), si trovi anche usato assolutamente, il che si verifica in Aesch. *Pers.* 686 e *Cho.* 926, Eur. *Med.* 1249 e 1396.

**III.5** Una postilla conclusiva. Se interpretato nel modo che abbiamo proposto, il movimento complessivo della seconda antistrofe, con i suoi due distinti periodi, mi sembra possa essere paragonato allo sviluppo della riflessione del Coro nella seconda coppia strofica del breve *kommos* con Eteocle ai vv. 698-701 ~ 705-08 dei *Sette a Tebe* (benché il contesto sia qui di segno diverso, di deprecazione dei mali e non di gioia per l'avvenuta liberazione da essi):

Et. filou gar ecqra moi patro" telein iAra 695¹⁰⁹  
 xhroi" aklautoi" ommasin prosizanei,  
 legousa kerdo" proteron usterou morou.

Co. alla su mh 'potrunou· kako" ou kekIh- [str. b.

¹⁰⁹ Al v. 695 teilein è correzione di Tournebus (M *et al.* teiei), opportunamente difesa da Novelli 2005, 282-84. Sul telo"-Motiv cfr. *supra*, nn. 24, 31-32 e 39.

sh bion eu kurhsa"· melanaigi" [d'] ouk  
 eisi domwn iErinu", otan ek cerwn 700  
 qeoi qusian decwntai.

ET. qeoi" men hdh pw" parhmelhmeqa,  
 cari" d' a f' hmw n olomenwn qaumazetai·  
 ti oun et' an sainoimen olegrion moron ;

Co. nun ote soi parestaken· epei daimwn [ant. b. 705  
 Ihmato" an tropaia cronia metal-  
 lakto" isw" an elqoi qelemwterw  
 pneumati· nun d' eti zei.

La strofe (vv. 668-702) ricalca, sia nel senso complessivo che nella costruzione sintattica, il primo periodo in *Cho.* 965-68: si parla infatti di un futuro uscire di una divinità dalla casa (qui negativa: l'Erinni del padre che alligna nel focolare, *eisi domwn iErinu"* v. 700)¹¹⁰, e questo fuoriuscire si verificherà quando siano avvenuti certi riti (*otan ek cerwn qeoi qusian decwntai*, vv. 700 s.), così come nelle *Coefore* Chronos uscirà dopo la rituale purificazione. Quindi, si avrà un mutamento in senso favorevole della sorte, che nel passo delle *Coefore* è descritto nel secondo periodo e nei *Sette* nell'antistrofe corrispondente (rispettivamente le *tucai* con il loro *peseisqai palin* e il *daimwn* con la sua *tropaia Ihmato"*), e questo cambiamento in entrambi i casi viene espresso attraverso una metafora: nelle *Coefore* si tratta dell'immagine del lancio fortunato dei dadi, nei *Sette* del soffio più mite del vento (*euproswpw koita* e *qelemwterw pneumati* rispettivamente). Con la differenza che nelle *Coefore* si profetizza un cambiamento imminente (*taca*), e anzi già in atto, per cui il concetto - tradizionale nell'etica greca arcaica - del tempo necessario al cambiamento è riferito al passato (la casa è giaciuta per molto, troppo tempo, *polun agan cronon* v. 963, e adesso il tempo porterà a compimento in modo definitivo il suo corso); nei *Sette* invece si tratta di un invito alla speranza che si proietta in un avvenire lontano, essendo nel momento presente il *daimwn* ancora avverso (*nun d' eti zei*), per cui il *crono"-Motiv* è riferito al futuro (v. 706 *tropaia cronia*). Tuttavia, pur con gli adattamenti richiesti dalla diversa situazione dramma-

¹¹⁰ La menzione delle Erinni in questo passo è sembrata ad alcuni una conferma del fatto che in *Cho.* 971 i *metoikoi* vadano identificati con le Erinni stesse: si tratta in realtà di una semplicistica applicazione del principio di corrispondenza, un tipico procedimento iperanalagistico simile a quello che al v. 965 ha ispirato la congettura *promo* in luogo del *tràdito crono* per meccanico confronto con *Ag.* 1648 (cf. supra § II.3 e n. 38).



tica, è innegabile che l'articolazione dei due momenti consecutivi resti in entrambi i casi la medesima.

Università di Brescia

Maria Pia Pattoni

Edizioni e saggi citati.

- Accame 1961 = S. Accame, *La concezione del tempo nell'età omerica ed arcaica*, RIFC 39, 1961, 359-94.
- Balogh 1943 = E. Balogh, *Political Refugees in Ancient Greece*, Johannesburg 1943.
- Blass = F. Blass, *Aischylos' Choephoren*, Halle 1906.
- Bowen = A. Bowen, *Aeschylus, Choepori*, Bristol 1986.
- Campbell = L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Oxford 1879-81.
- Cartney 1928 = E.S. Cartney, 'Father Time', CPh 23, 1928, 187-88.
- Ciani 1975 = M.G. Ciani, *La consolatio nei tragici greci. Elementi di un topos*, BIFG 2, 1975, 89-129.
- Citti 1988 = V. Citti, *The Ideology of Metics in Attic Tragedy*, in Y. Tzvetanov-D. M. (edd.), *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden 1988, 456-64.
- Citti 2006 = Id., *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam 2006.
- Conomis 1964 = N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, Hermes 92, 1964, 23-50.
- Criscuolo 2002 = U. Criscuolo, *Lettura dell'Elettra di Sofocle*, Napoli 2002.
- Dawe 1965 = R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.
- Degani 2001 = E. Degani, *Aiwn*, Bologna 2001 [1961].
- de Romilly 1968 = J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca (N. Y.) 1968.
- Di Benedetto 1978 = V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- Di Benedetto 1988 = Id., *Sofocle*, Firenze 1988².
- Di Benedetto 2004 = Id., *Eschilo, Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzioni e note di E. Medda, L. Battezzato e M.P. Pattoni, Milano 2004⁹ (1995).
- Di Benedetto-Medda 1997 = V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Dumortier 1935 = J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935.
- Duncan Jones 1980 = R.P. Duncan Jones, *Metic Number in Periclean Attics*, Chiron 10, 1980, 101-09.
- Fernández Galiano-Heubeck = M. Fernández Galiano-A. Heubeck, *Omero. Odissea*, VI (Libri XXI-XXIV), Milano 1986.
- Ferrari 1983 = F. Ferrari, *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa 1983.
- Ferrari 2004 = Id., *La sapienza acerba e il dio-tutto: Pindaro e Senofane*, Prometheus 30, 2004, 139-47.
- Fraenkel 1950 = Ed. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.
- Fränkel 1968 = H. Fränkel, *Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur*, in *Wege und Formen frühgriechischen Denken*, München 1968, 1-22.
- Friis Johansen-Whittle 1980 = H. Friis Johansen-E.W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, I-III, Copenhagen 1980.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, Choepori*, Oxford 1986.

- Gauthier 1972 = P. Gauthier, *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy 1972.
- Gauthier 1988 = Id., *Métèques, périèques, paroikoi: bilan et points d'interrogation*, in *L'étranger dans le monde grec. Actes du colloque organisé par l'Institut d'études anciennes, Nancy, mai 1987, sur la direction de R. Lonis*, Nancy 1988, 23-46.
- Groeneboom 1949 = P. Groeneboom, *Aeschylus' Choephoroi*, Groningen 1949.
- Harrison 1968 = A.R.W. Harrison, *The Law of Athens, I, The Family and Property*, Oxford 1968.
- Headlam 1938 = W. Headlam, *The Oresteia of Aeschylus*, ed. G. Thomson, Cambridge 1938.
- Hermann 1798 = G. Hermann, *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798.
- Hermann 1859 = Id., *Aeschyli tragoediae*, I-II, Berolini 1859.
- Hörmann 1934 = W. Hörmann, *Gleichnis und Metapher in der griechischen Tragödie*, Diss. München 1934.
- Humphreys 1970 = S.C. Humphreys, *Economy and Society in Classical Athens*, ASNP 39, 1970, 1-26 (ristampato in *Anthropology and the Greeks*, London 1978).
- Jebb = R.C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Part I: *The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1883; Part VI: *The Electra*, Cambridge 1894.
- Judet de La Combe 1999 = P. Judet de la Combe, *Sur quelques passages de l'Agamemnon et des 'Choéphores' d'Eschyle*, Lexis 17, 1999, 83-108.
- Levy 1988 = E. Levy, *Métèques et droit de résidence*, in *L'étranger dans le monde grec (Actes du colloque organisé par l'Institut d'études anciennes, Nancy, mai 1987)*, Nancy 1988, 47-53.
- Lloyd-Jones 1970 = H. Lloyd-Jones, *The Libation Bearers by Aeschylus*, Englewood Cliffs (N.J.) 1970.
- Longo 1989 = O. Longo, *Sofocle, Edipo re*, Padova 1989.
- Maffi 1972 = A. Maffi, *La capacità di diritto privato dei meteci nel mondo greco classico*, in *Studi in onore di Gaetano Scherillo*, Milano 1972, 177-200.
- Martinelli 1997 = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta: elementi di metrica greca*, Bologna 1997².
- Mazon = P. Mazon, *Eschyle*, I-II, Paris 1920-25.
- Murray = G. Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1955² (1937).
- Németh 2001 = G. Németh, *Metics in Athens*, Acta Ant. Hung. 41, 2001, 331-48.
- Nenci-Arata = F. Nenci-L. Arata, *Eschilo. Le Coefore*, Bologna 1999.
- Nisbet-Rudd 2004 = R.G.M. Nisbet-N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford 2004.
- Novelli 2005 = S. Novelli, *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005.
- Olson 2002 = S.D. Olson, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002.
- Onians 1951 = R.B. Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge 1951.
- Paduano 1978 = G. Paduano, *Sui 'Persiani' di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978.
- Page = D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii 1972.
- Paley = F.A. Paley, *The Tragedies of Aeschylus*, London 1879.
- Parker 1968 = L.P.E. Parker, *Split Resolutions in Greek Dramatic Lyric*, CQ n.s. 18, 1968, 241-69.
- Pearson = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, I-III, Cambridge 1917.

- Petrounias 1976 = E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- Pickering 2003 = P.E. Pickering, *Did the Greek Ear Detect 'Careless' Verbal Repetitions?*, CQ 53, 2003, 490-99.
- Pontani 2001 = F. Pontani, *The Tooth of Time. A Poetic Metaphor from Simonides to Shakespeare - and Beyond*, C&M 52, 2001, 5-36.
- Ricciardelli 2000 = G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Milano 2000.
- Rose = H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, I-II, Amsterdam 1958.
- Schneidewin = F.W. Schneidewin, *Aeschylos. Agamemnon*, hrsg. E. von Leutsch, Berlin 1856.
- Schütz = Ch.G. Schütz, *Aeschyli tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, Halae 1808-11.
- Sevieri 1995 = R. Sevieri, *Eschilo. Coefore*, Venezia 1995.
- Sier = K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephores des Aischylos*, Stuttgart 1988.
- Silk 1974 = M.S. Silk, *Interaction in Poetic Imagery With Special Reference to Early Greek Poetry*, Cambridge 1974.
- Sommerstein = A.H. Sommerstein, *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989.
- Takabatake 1988 = S. Takabatake, *The Idea of xeno" in Classical Athens: Its Structure and Peculiarities*, in Y. Tōry-D. Masaoki (edd.), *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden 1988, 449-55.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Tosi 2003 = R. Tosi, *Osservazioni sulla tradizione indiretta dell'Edipo a Colono*, in G. Avezzù (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione. Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2002*, Stuttgart-Weimar 2003, 357-69.
- Treu 1968 = M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, München 1968².
- Tucker = T.G. Tucker, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge 1901.
- Untersteiner 2002 = M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*, a c. di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002.
- Wecklein = N. Wecklein, *Äschylos Orestie, mit erklärenden Anmerkungen*, Leipzig 1888.
- Weil = H. Weil, *Aeschyli quae supersunt tragoediae*, I, Gießen 1862.
- Welskopf 1985 = E.Ch. Welskopf (hrsg.), *Belegstellenverzeichnis altgriechischer sozialer Typenbegriffe von Homer bis Aristoteles*, Berlin 1985.
- West 1982 = M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1990a = Id., *Aeschyli tragoediae*, Stuttgart 1990.
- West 1990b = Id., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- Whitehead 1977 = D. Whitehead, *The Ideology of the Athenian Metic*, Cambridge 1977.
- Whitehead 1986 = Id., *The Ideology of the Athenian Metic: Some Pendants and a Reappraisal*, PCPhS 122, 1986, 145-58.
- Wilamowitz = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos, Orestie*, II: *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- Wilamowitz 1920 = Id., *Platon*, Berlin 1920².
- Wilamowitz 1959 = Id., *Der Glaube der Hellenen*, Darmstadt 1959³.
- Yarkho 1997 = V.N. Yarkho, *The Technique of Leitmotifs in the Oresteia of Aeschylus*, Philologus 141, 1997, 184-99.
- Young 1971 = D. Young, *Readings in Aeschylus' 'Choephoroe' and 'Eumenides'*, GRBS 12, 1971, 303-30.

**ASSENZA, PIÙ ACUTA PRESENZA.**  
**IFIGENIA NELL'‘AGAMENNONE’ DI ESCHILO**

Quando, nel 1938, Walter Ferrari volle dedicare un lungo articolo alla *parodos* dell'*Agamennone*, si proponeva - ricordando due notevoli contributi di Walther Kranz e Eduard Fraenkel, senza dimenticare le interpretazioni eschilee di Wilamowitz - uno studio che desse risposta alle singole e varie questioni organicamente e sistematicamente¹. Uno studio, a mio avviso, per molti aspetti valido ancor oggi che pure disponiamo di numerosi lavori particolari, ma soprattutto del grande commento fraenkeliano², con cui gareggia, in estensione, quello più recente di Jean Bollack e Pierre Judet de La Combe³.

È mia intenzione soffermarmi sulla morte di Ifigenia o, meglio, sull'avvio alla sua morte (improvvisamente censurata dal silenzio del coro narrante) o, meglio ancora, sull'azione di Ifigenia nell'*Agamennone* di Eschilo: sì, l'azione dell'eroina, poiché, come acutamente osservava Ferrari, dobbiamo constatare una cesura drammatica tra la prima parte del canto lirico, preludio puramente narrativo, e la successiva azione, sebbene δι' ἀπαγγελίας, che investe la seconda parte della *parodos*, annunciata secondo l'indicazione di Ferrari al v. 184 καὶ τόθ' ἡ γῆμῶν ὁ πρέσβυς νεῶν Ἀχαικῶν⁴. Qui, alla coppia dei due Atridi protagonisti del racconto, si sostituirebbe l'unico personaggio dell'azione: Agamennone.

Sarei tuttavia incline a posticipare il protagonismo del più anziano ἡγῆμῶν non solo dopo il resoconto dell'afflizione dell'esercito e delle cause naturali (i venti sfavorevoli dello Strimone), a loro volta causate da una causa divina (la volontà di Artemide) intesa a disseccare 'il fiore' degli Achei (vv. 186-202), ma pure dopo il gesto di entrambi gli Atridi, quando - ancora all'unisono! - piangendo battono la terra con gli scettri (vv. 202-04). Ora, soltanto ora, si annuncia il monologo del primo signore degli Achei con il v. 205 ἄναξ δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν, il cui *incipit* richiama il v. 184: nell'‘assolo’ (vv. 206-17), il re è proprio solo, in conflitto con se stesso, ma finalmente protagonista, convinto di dover sacrificare la propria figlia, e infatti ἔτλα δ' οἶν/ θυτῆρ γενέσθαι/ θυγατρός (vv. 223 ss.). Certamente siamo nel pieno di un'azione in cui Agamennone è l'unico personaggio, ma, a ben

¹ Cf. Ferrari, il quale, dopo aver sottolineato (p. 24 n. 1) l'importanza di Kranz e Fraenkel (usciti rispettivamente nel 1919 su *Hermes* e nel 1931 su *Philologus*, preceduti nel 1914 dalle *Interpretationen* wilamowitziane), conduce un'esemplare indagine critico-testuale ma non meno esegetica, invocando la necessità di un serio commento all'*Orestea* che, solo una ventina di anni a venire e a opera di Fraenkel, doveva interessare almeno l'*Agamennone*.

² Cf. Fraenkel.

³ Cf. Bollack-Judet de La Combe.

⁴ Così Ferrari 382, che concede tuttavia una sorta di parentesi, fino al v. 205, quando comincia il monologo del re (ma v. *infra*).

vedere, fino a un certo punto: precisamente fino al punto in cui entra in scena Ifigenia.

«Assenza, più acuta presenza» è il titolo che ho voluto dare qui all'azione di Ifigenia. Piuttosto che un loico aforisma, come potrebbe apparire, è la citazione poetica di un autore, Attilio Bertolucci, da me molto amato⁵. Ne ho preso in prestito l'espressione, peraltro scandita in due tempi (assenza, / ... presenza), a raffigurare il caso, tutt'altro che raro, in cui un personaggio della tragedia greca, assente e rappresentato dalla sola parola, rischia di apparire un attore che (iper)agisce sulla scena: è il caso appunto - enfatizzato dalla 'parola scenica' - di questa Ifigenia eschilea, la cui 'presenza' è affidata alla voce del coro narrante il tempo cruciale che separa vita e morte della vittima incolpevole. La gestualità della figlia s'impone *πρὸ ὀμμάτων* fino a rubare la scena al padre e addirittura sovrastarlo, icasticamente: *πρέπουσα τῶς ἐν γραφαῖς* (vv. 241 s.). Agamennone, dunque, non è più il protagonista, mentre l'azione, ancorché δι' ἀπαγγελίας, lascia un'impressione indelebile in qualunque spettatore, antico o moderno che sia, per non parlare del lettore della pura λέξις, costretto *sempre* a immaginare la ὄψις, vale a dire a non distinguere, spesso, tra scena agita o narrata. Sfiderei soprattutto quest'ultimo (il lettore) a non 'vedere' qui Ifigenia in *persona*.

Ma leggiamone l'intera azione, a partire dal v. 228 (ed. M.L. West):

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους	[ἀντ. ε.]
παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον	
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·	230
φράσειν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχάν	
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ	
πέπλοισι περιπετῇ παντὶ θυμῷ προνωπῇ	
λαβεῖν ἀέρδην,	
στόματός τε καλλιπρώρου	235
φυλακᾷ κατασχεῖν	
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,	

βία χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει.	[στρ. ζ.]
------------------------------	-----------

⁵ Si tratta dell'*incipit* di una poesia appartenente alla raccolta *Sirio*, uscita a Parma nel 1929: si veda oggi Bertolucci 22; cf. p. 41, dove proprio a Ifigenia sono intitolati venti versi di struggente malinconia: 7-9 «Sul carro che monotono la porta / in questa strana terra / Ifigenia pensa allo sposo e a sé...», 13-18 «La fanciulla Ifigenia / volge intorno i piccoli occhi puri, / le palpebre le scottano, le sue mani / brune si posano lievi sui capelli. / Le pare di essere nuova, / senza ricordi, che tutto cominci ora». Un po' diverso il clima percepibile nei vv. 227-28 de *La camera da letto*, dove il maggiore dei figli di Bertolucci, Bernardo, provoca il più giovane, ricordandogli il promesso e simbolico taglio dei suoi riccioli, ma cercando di «confondere Giuseppe, in un vento di vesperina allegria. / Così non fu ingannata Ifigenia?» (p. 802).

κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα  
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτῆρων ἀπ' ὀμματος βέλει      240  
φιλοίκτω, πρέπουσα τῷς  
ἐν γραφαῖς, προσεινέπειν  
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις  
πατὴρ κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους  
ἔμελεψεν, ἀγνῇ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατὴρ      245  
φίλου τριτόσπονδον εὖ-  
ποτμον πᾶσι φιλῶς ἐτίμα.

«Non valsero preghiere della figlia, né che il padre chiamasse ella per nome, né la vergine età, a piegare i duci bramosi di guerra. E ai servi del sacrificio, dopo i voti agli dèi, dette suoi ordini il padre. Prona ella era, col volto a terra, caduta sulle sue vesti. Lei prendessero come capra selvatica; lei, con risoluto cuore, sollevassero sopra l'altare; e la sua bocca, la bella prora del suo volto, perché non gridasse maledizione alla casa, volle ancorata e chiusa con la violenza di muti bavagli. Le scivolarono ai piedi le vesti del colore di croco; e dagli occhi pietosi con dardi di pietà feriva ora l'uno ora l'altro i suoi sacrificatori. E pareva un'immagine dipinta, e voleva parlare, ella che tante volte nelle stanze del padre, ai conviti, aveva fatto udire il suo canto, e tante volte, con quella sua voce pura di intatta vergine, amorosamente, in onore del padre amato, intonato aveva il peana del buono augurio alla terza libagione» (trad. Valgimigli).

Sorvolando sulle questioni puramente critico-testuali, peraltro non essenziali ai nostri fini, tenterò d'individuare e sciogliere il nodo esegetico che impedisce d'intendere l'azione di Ifigenia, compromettendone il senso non solo letterale.

Fin dall'inizio è comunque evidente che la fanciulla non muove a pietà i signori della guerra (v. 230 φιλόμαχοι βραβῆς): in verità, fra le inutili preghiere (v. 228 λιτάς) e la non considerata età virginal (v. 229 αἰῶ... παρθένεον) si collocano le invocazioni rivolte espressamente al padre: v. 228 κληδόνας πατρώους. L'aggettivo non è da escludere che interessi anche λιτάς - la compiuta sequenza λιτάς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους forma appunto il v. 228 - costituendo il primo esplicito riferimento 'paterno' che apre una serie: v. 231 πατήρ, 244 πατὴρ, 245 πατὴρ (φίλου). La sensibilità di Ferrari, che qui si conferma in pieno, ha percepito l'intenzione eschilea di focalizzare il rapporto padre-figlia, denegato dal re in nome della ragion di stato, ma da Eschilo posto 'drammaticamente' in primo piano a partire dal momento in cui Ifigenia comincia ad agire.

Agamennone μετ' εὐχάν (v. 231) - votando la figlia al sacrificio rituale - detta seccamente gli ordini ai ministri del mortifero rito in questione. Gli interpreti, forse

suggestionati dall'antecedente e decisivo monologo del re⁶ (da sempre stampato tra virgolette dagli editori), si sono adoperati a rintracciare con qualche esattezza un presunto discorso indiretto di Agamennone, confuso testualmente con il commento del coro, ovvero dello stesso Eschilo: si può essere d'accordo, forse, sul brutale v. 232 δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ, collegabile con il conciso e concreto λαβεῖν ἀέρδην (v. 234), ma a nessuno verrebbe in mente, ad esempio, che il seguente στόματός τε καλλιπρώρου (v. 235) sia eloquio del padre ormai incrudelito.

Non credo affatto produttiva l'intercettazione di eventuali poche parole discorsive in un complesso di versi d'altissima caratura poetica e immaginifica. Andrà piuttosto, e da subito, affrontata la difficile esegesi del segmento πέπλοισι περιπετῇ παντὶ θυμῷ προνωπῇ (v. 233), sulla cui struttura unitaria insiste già fonicamente il suono ripetuto della labiale p, come nota Bollack, il quale inoltre constata: «quand on a tenté d'englober le groupe πέπλοισι... προνωπῇ dans la succession des gestes commandés par Agamemnon, on a été embarrassé pour trouver un sens approprié à πέπλοισι περιπετῇ comme à προνωπῇ et surtout pour comprendre παντὶ θυμῷ»⁷. Riserverei tuttavia il «surtout» a πέπλοισι περιπετῇ, dal cui significato dirimente consegue il senso appropriato anche a παντὶ θυμῷ e προνωπῇ.

Credo si debba a Lloyd-Jones l'unico significato plausibile per πέπλοισι περιπετῇ, suggerito in un articolo sulla Ifigenia eschilea e i suoi presunti *vestimenta* (i πέπλοι in questione)⁸. Lo studioso s'interroga, necessariamente a cominciare dalla lingua, sul valore di περιπετῇ, passando criticamente in rassegna le precedenti opzioni esegetiche. Che περιπετῆς - da περιπίπτω - sia qui passivo non convince né grammaticalmente né semanticamente: non ha infatti senso intendere qui *vestibus involutam* (Stanley), malgrado il περιεσκεπασμένην degli *scholia vetera* (i recensioni sono indecisi tra il rispettoso, almeno della grammatica, περιπεπτωκυῖαν e il forse vulgato κεκαλυμμένην). L'espressione eschilea resta in verità «an unparalleled expression», come annota Fraenkel, citando Blomfield: il caso di Soph. *Ai.* 906 s.,

ἐν γάρ οἱ χθονί

⁶ Vv. 206-17. Una volta che ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον (v. 218), il re improvvisamente cambia, ma follemente, φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαῖαν/ ἄναγνον ἀνίερον (v. 219 s.), osando tutto, persino il ruolo di θυτῆρ .../ θυγατρός (v. 224 s.): *tertius non datur*, prima e dopo la conversione, tra i due Agamennone, che, in apparenza precorrendo qualche moderno esempio di 'doppio' psico-letterario (James *doce*), in realtà incarna, in successione, due δισσοὶ λόγοι tragicamente inconciliabili.

⁷ Così Bollack in Bollack-Judet de La Combe I 2, 295.

⁸ Cf. Lloyd-Jones, specialmente 132 s.

πηκτὸν τόδ' ἔγχος περιπετές κατηγορεῖ  
«lo denuncia il ferro da lui infisso nel suolo: il ferro  
su cui si gettò» (trad. Pattoni),

dove Eustazio tuttavia «emphasizes the boldness of the language», è più facile da capire in quanto, a parte il valore passivo fino a prova contraria inaudito di ἔγχος περιπετές - cf. lo stesso *Ai.* 828 πεπτῶτα τῷδε περὶ... ξίφει, nonché 898 s. Αἴας.../κεῖται κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχής -, «the preposition still retains its full value: Ajax has actually ‘fallen around’ the sword that has pierced his body»⁹ poiché normalmente περιπίπτειν si dice del guerriero che ‘cade intorno’ τῷ ξίφει, mentre Ifigenia non può in alcun modo essere caduta ‘intorno’ alle proprie vesti. L’eccezionalità di questo περιπετές sofocleo, non a caso, è registrata dai lessicografi, cf. anche *Suda* s. v. περιπετές· ἡγουν ᾧ περιέπεσεν ὁ Αἴας¹⁰. Ma non è questo il momento di discutere il passo di Sofocle, e le relative correzioni testuali, tese appunto a evitare «the boldness of the language»¹¹.

Per ritornare alla nostra Ifigenia, non sembra risolutivo neppure l’estremo salvataggio linguistico di Maas, mirante a collegare l’eschileo (περι)πετής con πετάννυμι in analogia con ἀναπετής e διαπετής: a prescindere ancora dal senso, che vorrebbe Ifigenia avvolta nelle proprie vesti¹², tali derivati sono di marca ippocratica e non compaiono comunque prima del IV secolo¹³.

⁹ Cf. Fraenkel II 134.

¹⁰ Esaustivo, in proposito, il lessico di Ellendt-Genthe 624, dove, su *Ai.* 907, si legge: «audacissime novatur verborum Soph. de gladio in quem Ajax incubuerat quasi circumdatum corpore, igitur passive dicit»; segue la necessaria documentazione lessicografica e critica. Altrove (*Ant.* 1233) Sofocle usa normalmente περιπετής in senso attivo (ma v. infra).

¹¹ Doveroso citare il περιπετοῦς di Musgrave (genitivo retto dal contiguo κατηγορεῖ visto con interesse da Jebb, nel suo commento a *Ant.* 1223, per cui v. infra), correzione accettata e argomentata da Lloyd-Jones e Wilson 30: «Eustathius 644.47 remarks upon the oddness of the apparent passive use of a verbal adjective derived from the intransitive verb περιπίπτω. J.T. Hooker, *Ἀγών*, 1/2 (1968), 59 f. argues that verbal adjectives in early tragedy may be active or passive, but without producing an example of a verbal adjective, deriving from an always active verb, which itself is passive» (spaziato nostro).

¹² Cf. Maas. Nell’unica pagina dedicata all’argomento, lo studioso immagina una Ifigenia «wrapped in her own garments in such a way that she cannot move arms or legs», rinviando (oltre che al simile «binding of Isaak, Gen. 22. 9») alla raffigurazione vascolare di Polissena (ca. 550 a. C.) da lui riportata nel testo: ma qui siamo in pieno sacrificio, quando Polissena, avvolta strettamente nelle vesti e sostenuta orizzontalmente dagli eroi-ministri, viene sgozzata da Neottolema. Se ne deve dedurre (a parte Polissena, la cui vicenda dilaterrebbe il nostro discorso anche in senso ‘drammatico’) che Maas, ma non solo lui, stia pensando alla postura già sacrificale di Ifigenia: il ‘vero’ significato di περιπετής lo restituirà anche al ‘tempo’ del racconto (ovvero dell’azione), risolvendo persino l’ambiguità di chi pensa comunque che πέπλοισι περιπετῇ «describes the appearance of Iphigenia during the sacrifice» (Fraenkel II 134) con le parole, tuttavia,



A voler salvare il valore attivo di περιπετής (da περιπίπτω) riferito a Ifigenia, una volta scartato il senso di «caduta intorno alle vesti», resterebbe la possibilità per περιπίπτειν «to assume ... the meaning ... sometimes not very different from that of εἰσπίπτειν or ἐμπίπτειν»¹⁴. Tuttavia il significato, già erodoteo (cf. 6.105) di ‘incontrarsi con’, ‘imbattersi in’ (attestato anche in senso negativo e metaforico, cf. *ex. gr.* LSJ⁹, 1383) non sembra adatto al nostro caso, poiché l’incontro o lo scontro prevedono necessariamente uno spazio, che via via diminuisce fino ad annullarsi, tra soggetto e oggetto (qui le proprie vesti), ma soprattutto a Ifigenia non si addice l’‘inciampare’ nelle vesti: della veste color di croco, indossata per l’occasione ‘nuziale’ dall’eroina, Eschilo parlerà, e con tono adeguato, più avanti (v. 239). Ribadisco che l’unica via d’uscita resta quella suggerita da Lloyd-Jones: però una via che andrà percorsa fino in fondo e con una ‘sistematicità’ maggiore di quella praticata dallo stesso εὐρετής¹⁵.

Se è vero che i vv. 228-30 cominciano col ritrarre Ifigenia supplice presso il padre invocato per nome, è presumibile - osserva Lloyd-Jones - che la fanciulla abbia assunto la postura di chi, caduto in ginocchio, cerca di cingere (περί!) con le braccia il supplicato. Analogamente, insomma, al modo in cui Emone tenta, ormai inutilmente, di cingere il corpo di Antigone, e allo stesso modo in cui Emone si rivela a chi, altrettanto inutilmente, trova lui ἀμφὶ μέσση περιπετῇ προσκείμενον (Soph. *Ant.* 1223). Ecco finalmente un convincente parallelo per il nostro περιπετῇ «de amplexante dictum»: si tratta dell’estremo abbraccio (precisamente collocato ἀμφὶ μέσση) con cui l’amante si è sforzato, pur cadendo, di cingere l’amata già in preda alla desiderata morte.

Non resta, dunque, che una soluzione: i pepli nominati da Eschilo (πέπλοισι) sono quelli del padre (περιπίπτω, s’è visto, si costruisce col dativo), cui la figlia supplice si rivolge precipitandosi, appunto da supplice, alla ricerca di un contatto fisico. Alla (possibile) obiezione che mancherebbe un deittico per indicare il possessore dei pepli nel caso si tratti di Agamennone, basterà rispondere che, essen-

non di Agamennone, ma del poeta. Il salvataggio linguistico, come abbiamo chiamato l’estremo tentativo di Maas, ha sortito qualche consenso, cf., ad esempio, Radt 121; Aretz 81.

¹³ Sui tecnici ἀναπετής e διαπετής (reperibili nel περὶ ἀδενῶν e nel περὶ καρδίας) si sofferma Galeno, ascrivendoli a un autore τῶν νεωτέρων Ἱπποκρατείων: per queste e ulteriori precisazioni, cf. Lloyd-Jones 132, il cui rifiuto della soluzione maasiana non è quindi motivato unicamente dall’attestazione tarda dei suddetti composti in -πετής da πετάννυμι, come invece vorrebbe Radt 121 n. 1.

¹⁴ Così Fraenkel II 134.

¹⁵ L’argomentazione di Lloyd-Jones è stata recepita da Denniston-Page 89 s., con ulteriori motivazioni in perfetta prosecuzione della linea originale; cf. Thiel 141 n. 211; e, di recente, Delneri 59 (piuttosto orientata verso l’interpretazione di v. 239 κρόκου βαφάς, per cui v. infra).

do il re il soggetto della frase principale, una tale specificazione risulta superflua. E quanto alla (falsa) obiezione che πέπλος e il più generico πέπλοι siano riservati alle donne, Lloyd-Jones e già Fraenkel ne ricordano il comune uso maschile presso i tragici: nell'*Eracle* euripideo i bimbi si attaccano ai πέπλοι del padre (vv. 627, 629)¹⁶. Né sembra irrilevante l'osservazione di Kirk circa la norma osservata dal sacrificatore d'indossare una lunga veste, mentre è essenziale notare come πίπτω, προσπίπτω, ἀμφιπίπτω siano usi descrivere l'atto del supplice che si lascia cadere davanti al supplicato per poi tentare di toccarlo¹⁷.

Così pure si chiarisce, né subisce improprie interruzioni di sorta, la compatta serie πέπλοισι περιπετῇ παντὶ θυμῷ προνωπῇ. Già Ferrari legava a προνωπῇ l'emozionale παντὶ θυμῷ, attribuendolo dunque a Ifigenia «disperatamente» impegnata a commuovere Agamennone: potremmo anche tradurre alla lettera «con tutta l'anima», evitando comunque di fregiare d'un improprio «risolutamente» il gesto degli aguzzini, addetti al λαβεῖν ἀέρδην¹⁸. Del resto, il passo pindarico sempre citato in proposito, *Nem.* 5.31 παντὶ θυμῷ/... λιτανεύειν, descrive Ippolita nell'atto di supplicare ardentemente, sia pure con ben altri intenti, Peleo, per riceverne comunque un assoluto e infastidito diniego. Quanto a προνωπῇ, non sarà il caso di metaforizzarlo nel senso di «priva di coscienza e di forza vitale» (un'artata spiegazione del maldestro inciampare nelle proprie vesti? Ma Ifigenia è disperata, non maldestra), bensì d'intenderlo semplicemente, e fisicamente, «a capo chino» (*schol.* προνευκυῖαν), «prona», poiché nulla di diverso capita a chi cade in avanti¹⁹.

È questo il momento di ripercorrere la via indicata da Lloyd-Jones, però, come si diceva, fino in fondo e 'sistematicamente', attenendoci appunto al sistema rituale della supplica e della sua rappresentazione. A partire da πέπλοισι περιπετῇ, che

¹⁶ Cf. Fraenkel II 134; Lloyd-Jones 133 (con dovizia di esempi): interessante, per l'equivalenza rituale (anche ovvia) fra il toccare le ginocchia o i pepli, da parte del supplice, Eur. *Hec.* 245 s. ἥψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὦν.../ὥστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χεῖρ' ἐμήν (Ecuba ricorda a Odisseo di averle toccato le ginocchia quando lui era in disgrazia: fino a non staccare mai la mano dai suoi pepli, ammette Odisseo).

¹⁷ Cf. Lloyd-Jones 133 e n. 5.

¹⁸ Cf. Ferrari 391: «comunemente si unisce παντὶ θυμῷ a λαβεῖν ἀέρδην» (lo stesso Fraenkel sarà ancora di questo criticabile avviso, cf. II 134), ma «il significato di 'coraggiosamente', attribuito a dei διάκονοι, non appare persuasivo» e «soprattutto quell'intersecarsi così faticoso di termini riferiti a Ifigenia e termini riferiti agli ἄοζοι rende tutta l'espressione oscura e contorta», mentre la soluzione è semplice e «παντὶ θυμῷ προνωπῇ forma un nesso inscindibile». Semplice anche l'obiezione di Lloyd-Jones 133 s.: «the phrase παντὶ θυμῷ describes an effort that is mental, and not physical», per cui sarebbe addirittura grottesco, secondo Denniston-Page 90, attribuire ad Agamennone un tale ordine a tali ministri.

¹⁹ Così Fraenkel II 134, anche se non si pronuncia sul preciso significato di προνωπῇ «hard to determine» (se in senso letterale o metaforico), ma la prima ipotesi «it may indicate no more than a falling forwards» resta la più adatta al contesto eschileo.

rappresenta il primo gesto indispensabile e conforme allo statuto della supplica: nient'altro che la necessaria ricerca, da parte del supplice, del contatto fisico con il supplicato, sempre menzionato in tragedia.

Ritengo che qui Eschilo stia descrivendo una supplica senza esito prima dell'unico e tragico esito, quello sacrificale. Se rispetteremo lo schema già epico e poi drammatico dei gesti pertinenti la supplica, sapremo cogliere il senso dell'azione di Ifigenia, vergine casta, ma non impacciata scenicamente: già il poeta, nella sua immaginazione, cambia di segno perfino l'impotenza vocale della protagonista, esaltandone la potenza visiva τὼς ἐν γραφαῖς (vv. 241 s.), non a caso dopo la caduta εἰς πέδον della veste color di croco (v. 239).

Ma veniamo alla fisicità, raccontata πρὸ ὁμμάτων, dell'azione di Ifigenia, impegnata *toto corde* (παντὶ θυμῷ) in una supplica destinata a fallire.

È merito recente di Mario Telò l'aver richiamato l'attenzione sulla grammatica dei gesti nella tragedia greca e segnatamente sui gesti della supplica, con ricchezza di argomenti ed esempi²⁰. Al di là dei problemi propriamente scenici, relativi alla segnalazione verbale di quello che definiremmo schema essenziale della supplica, due gesti sono evidentemente necessari e reciproci: la ricerca del contatto fisico (o almeno l'atto di tendere le mani) da parte del supplice, già caduto normalmente in ginocchio, e la risposta del supplicato. Se positiva, tale risposta prevede che il supplice si rialzi o venga rialzato: già nell'*Iliade* Achille si decide a prendere per mano Priamo sollevandolo di persona²¹.

Senza ora indugiare sulle inevitabili implicazioni antropologiche, è evidente che alla postura subordinata del supplice deve corrispondere, in caso positivo, il sollevamento dello stesso supplice: sollevamento che simboleggia, né solo fisicamente, la risoluzione dell'atto. Tra supplice e supplicato s'inserisce volentieri, sempre in caso positivo, un contatto comunicativo anche verbale.

La tragedia è tutt'altro che avara di esempi di supplica, riuscita o meno, con contiguo contatto fisico e verbale: per restare al personaggio Ifigenia, anche le due tragedie euripidee offrono, rispettivamente, due insistenti descrizioni in proposito, cf. *IT* 362 ss. e *IA* 1211-52. Specie quest'ultima - una lunga ῥῆσις (a prescindere da ogni eventuale rifacimento dell'opera), però inficiata dal dettato piuttosto convenzionale, oltre che diffuso, rispetto alla densa espressività eschilea - non è per noi così utile, se non per il fatto che, come già nell'*Ifigenia in Tauride* (v. 364), la figlia invoca ὦ πάτερ al v. 1211 (cf. anche v. 1245), e in entrambe le tragedie alla ricerca di un con-

²⁰ Cf. Telò I-II: soprattutto il secondo contributo focalizza, nel quadro dei gesti scenici propri della tragedia, il gesto (reciproco) della supplica.

²¹ Cf. Giordano 35.

tatto fisico (rispettivamente ai vv. 362 s. γενείου.../ γονάτων τε e 1216 s. ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν ἑξάπτω σέθεν/ τὸ σῶμα τοῦμόν κτλ.).

In ogni caso, cioè anche in caso positivo, non sempre in tragedia, - come fa notare Telò²² - viene menzionato il movimento scenico del supplice che si rialza in piedi (o viene aiutato a rialzarsi), mentre l'atto di gettarsi a terra del personaggio impegnato nella ἰκεσία riceve costante segnalazione testuale.

Mi sembra che la nostra scena δι' ἀπαγγελίας finalmente si illumini. Il gesto per cui Ifigenia si getta a terra, prona e con tutta l'anima, nella disperata e necessaria ricerca di un contatto fisico con il proprio padre, è descritto dal coro, oltre che icasticamente, con dovizia di particolari tutt'altro che banali.

La negativa risposta di Agamennone è tragicamente (ironicamente) espressa dal rovesciamento di segno di quel λαβεῖν ἄερδην (v. 234) che in una supplica volta a buon fine indicherebbe (magari in termini più 'morbidi') l'ordine di rialzare il supplice, non certo δίκαν χιμαῖρας ὑπερθε βωμοῦ, come annunciava ad evitare ogni equivoco il v. 232. Una traccia mnestica di tutto ciò si condensa nei primi versi dell'*Ifigenia in Tauride*, dove la protagonista ricorda se stessa ὑπὲρ πυρᾶς/ μεταρσία ληφθεῖς(α) (vv. 26 s.); mentre l'*Ifigenia* lucreziana *muta metu terram genibus summissa petebat* (I 92), per essere poi condotta sull'altare *sublata virum manibus* (v. 95)²³. Né sarà inutile osservare che la cruda similitudine δίκαν χιμαῖρας è un'esatta, e anticipata, chiosa della postura assunta, però fin troppo umanamente, dall'*Ifigenia* eschilea - l'unica donna tragica che si rifiuti al martirio!²⁴ - caduta in ginocchio e a capo chino, ma, proprio così, tragicamente (ironicamente) in posizione adatta a farsi sollevare ὑπερθε βωμοῦ come una qualsiasi χίμαιρα sacrificale.

C'è, insomma, una ricercata precisione nel susseguirsi dei tempi e dei modi ordinati da Agamennone, primo θυτήρ della figlia, il quale sembra voler nullificare, pezzo per pezzo, il valore e lo stesso rituale della supplica. Subito dopo l'ordine λαβεῖν ἄερδην, iniquamente inteso a sollevare la vittima fin sull'altare, anche ogni contatto

²² Cf. Telò II 10.

²³ Devo a V. Citti il richiamo al gesto dei nerboruti *vir*i lucreziani (ma già eschilei). Una dettagliata analisi è dedicata da Perutelli al famoso passo lucreziano (I 80-101) sulla morte di Ifigenia, quasi sempre chiamato in causa dai commentatori eschilei, cf. *ex. gr.* l'immediato rinvio di Groeneboom 163. Perutelli mette bene in evidenza le profonde consonanze non solo testuali fra Lucrezio (che tuttavia non può ignorare Euripide) ed Eschilo: commuove particolarmente l'*infula*, che *virgineos circumdata comptus/ ex utraque pari malarum parte profusast* (vv. 87 s., cf. p. 199) e che potrebbe riecheggiare il cadere, o lo scivolare, delle κρόκου βαφαί indossate dalla vergine promessa sposa eschilea (ma v. *infra*).

²⁴ Si vedano le pagine scritte da Loraux 33-46 sul nostro eccezionale caso (caso quindi distinto da quello, pur altrettanto virginal, di Polissena).

dialogico viene negato dal bavaglio imposto alla fanciulla onde evitare ogni prevedibile ἀρά (vv. 235-38).

Ma Ifigenia non desidera che invocare, ancora e sempre, nonché chiamare per nome (v. 242 προσεννέπειν) il proprio padre²⁵, mentre a tutti i sacrificatori si rivolge ἀπ' ὀμματος βέλει/φιλοίκτω (vv. 240 s.), lanciando in giro occhiate che implorano pietà. Nessun pericolo di ἀρά, dunque, da parte della vittima, evidentemente incredula più che (inutilmente) risentita.

L'impietoso ἀπροσδόκητον, che investe la nostra scena, era annunciato, fin dal v. 227, quando l'incombente sacrificio veniva allusivamente chiamato προτέλεια ναῶν: l'ironia propriamente tragica sarà in séguito esplicitata da Euripide nei vv. 718 προτέλεια... παιδός e 433 Ἀρτέμιδι προτελίζουσι τὴν νεανίδα dell'*Ifigenia in Aulide*, dove il primario riferimento del termine al rito nuziale è mantenuto pienamente²⁶. Nel testo di Eschilo al rito nuziale allude, senza troppo inferirne, anche la veste color di croco, che scivola dal corpo della vittima, presumibilmente mentre cerca di divincolarsi dagli aguzzini: v. 239 κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα²⁷.

Il *coup de théâtre*, qui virtualmente δι' ἀπαγγελίας, è tipico dell'ἐκπληξίς eschilea, particolarmente efficace nel raggiungere l'estrema armonia fra ὄψις e λέξις: difficile dimenticare la figura di Ifigenia - già definita da Agamennone δόμων ἄγαλμα! (v. 208) - che, senza più parole, però spicca come dipinta nell'inquadratura scenica (πρέπουσα τὼς ἐν γραφαῖς), mentre i suoi sguardi eloquenti e imploranti trafiggono i ministri del sacrificio.

Ogni suo βέλος è φίλοικτον perché mira pur sempre alla compassione, cardine emozionale quanto istituzionale della supplica²⁸: compassione tuttavia impossibile in questa supplica mancata. Mancata per il negato contatto fisico e verbale (a chi aveva così dolcemente intonato il peana in nome del padre nei tempi felici), mancata per la negata pietà, mancata per l'illusione di un matrimonio anch'esso negato.

Il coro, con un falso effetto di realtà, dirà τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω (v. 248), rifiutandosi di concludere la storia feroce perché non può dire il non visto. L'affermazione ha, per la verità, un senso narratologico più complesso, che investe anche le τέχναι... Κάλχαντος (v. 249) destinate a compiersi, ivi compresi i vaticini

²⁵ Concordo assolutamente con Ferrari 390 e 396, nell'individuare l'oggetto del προσεννέπειν nel padre, nominato successivamente a vv. 245 ss. πατὴρ φίλου... παιῶνα, durante il ricordo del bel canto filiale nelle stanze, in festa, paterne.

²⁶ Cf. Fraenkel II 129.

²⁷ Se si tratti dell'intera veste oppure del velo è un problema che esula dalla nostra indagine: in favore del κρήδεμνον nuziale si pronunciano, indipendentemente, Cunningham e Armstrong-Ratchford.

²⁸ Cf. Giordano 62.

che superano il tempo di Ifigenia prevedendo un secondo prima di un terzo tempo di morte e di vendetta²⁹.

Ma, da un punto di vista propriamente drammatico, l'azione δι' ἀπαγγελίας sembra qui voler mimare fino in fondo una vera scena, rispettando anche il *tabu* dell'uccisione cruenta davanti agli occhi degli spettatori.

Roma

Maria Grazia Bonanno

## Bibliografia

Aretz

S. Aretz, *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart-Leipzig 1999.

Armstrong-Ratchford

D. Armstrong-E.A. Ratchford, *Iphigenia's Veil: Aeschylus, Agamemnon 228-48*, BICS 32, 1985, 1-12.

Bertolucci

A. Bertolucci, *Opere* (a c. di P. Lagazzi e G. Galli Baroni), Milano 2001³.

Bollack-Judet de La Combe

J. Bollack-P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*, I 1-2, II, Lille 1981-1982.

Cunningham

M.L. Cunningham, *Aeschylus, Agamemnon 231-247*, BICS 31, 1984, 9-12.

Delneri

F. Delneri, *Cassandra e Ifigenia (Aesch. Ag. 1121-1124; 231-247)*, Eikasmós 12, 2001, 55-62.

Denniston-Page

J.D. Denniston-D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.

Ellendt-Genthe

F. Ellendt-H. Genthe, *Lexicon Sophocleum*, Berlin 1872².

Ferrari

W. Ferrari, *La parodos dell' 'Agamennone'*, ASNP 16, 1938, 355-99.

Fraenkel

E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.

Giordano

M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Quaderni A.I.O.N. Sez. Fil.-Lett. 3, Napoli 1999.

Groeneboom

P. Groeneboom, *Aeschylus' Agamemnon*, Groningen 1944.

Lloyd-Jones

H. Lloyd-Jones, *The Robes of Iphigeneia*, CR n. s. 2, 1952, 132-35.

Lloyd-Jones-Wilson

H. Lloyd-Jones-N.G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990.

Loraux

N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, tr. it. Roma-Bari 1988.

²⁹ Cioè la morte di Agamennone per mano di Clitemestra (cf. vv. 150-55), prima della conseguente morte di Clitemestra per mano di Oreste.

Maas

P. Maas, *Aeschylus, Agam. 231 ff. Illustrated*, CQ n. s. 1, 1951, 94.

Perutelli

A. Perutelli, *Ifigenia in Lucrezio*, SCO 46, 1996, 194-207.

Radt

S.L. Radt, *Zu Aischylos' Agamemnon*, Mnemosyne 26, 1973, 113-26.

Telò I

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto*, MD 48, 2002, 9-75.

Telò II

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica*, MD 49, 2002, 9-51.

Thiel

R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im Agamemnon des Aischylos*, Stuttgart 1992.

## L'ANACOLUTO IN ESCHILO

Tre, diseguali contributi. Questo è il magro bottino che la critica ci ha lasciato negli ultimi due secoli¹. Il dato è scoraggiante. E questo perché l'anacoluto, se da sempre rappresenta un impegnativo banco di prova per gli studiosi di opere letterarie, lo è in misura maggiore per gli esegeti del testo di Eschilo, problematico nella *constitutio* e nella tradizione manoscritta, intrinsecamente caratterizzato da un'*elocutio* ardita *usque ad vitium* e da una sintassi spesso oscura. La prima difficoltà è di natura squisitamente teorica. Cosa può dirsi anacoluto? Quali le sue manifestazioni?

I grammatici e i retori antichi non si sono diffusi sulla descrizione di questa figura, limitandosi ad attingere perlopiù a Omero, agli storici ed agli oratori, sparuti esempi di volta in volta rubricati sotto le classi di 'vitium', 'anomalia', 'inconvenientia' o 'soloecismus'². Questa parzialità della riflessione erudita induce ad una prima constatazione: a) se si esclude un rapido accenno al *soloikizein*, tra le fonti della dottrina manca all'appello la *Retorica* aristotelica³; b) fra gli esempi, non vengono mai assunti a modello passi tragici o comici, rarissimamente brani lirici⁴: con tutti i *caveat* del caso, questo potrebbe forse significare che, al di fuori dei generi narrativo-espositivi di maggiore paradigmaticità e fruibilità retorico-didattica, l'anacoluto era considerato un fattore non estraneo alla dizione poetica, costitutivo non solo della tragedia e della commedia, ma anche della lirica; contestualmente, quasi tutti i

¹ H. Hartz, *De anacoluthis apud Aeschylum et Sophoclem*, Berolini 1856; M. Berti, *Anacoluthi eschylei*, RAL 6, 1930, 231-74; specificamente consacrato a Sofocle, A.H. Uhle, *Bemerkungen zur Anakoluthie bei griechischen Schriftstellern besonders bei Sophokles*, Dresden 1905. Ragionata rassegna di strutture a vario titolo anacolutiche in Matthiae 1834, 1391-1411, che tuttavia circonda l'indagine a esempi in larga misura prosastici. Un regesto conciso e per la maggior parte dedicato a sequenze omeriche offre invece Kadridis 1976, in cui si lasciano apprezzare le definizioni, e le relative illustrazioni, di «Regressive» e «Progressive Anakoluthie» (cf. in part. pp. 38 ss.).

² Così Dionigi di Alicarnasso (*Thuc.* 42.8; 49.8), Apollonio Discolo (2.2.291.3), Erodiano (302.9.12), Ermogene (1.5.7 s.; 1.5.14; 1.7.124, 134; 4.12.2: in quest'ultima occorrenza il retore individua come principale effetto dell'anomalia l'affettazione, *to kakozhlon*), Quintiliano (I 8.13 s., dove però si parla più genericamente di metaplasmi e schemata «di cui non bisogna fare indiscriminato rimprovero ai poeti»), Char. *GL* I 266 («soloecismus est oratio inconsequens. [...] per accidentia partibus orationis fit soloecismus in plures species divisus, per qualitates genera numeros casus personas modos tempora comparationes») e Don. *ars. gramm.* III 6 ss.; infine, parla cursoriamente di anacoluto anche Plozio Sacerdote (*GL* VI 457).

³ Cf. 1407b 18, dove l'oggetto della riflessione è l'*incipit* del *syngramma* eracliteo, aporetico nella sintassi e più precisamente circa il referente determinato da *aei*: *tou de logou toude eonto* "aei axunetoi ginontai anqrwpoi".

⁴ È il caso, ad esempio, di un verso di Simonide, *w" dh egw gela* (*PMG* 639), che Erodiano (*Sol.* 302.9.12) annovera tra i *peri ta proswpa sfalmata*: *otan mh tw proswpw ti* "to prwton epenegkh, [...] h en ti tw al lwn anakolouqw" eterw: *oion* "w" dh egw gela" para tw luri-kw Simwnidh: [...] edei gar eipein egw gelw h ekeino" gela.



luoghi sono chiamati in causa per illustrare un *evitandum*, una scorrettezza da bandire per non incorrere nell'*asapheia*.

In tempi più recenti, invece, ad un incremento della documentazione e ad una più attenta analisi categoriale è corrisposta una difformità di opinioni circa lo statuto e la classificazione tipologica. Configurandosi come rottura del nesso logico-sintattico all'interno di un'espressione di pensiero, l'anacoluto è giudicato 'scorretto' dalla grammatica normativa, viene cioè inteso come 'rumore' all'interno del sistema di comunicazione, un errore nel canale di collegamento, mentre il testo, d'abitudine, tende ad eliminare tutte «le deformazioni casuali»⁵. La linguistica testuale, al contrario, qualificando il tropo come 'cambio di progetto' nella strutturazione di un discorso, ha riscattato l'anacoluto dall'accusa di irregolarità giacché esso, pur spezzando l'aspettativa rispetto al codice linguistico di riferimento per quanto concerne il piano morfologico e sintattico, non compromette mai a livello pragmatico la coerenza espressiva del contesto, requisito essenziale dell'efficacia di ogni tipo di comunicazione, letteraria e non:

«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond'io nudriva 'l core/ in su 'l mio primo giovanile errore/, quand'era in parte altr'uom da quel ch'io sono;/ Del vario stile, in ch'io piango e ragiono... spero trovar pietà, nonché perdono».

«Il primo che va in giro di notte gli faremo la pelle»⁶.

«Rita l'ho cacciata via; - Ma che faceva? - Tutti gli uomini, disse mia madre, non uno escluso, dentro casa e fuori, per un raggio di alcuni chilometri. Una ninfomane».

Queste proposizioni costituiscono tre tipi di anacoluto, ciascuno con proprie peculiarità. Nel sonetto petrarchesco⁷, l'allocutivo «Voi» propone in *incipit* una seconda plurale cui segue, dopo una catena di subordinate, una frase dotata di un nuovo soggetto alla prima persona singolare («spero»). Negli altri due casi, il registro informale della lingua quotidiana è ricreato nel gioco letterario per riprodurre l'immediatezza di uno scambio dialogico. Nel primo, tratto da una novella di Verga⁸, la ripresa anaforica del pronome «gli» provoca un inaspettato cambio di soggetto, con il passaggio dalla terza singolare alla prima plurale. Nel secondo (si tratta di un passo della *Noia* di Moravia), la deviazione dalla costruzione iniziale assume la for-

⁵ Lotman 1972, 90.

⁶ L'esempio è diventato canonico con Serianni 1988, 451 (ma v. anche L. Nosarti, *Pascoli*, 'Romagna' v. 51: *metamorfosi di un 'topos' letterario*, Riv. Pascoliana 17, 2005, 131-37).

⁷ *Canz.* 1.1-7, per cui v. F. Petrarca, *Canzoniere, Rerum Vulgarium Fragmenta*, a c. di R. Bettarini, I, Torino 2005, 6.

⁸ I 249 (*Guerra di Santi*, da *Novelle per un anno*).

ma dell'aposiopesi e della frase nominale, stilemi ben documentati in poesia e su cui torneremo in seguito.

Come può dedursi da questi e altri innumerevoli esempi, all'interno del discorso pare dunque erroneo discriminare arbitrariamente talune manifestazioni come 'scorrette'. Ogni registro, infatti, assunto come insieme di variabili situazionali o contestuali che connotano ciascun atto linguistico, presuppone proprie caratteristiche e quindi propri tratti stilistici. Si impone quindi l'ovvia considerazione che l'anacoluto può essere diretta conseguenza di una cosciente intenzionalità espressiva atta a riprodurre il livello spontaneo del parlato, oppure riflettere una fase linguistica in cui la struttura della frase sia oggettivamente «coerente»⁹, capace cioè di produrre un senso compiuto tramite l'adozione di solidi procedimenti logico-semantiche, ma non perfettamente «coesa», rispettosa cioè delle dipendenze grammaticali e delle relazioni sintattiche tra le componenti del discorso, tradotte in rapporti di coordinazione, subordinazione etc.

Com'è noto, analogamente all'esempio offerto nella tradizione italiana dalla paraipotassi dantesca, questo avviene nella composizione omerica, dove l'articolazione del periodo non obbedisce ancora a canoni espressivi formalizzati in saldi nessi ipotattici, ma il messaggio poetico viene veicolato da concatenazioni associative attraverso una costruzione di tipo essenzialmente paratattico, non di rado caratterizzata da sequenze che si segnalano per la loro 'irregolarità'¹⁰. Queste assumono spesso la forma del nominativo assoluto, come ad esempio in B 350-53:

Fhmi gar oun kataneusai upermenea Kroniwna  
hmati tw ote nhusin en wkuporoisin ebainon  
Argeioi Trwessi fonon kai khra feronte"  
astraptwn epidexi, enaisima shmata fainwn¹¹.

Al v. 353 i participi *astraptwn* e *fainwn*, rilevati dall'asindeto e dalla dislocazione polare, specificano il soggetto dell'infinitiva come se al v. 350 occorresse un'espressione quale *kateneuse Kroniwn*.

Un caso non dissimile ricorre nell'ottava *Olimpica* di Pindaro (vv. 37-40):

⁹ Utile documentazione in Simone 1994, 453-60 (quanto al nominativo assoluto, cf. invece pp. 392 s.).

¹⁰ Obbligato il rinvio a Chantraine, *GH*, II 351 ss.

¹¹ «Dico infatti che assenti il molto possente Cronide in quel giorno, in cui sulle navi dal rapido corso andavano gli Argivi portando ai Troiani morte e sventura, *folgorando* verso destra, propizi segni *mostrando*». Il passo iliadico è convenientemente richiamato da Schwyzler, *GG* II 705, e prima di lui da Matthiae 1834, 1396 n. 2, Viger 1834, I 897 e Gildersleeve 1900, 3.

Glaukoi de drakonte", epei ktisqh neon,  
purgon esallamenoi trei",  
oi duo men kapeton,  
aôqi dē atuzomenoi,  
ei" dē anorouse boasai"¹²

Qui il sintagma Glaukoi de drakonte"... esallamenoi non è seguito da un verbo finito¹³, ma viene ripreso e specificato secondo un'altra sintassi da oi duo men kapeton e ei" dē anorouse.

Un altro chiaro esempio di *inconsequentia* è offerto dal fr. 36 Dg². di Ipponatte:

kate fage dh ton klhron· wste crh skaptein  
petra" oreia", suka metria trwgwn  
kai kriqinon kollika, doulion corton¹⁴.

In questo caso, la forte incongruenza tra crh skaptein ed il nominativo trwgwn ha indotto molti ad emendare innecessariamente il testo, introducendo il 'previsto' accusativo trwgota oppure un copulativo kai trwgein¹⁵.

Da questo pur limitato campione si ricava dunque una costante: a una struttura di superficie ancora fluida o svincolata dalle convenzioni sintattiche risponde sempre una struttura profonda perfettamente perspicua. Viene allora naturale chiedersi: questo trova riscontro anche in una lingua d'arte come quella della tragedia classica, ed

¹² «Tre glauchi serpenti, non appena fu fondata (Ilio), slanciandosi verso la torre, due caddero, e, atterriti, emisero là l'estremo soffio, uno, invece, si drizzò sibilandolo».

¹³ Come ribadisce opportunamente anche Hummel 1993, 74. Ma v. ora Misiano 2001.

¹⁴ «[Uno di loro, infatti, placidamente ed abbondantemente a base di tonno e di salsa piccante tutti i giorni banchettando come un eunuco di Lampsaco,] divorò completamente l'eredità; cosicché deve zappare pietre montane *divorando* fichi contati e pane d'orzo, servile cibo».

¹⁵ Ampio dossier in Degani 1991², 51 e Degani 2005, 51 (= 1977, 51), che difende contro Bergk Hermann, Schneidewin e altri la plausibilità del participio tradito. Un'identica struttura, ma i paralleli potrebbero moltiplicarsi, ricorre più avanti in Hermesian. 7.21-23 Powell, fhmi de kai Boiwtan apotroliponta melaqron/ iHsiodon, pash" hranon istorih"/ iAskraiwn esikesqai ecwn iElidikwnida kwmhn («E dico che anche Esiodo, signore di ogni storia, abbandonata la dimora beotica venne ad abitare nell'eliconio borgo degli Ascrei»); nell'oggettiva introdotta da fhmi, al soggetto iHsiodon si correlano come participi congiunti il 'regolare' apoproliponta e l'irregolare' e anacolutico ecwn (prima dell'erwnqē di Rigler, non meno incongruo dovrà stimarsi l'emendamento l'ekonqē di Dalechamps, approvato da Hermann 1831, 242 e accolto da Bergk 1886, 171). Per quanto concerne la prosa, un passo della *Cyropedia* di Senofonte così recita (4.6.3): touton o nun basileu" outo" kalesanto" tou tote basilew",... egw men apepem-yamhn... o de nun basileu"... parakalesa" («costui l'attuale re, avendolo chiamato il re di allora, ... io lo inviai... l'attuale re, invece, avendolo convocato....»). In questo caso, il coinvolgimento emotivo da parte del genitore produce uno 'strappo' sintattico fortissimo che si esplicita in una sospensione del soggetto (o nun basileu" outo"), ripreso solo in un secondo momento dopo l'intromissione dell'altro soggetto egw men apepem-yamhn.

in particolare in quella eschilea? In che misura l'anacoluto può ritenersi non un *amartma*, bensì uno stilema dotato di caratteristiche specifiche che lo configurino come una vera e propria risorsa espressiva?

Per tentare di rispondere a tale domanda, qui non si mirerà all'individuazione di tassonomie che incasellino tutti gli anacoluti presenti nell'intero *corpus*¹⁶. Anche in vista di un volume monografico dedicato a questa metabole *per detractioem* nei Tragici¹⁷, ci limiteremo allo studio di alcuni *specimina* che documentino le anomalie sintattiche maggiormente ricorrenti, nel tentativo di individuarne le motivazioni e le possibili funzionalità. Procediamo dall'anacoluto che, proprio del sistema indoeuropeo e specificamente attestato in vedico¹⁸, esibisce i tratti meglio circoscritti, vale a dire il *nominativus pendens*. Definito anche nominativo assoluto, nominativo isolato enfatico¹⁹, nonché *schema homericum* (Dissen), esso prevede che un elemento particolarmente rilevato dal punto di vista semantico venga collocato al principio della frase, che poi continua con uno sviluppo sintatticamente autonomo. Il soggetto,

¹⁶ Né in questa direzione potrebbe soccorrerci la suddivisione elaborata da Kühner-Gerth, *AGGS* II 588-91, che a mio giudizio non rende pienamente conto della multiformità del fenomeno, rigidamente declinato, sulla parziale scorta di Viger 1834, 894 ss., in anacoluti 'grammaticali' (Erodoto), 'retorici' (Tucidide, per cui v. I 46 s. e la documentazione raccolta in Beltrami 1895), e quelli verosimilmente imputabili a «trascuratezza e disattenzione» del locutore (dialoghi platonici, in cui l'autore, cioè, «esplicando tutte le risorse dell'impianto dialogico, riproduce il codice linguistico proprio della vita di ogni giorno»; logico il rimando a Reinhard 1920). Pare altresì poco produttivo, come in genere è stato fatto, seguire un approccio esclusivamente analitico che, pur condotto in una prospettiva specialistica rigorosa, comporti un isolamento dei singoli passi e la conseguente impossibilità di individuare tipologie, similarità e responsabilità all'interno di una singola pièce o dell'intero *corpus*. I limitatissimi lavori sull'anacoluto in tragedia, invece, pur impiegando un notevole sforzo per l'identificazione e l'accorpamento dei singoli esempi all'interno di 'insiemi', condividono (fa parziale eccezione Berti) la quasi totale assenza di analisi filologiche circa i segmenti testuali presi in esame, momento naturalmente imprescindibile in contesti che implicano analisi di varianti, congetture, atetesi, ipotesi di lacune etc.

¹⁷ Così associabile, per affinità tipologica, ad altre metatassi per «soppressione-aggiunzione» quali la sillessi (cf. gruppo m 1976, 116 ss. e Mortara Garavelli 1988, 298 s.; ma anche v. infra).

¹⁸ Non più di qualche cenno, tuttavia, si registra in Speijer 1886, 387 s.

¹⁹ Così Havers 1926, 207-210, secondo cui il *nominativus pendens* appartiene al linguaggio affettivo: «L'anima di chi parla è agitata in qualche modo da affetti, gli sguscia dalle mani la rappresentazione che sta nel punto centrale della coscienza e tende con forza all'inizio della frase, ancora prima che sia chiaro a chi parla ciò che deve dire in seguito e che deve esprimere dopo l'espansione affettiva ed inserire nella costruzione grammaticale mediante un pronome» (questa la traduzione in Berti 1930, 239). Oltre a Havers 1928, passim, Soeteman 1943, Schwyzer, *GG* II 66, Boon 1981, 271 ss., cf. anche Adrados 1992, 76-77 che, definendolo «nominativo anacolútico inicial», osserva: «Se ha hablado con razón, en ciertos casos, de una relajación sintáctica: el N. actúa como caso cero, rompe la conexión sintáctica y se presenta por sí mismo, para ser interpretado simplemente en función del contexto. Recupera, pues, el valor de no-caso»; in ambito segnatamente latino, puntuale disamina in Hofmann-Szantyr 2002, 74-78 e 294.

che obbedisce pienamente alle modalità del costrutto marcato e quindi di *topic*²⁰, è perlopiù rappresentato da una forma participiale e può rimanere isolato ovvero essere ripreso successivamente attraverso un pronome clitico-anaforico, o da un sostantivo ad esso non concordato riguardo al caso.

### 1. *Nominativus pendens*

Ai vv. 681 s. dei *Sette*, il Coro delle fanciulle ricorda a Eteocle la differenza che intercorre fra il sangue versato nello scontro tra normali contendenti e quello, «inespiabile», versato tra fratelli:

androin dē omaimoin qanato" wdē autoktono" -  
ouk esti ghra" toude tou miasmato"²¹.

Secondo il testo dei codici²², alla *iunctura* qanato" autoktono", priva di verbo finito, fa seguito una proposizione sintatticamente indipendente, in luogo di una frase articolata in due coordinate, del tipo qanato" autoktono" miasma est in kai ou ghraskei²³. Quantunque non siano mancati interventi per ripristinare la 'regolarità' del periodo²⁴, l'anacoluto, che assume quasi la forma della reticenza, non pregiudica in alcun modo il senso complessivo e sembra giustificabile con il desiderio delle vergini di censurare l'eventualità della morte reciproca²⁵. Contemporaneamente, il

²⁰ Su questo concetto angolare della linguistica pragmatica, ricco di implicazioni pertinenti la natura e la struttura proposizionale del greco, importanti interventi critici sono raccolti nell'ormai classico C. Li (ed.), *Subject and Topic*, New York-S. Francisco-London 1976; ma v. anche il contributo di alto spessore teorico offerto da T. Givón, *Syntax*, II 2001, 220-86.

²¹ «Ma la morte di due consanguinei che così l'un l'altro/ si uccidono - non c'è vecchiezza per tale contaminazione».

²² Le fluttuazioni della tradizione pertengono alla clausola del v. 681, dove è trasmesso sia *autoktonw*" sia *autoktono*", e al nominativo del verso seguente: in luogo di *ghra*", infatti, più di un codice reca *pera*" (*P^{pp}BCHOYYaAVNNd* ed altri ancora; si schierano giustamente a favore del primo tutti gli editori moderni, ad esclusione di Bothe 1805, che stampava *peira*", e Schneider 1834, 163, il quale era tuttavia costretto alla zeppa metrica *ge* dopo *esti*, per ovviare con un tribraco all'impossibile sequenza *ouk esti pera*" *toude kt l.*).

²³ Sul concetto di *miasma* è ovviamente d'obbligo rimandare a Parker 1983, 113 (ma le connotazioni della contaminazione all'interno della famiglia labdacide sono messe efficacemente in rilievo, *ad loc.*, anche da Schütz, Bothe 1831, Tucker e Groeneboom).

²⁴ Come l'espunzione del v. 681 (Merkel) oppure di un intero emistichio, con la correzione e l'agglutinamento dei due versi (così, fra altri, M. Schmidt: *androin dē omaimoin dia mach*" *bebhtokoin/ eutē an genhtai qanato*").

²⁵ Anche Rose 1957, 218 mette in luce l'anacoluto, che secondo lui «is patent, and perfectly intelligible». «Une légère anacoluthie» è stato invece definito da Lupas-Petre 1981, 216, che di seguito aggiungono: «S'agit-il d'un meurtre mutuel, d'un meurtre exécuté de sa propre main, voire d'un suicide, ou du meurtre d'un proche parent ? Toutes les traductions sont possibles et Eschyle s'est plu à les suggérer toutes».

cambio improvviso di soggetto accentua l'efficacia dell'ipallage determinata da *autoktono*", riferito non a *omaimoin* ma a *qanato*"²⁶, e sottolinea l'*abstractum pro concreto* istituito dal nesso *ghra*" *toude tou miasmato*", a sua volta rafforzato dal deittico, come di norma rilevato dalla *pentemimere*. Una sensibile consonanza strutturale permette di accostare il nostro passo a *Cho.* 520 s., *ta panta gar ti*" *egcea*" *anq̃ aimato*" / *eno*", *mathn o mocqo*" : *wd̃ ecei logo*", dove il *nominativus pendens* del primo verso è seguito paratatticamente da una frase nominale anche qui di tenore gnomico, come altresì esplicitato dalla categorica affermazione in clausola²⁷.

Un altro caso di nominativo assoluto, addirittura triplice, è quindi offerto dai vv. 40-55 delle *Supplici*, dove il coro ricorda la sua origine argiva rievocando il mito di Epafò:

nun d̃ epikeklomena	
dion port in uper-	
pontion, timaor̃ inin {t̃}	
anqonomou ta" progonou	
boo" ex epipnoia"	45
Zhno" - e fayin epwnumia	
d̃ epekraineto morsimo" aiwn	
eulogw", Epafon t̃ egennasen:	
ont̃ epilexamena	
nun en poionomoi"	50
matro" arcaia" topoi" tw̃n	
prosqe ponwn mnasamena	

²⁶ Van Anrooy 1897, 51 annoverava questo fra gli esempi «ubi actio caedis instruitur epitheto hominis caedentis». In merito al valore dell'aggettivo si può esitare fra il senso di responsabilità personale (così Tucker 1908, 140: «in this deliberate spirit of murder») e di reciprocità (escluderei con sicurezza l'ipotesi del suicidarsi postulata da Lupas-Petre 1981, 216): a mio avviso è preferibile pensare a una compresenza dei due significati, giacché il primo mette coerentemente a fuoco l'identità degli autori del gesto, due re, due fratelli, anzi due gemelli, dove la nozione di consanguineità è designata e rafforzata dal contiguo *omaimoin*, mentre la mutualità dell'atto (*al-lhloktanein*) potrebbe essere tratta dal valore riflessivo non infrequentemente esibito da *auto*" (cf. *ex. gr.* *Ag.* 1635 e Chantraine, *DELG*, I 143 s.) e soprattutto dall'*usus* che nella nostra tragedia attesta *kteinw* (e composti) in abituale associazione con forme di *qnhskw*, a sottolineare la simultaneità e la reciprocità del gesto (cf. *ex. gr.* vv. 636 *ktanwn qanein pela*" (sempre Eteocle e Polinice), 805 *andre*" *teqnasin ek cerwn autoktonwn* (anche qui con ipallage) e 961 s. *su d̃ eqane*" *kataktanwn* / *dori d̃ ekane*" (con *geminatio* dell'aoristo, e non «dell'imperfetto», come erroneamente in Novelli 2005, 281). Ma cf. anche Hutchinson 1985, 165 *ad* vv. 734 s. (per cui v. a pp. 298 ss.), che a ragione ricorda come «Aeschylus often applies compounds in *auto*- to murder within the family. Cf. *Cho.* 681, 805, 850, *Suppl.* 65, *Ag.* 1091, etc.»).

²⁷ Rilevata dall'*eftemimere*, come nella stessa tragedia al v. 225, *mthtr, gunh swthro*" : *wd̃ ecei logo*"; ma v. anche Berti 1930, 245 s.

ta te nun epideixw  
 pista teknhria gaionomoi"  
 aelpta per onta faneitai:²⁸

55

Il periodo, che si snoda intorno ai participi *epikeklomena* e *epilexamena*, isometrici, isosillabici e omeoarchici ai vv. 40 e 49, offre una prima chiara anomalia al v. 40, e su questa ci soffermeremo. A *epikeklomena*, riferito ovviamente al coro, non fa seguito un verbo finito, ma al v. 47 subentra bruscamente il nuovo soggetto (*epekraineto*) *mor simo*" *aiwn*. L'anacoluto, su cui non è mai stato sollevato alcun sospetto, produce un efficace cambio del piano espositivo attraverso la personificazione del 'tempo fatale', che interrompe la catena asindetica delle qualificazioni del figlio di Zeus svelandone finalmente l'identità²⁹. Mi sembra quindi impeccabile il commento che Wilamowitz estende a tutto il passo: «Dura haec et rudis etiamtum artis documenta, sed ea ipsa de causa maxime genuina»³⁰.

²⁸ «Invocando ora in soccorso il divino vitello, protettore d'oltremare, figlio della giovenca progenerice, che pasceva fiori, grazie al soffio di Zeus; il tempo fatale, in maniera propizia, produsse il contatto secondo il nome e generò Epafo; dopo averlo ora invocato/, ed aver ricordato le passate sofferenze dell'antica madre in luoghi ricchi/ di pascoli e le cose che ora indicherò, si mostreranno prove sicure, per quanto inaspettate, agli abitanti del paese». Il passo è richiamato anche da Reinhard 1920, 61, che cita a riscontro l'annotazione vergata in calce al testo da Wilamowitz 1914, 337 (per cui v. infra n. 29).

²⁹ Analogamente, *epilexamena* e il successivo *mnasamena*, in ulteriore *pendant* omoteleutico con il primo participio, non hanno collocazione all'interno di una struttura sintattica organica, ma rimangono sospesi come costruzioni assolute, a cui è congiunta copulativamente dal *te* la proposizione che ha in *epideixw* il verbo della relativa - introdotta dal *ta* pronominale - e in *faneitai* il verbo reggente. Come è facile prevedere, innumerevoli gli emendamenti per normalizzare il testo: tacendo di Hermann e Mazon, che leggevano *mnasamena gonwn epideixw pista teknhriē & gaionomoi*sin, Page suggeriva *tade nun epideixw pista teknhria, gaionomoi*" *dī aelpta per onta faneitai*, con cui si dovrebbe tuttavia supporre una giustapposizione asindetica o un'ellissi che veda *tekmhria* oggetto di *epideixw* e contemporaneamente soggetto di *faneitai*. In ogni caso, però, sia che si mantenga il testo dei codici, come ultimamente anche West 1990^a, sia che si accetti la correzione di Page, il cambio di costruzione sembra comunque sussistere. Anzi, sia che il *te* connetta paratatticamente le due proposizioni, o rafforzi *ta pista teknhria*, secondo un uso di matrice epica, l'anacoluto pare funzionale a marcare il repentino passaggio dalla rievocazione cletica del passato mitico all'*hic et nunc* drammatico, momento presente in cui le *Supplici* dovranno continuare a fornire prove credibili della loro parentela con il popolo argivo, ché da esso possano essere benevolmente accolte.

³⁰ Cui aveva fatto precedere le seguenti annotazioni: «haec dia mesou posita kai tou cronou exhkonto" h epwnumia apebh kata thn etumologian (Ar. *Vesp.* 771) kai egennhsen ton Epafon». Dein participio *epilexamena* reditur ad *epikeklomena*, sed solito more quod sequi debebat apofanw pista einai ta teknhria in aliam transigitur constructionem, kai a nun epideixw teknhria toi" epicwrioi" pista faneitai kai tou" logou" apodexontai, quod ultimum membrum propter subiectum mutatum pro copula per de adnectitur».

Ai vv. 555-57 dell'*Agamennone*, l'araldo rievoca i disagi e le sofferenze patite dall'esercito:

mocqou" gar ei legoimi kai dusaulia"  
sparna" parhxei" kai kakostrwtou", ti dē ou  
stenonte", ou laconte" hmato" mero",³¹

Come si vede, alla protasi *ei legoimi* non segue la relativa apodosi ma la frase, priva di verbo finito, continua con un'interrogativa articolata da un doppio sintagma participiale. La mancanza del verbo principale, com'è da attendersi, ha indotto alcuni ad interpungere artificiosamente il testo, altri a postulare lacuna alternativamente dopo il v. 555, dopo il 556, o ancora dopo il 557. Tali rimedi, però, decisamente troppo costosi a fronte della limpidezza del senso³², non sembrano tener conto delle indubitabili attestazioni di questo tipo di anomalia lungo tutto il *corpus* eschileo³³. Ma se qui si può indugiare circa le sue motivazioni, essa può molto difficilmente essere ascritta all'incapacità retorica, dovuta alla presunta origine 'plebea', del *khru*x (Sommerstein³⁴). Questi è infatti un vero professionista del discorso, come a ragione ribadisce recentemente P. Judet de La Combe, che riconduce l'incongruenza sintattica «à une véritable aporie», e cioè alla difficoltà dell'araldo di conciliare due punti di vista fra loro contraddittori ('piangere i morti o celebrare il successo dei Greci')³⁵. Benché continui a mancare una *communis opinio*, la sospensione dei participi, marcati dall'*asindeto*, dall'*anafora* ed ulteriormente rilevati dall'*enjambement* e dall'interrogativa in *climax* frasale, mi pare traduca ancor più efficacemente dell'attesa apodosi l'indecisione del messaggero nel narrare esaustivamente i *paqhmat*a della spedizione, ricordi che, quasi assumendo il carattere di flash-back, sembrano susseguirsi senza nessi subordinanti come istantanee fra loro paratatticamente affiancate³⁶. L'inusuale posizione dei *nominativi pendentes*, normalmente collocati in *incipit*, trova poi un possibile parallelo, oltre alla

³¹ «E dunque, se io raccontassi le fatiche e le travagliate notti, i passaggi angusti e scomodi come giacigli, che cosa non lamentando, che cosa non ottenendo come razione giornaliera di sofferenza?».

³² Van Heusde sostituì invece il secondo *ou* in *ou*, così traducendo: «si referam... quam non diei, quem faustum nacti sumus, partem suspirando transigeremus?».

³³ Il passo si trova puntualmente citato da Matthiae 1834, 1155 § 556 *Rem.* 2.

³⁴ Sommerstein 1989, 167 (*ad Eum.* 477).

³⁵ Cf. Judet de La Combe 2001, I 203.

³⁶ La genuinità del testo pare altresì difesa da quanto si legge ai vv. 563-67, dove la protasi *ei legoi ti*" non è seguita dall'apodosi e il periodo si conclude, del pari, con l'interrogativa *ti tauta penqein dei*;



già citata coppia participiale omerica di B 353, nel *parekbante*" dislocato analogamente in fine di periodo in *Cho.* 645³⁷.

Nelle *Eumenidi*, un noto e chiaro esempio di anacoluto è costituito dai vv. 100 ss., dove Clitemestra lamenta la propria sventura e le sofferenze che ha dovuto patire:

paqousa dē outw deina pro" tw n f i l t a t w n  
oudei" uper mou daimonwn mhnietai,  
katas fageish" pro" cerwn mht roktonwn³⁸.

Anche in questo caso, il participio *paqousa* rimane 'sospeso' in una frase priva di verbo finito, che continua col nuovo soggetto *oudei*" e con il genitivo *katas fageish*" concordato con *mou*, che a sua volta riprende il nominativo *paqousa*. Triclinio, per evitare l'incongruenza sintattica, correggeva il dē dopo *paqousa* in gē(e), reintegrando un dē dopo *oudei*" al v. 101, così da collegare il v. 100, pur nella sua forma ellittica, al contesto precedente. Rose 1958, 238, di contro, pur ritenendo ingegnosa tale correzione, osservava che «is out of keeping with the ghost's excited and disjointed language». Dopo l'accenno di Hartz 1856, 9, anche Sommerstein 1989, 102 individua l'anacoluto e ne evidenzia la stretta analogia con il *nominativus pendens* del v. 95 (cf. anche il commento a pp. 104 s., dove rileva un'anacolutica mancanza di parallelismo nei vv. 111-13). La spiegazione più plausibile dell'incongruenza sintattica si può facilmente individuare nello stato emotivo di una Clitemestra irritata, i cui rimproveri contro le Erinni sono veicolati da una *elocutio* poco lineare che si dipana disorganicamente per semplice associazione di idee.

## 2. *Accusativus pendens*

Una seconda classe anacolutica, analogamente riconducibile alla tipologia proposizionale con costituente tematizzato e dislocato a sinistra, è rappresentata dalla 'sospensione' dell'accusativo che, situato all'inizio del verso, rimane non costruito nel prosiegua della proposizione³⁹. Un esempio sarà a mio parere sufficiente a lumeggiarne le caratteristiche.

³⁷ Per cui mi si permetta di rimandare a *Normalizzazione metrica e sintattica in Aesch. Cho.* 639 ss., QUCC 77, 2004, 55-63.

³⁸ «Io, che ho dovuto soffrire cose così terribili da parte delle persone più care- nessuno degli dei si sdegna per me, sgozzata da mani matricide».

³⁹ A proposito si vedano Matthiae 1834, 816 s. § 427 *Rem.* 3, Kühner-Gerth, *AGGS* II 88 ss., Schwyzer, *GG* II 88 e Berti 1930, 256, che preferisce la definizione di «accusativo isolato-enfatico», mentre Adrados 1992, 112 lo qualifica come «acusativo proléptico o acusativo anacolútico inicial».

Ai vv. 685 ss. delle *Eumenidi*, Atena così presenta agli Ateniesi l'istituzione del *bouleuthrion dikastwn* situato sul colle di Ares:

pagon dē òAreion tondē, 'Amazonwn edran 685  
skhna" qē, otē hlqon Qhsew" kata fqnon  
strathlatousai, kai polei neoptolin  
thndē uyipurgon antepurgwsan pote,  
òArei dē equon, enqen estē epwnumo"  
petra pago" tē òAreio": en de tw...⁴⁰ 690

In chiara analogia formale con *Sept.* 400 ss. e *Cho.* 749-53⁴¹, qui un accusativo in attacco di verso, a causa dell'inserzione di svolgimenti descrittivi, rimane privo di verbo reggente. Fra coloro che non hanno ritenuto accettabile un simile costrutto, Weil intendeva òAreion una glossa al posto di un verbo finito⁴² e proponeva *edountai* o *eneima*, mentre Wecklein congetturava *edeitai*⁴³. Al contrario, la solennità della nuova istituzione e la sacralità della sua sede vengono sottolineati icasticamente dalla posizione incipitaria del toponimo *pagon dē òAreion* e dal deittico *tondē(e)*, che con la loro forma casuale fanno presupporre una dipendenza di fatto non realizzata, sostituita invece da un'etimologizzazione eziologica articolata in una serie di proposizioni subordinate ed esplicitata in *Ringkomposition*, sempre nel primo emistichio e parimenti prima di cesura, da *petra pago" tē òAreio"* al v. 690⁴⁴.

### 3. Aposiopesi

Una terza forma di 'solecismo sintattico' è rappresentata dall'aposiopesi⁴⁵. Ben attestata sia in poesia che in prosa e statutariamente esaminata già da Demetrio⁴⁶,

⁴⁰ «E questo colle di Ares, sede e accampamento delle Amazzoni, quando giunsero a portar guerra per odio contro Teseo e, allora, contrapposero alla città questa nuova città altoturrita, e sacrificavano ad Ares, da cui ha preso nome la rocca e il colle di Ares».

⁴¹ Su cui sia lecito a rinviare a Novelli 2005, 213-16.

⁴² «Interpretamentum òAreion expulisse videtur verbum a quo pendeat accusativus *pagon*» (Weil 1884, LXVI).

⁴³ Sebbene il verbo *izomai/ ezomai* con valore transitivo sia raramente attestato in Eschilo (cf. Sommerstein 1989, 214 e Rose 1958, 275).

⁴⁴ Efficace, su questo punto, l'argomentazione di Berti 1930, 260. Contro chi ancora non credesse alla plausibilità di un anacoluto di questo tipo, ulteriori esempi di *accusativus pendens* sono rappresentati da *Soph. Ant.* 441 s. *se dh, se thn neousan e" pedon kara,/ fh", h katarnh mh de drakenai tade*; *El.* 1364 s., nonché *Eur. El.* 546; per la commedia vedi *ex. gr.* *Ar. Av.* 1269 s.

⁴⁵ In *Matthiae* 1834, 1410 s. ne sono segnalati solo pochi casi, senza che l'autore si interroghi a fondo sulle possibili ragioni espressive che inducono poeti e prosatori ad impiegare non infrequentemente questa metatassi in snodi testuali di particolare rilievo narrativo.

⁴⁶ In *eloc.* 103 la *reticentia*, omologa alla *paraleiysi-* (preterizione) quale elemento formale di *sun-*tomia, è definita modulo espressivo funzionale alla *megalo prepeia*, così come il 'tacere', quan-

essa può essere causata da circostanze esterne, ovvero avere una motivazione inerente al locutore⁴⁷. In questo caso, può essere determinata da un atto cosciente o da fattori involontari come stati emozionali più o meno marcati quali angoscia, confusione, paura etc. Questo *schema* mostra una stretta contiguità con l'ellissi⁴⁸, di cui condivide le caratteristiche di immediatezza e di vicinanza al parlato⁴⁹, come ad esempio ai vv. 435 s. dei *Sette*, dove il messaggero, dopo aver descritto la terribile figura di Capaneo, così si rivolge al signore di Tebe:

toiwde fwti pempe - ti" xusthsetai,  
ti" andra kompazonta mh tresa" menef;⁵⁰

Secondo il testo offerto dal *consensus codicum*, l'allocuzione iniziale rimane sospesa e la frase continua con due *cola* sintatticamente autonomi. Malgrado la limpidezza concettuale, anche su questi versi ha preso forma un ricco carosello di proposte testuali dettate dalla presunta inammissibilità di un simile costrutto. Mentre gli editori rinascimentali e Stanley non rilevarono alcuna anomalia⁵¹, più tardi vi è stato chi è intervenuto interpungendo diversamente il v. 435, o correggendo in modo più o meno pesante l'intero distico.

Fra i principali emendamenti, convergono sulla stessa linea il *df*, *eipe* di Schütz, il *f raze* di Hartung e l'*enispe* di G. Muller, fra loro solidali nell'introdurre, in

do è usato intenzionalmente in uno stile 'potente', deinoteron poihsai ton logon (cf. i capp. 253 e 264, su cui v. le precisazioni di Lombardo 1999, 135, 193 e 196, con selettiva bibliografia).

⁴⁷ Pur circoscritta all'esame di sezioni sticomitiche o patentemente dialogiche, un'analisi fenomenologica di vari tipi di «Suspension» ed «Interruption» della sintassi tragica innerva le riflessioni di Mastronarde 1979, 52-73. Osservazioni *toto caelo* condivisibili, inoltre, in Ricottilli 1984_a e Ricottilli 1984_b, passim (su cui però Rizzo 1987, 207-10).

⁴⁸ Con la quale è però spesso scambiata dagli studiosi antichi e moderni, su cui v. Bardon 1943-44, 102-20.

⁴⁹ Hofmann 1980, 172. Dettagliate informazioni anche in Morier 1989, 996: «Sous le coup d'un sentiment violent, qui appelle à lui toutes les forces de l'attention morale, le sujet qui parle se trouve soudain hors du monde géométrique et descriptible; jusqu'alors, sa pensée a pu suivre linéairement la montée du sentiment, et la décrire en termes de narration: mais elle atteint un point de saturation, au-delà duquel le sentiment déborde les limites de la parole et submerge les mécanismes du langage. À ce moment précis, les mots viennent à manquer. Le sujet ne pense plus, il sent; manœuvré par la passion, il ne trouve plus de terme assez fort ni assez juste pour s'exprimer (...) l'inhibition naît de l'intensité de la sensation ou du sentiment et de son inadaptabilité au système linguistique»; per concludere così a p. 1000: «La reticence, dans tous les cas, trouve sa conclusion dans la pensée du lecteur ou de l'auditeur». Vedi inoltre Ricottilli 1984_a, 227, che cita Quintil. 9.2.54 ostendit aliquid affectus vel irae, a proposito di Verg. *Aen.* 1.135, 'Quos ego! sed motos praestat componere fluctus' (su cui Della Corte 1989, 189-93).

⁵⁰ «Contro un tale uomo manda... chi potrà misurarsi con lui, chi attenderà senza tremare un uomo che si vanta (così)?».

⁵¹ Se si prescinde dall'oscuro *pempat i* di Robortello.

sostituzione di *pempe*, un imperativo incidentale quantomeno banalizzante con la sua funzione eminentemente fatica⁵². Secondo un chiaro intento di mimetismo espressivo, invece, l'interruzione della frase dipinge con assoluta efficacia lo smarrimento del messaggero. Dopo l'attacco parenetico, infatti, egli vorrebbe dare consigli ad Eteocle circa la designazione del difensore ma poi, sconvolto dall'immagine del gigante nemico, si interrompe, proseguendo con una doppia interrogativa resa vibrante dall'anafora del pronome (*ti" xusthsetai, ti" andra kompazonta mh tresa" menei;*)⁵³. In ogni caso, qualunque sia la motivazione, l'efficacia dell'aposiopesi consiste nella «forza evocativa del silenzio» di ciò che il

⁵² A ciò si aggiunga la giusta critica di Hutchinson, che scarta la correzione *dē, eipe* perché l'inserimento di un *de* connettivo per evitare lo iato tra *fwti* ed *eipe* è contrario all'uso eschileo in frasi che inizino con un termine che significa «such». Passando sotto silenzio emendamenti ancora più dispendiosi, fra cui si distingue il *pem fō otw* (*vel toiwde fwta*) di Bothe, Dindorf 1869, 17 congetturerò *toiwde twde fwti*, criticabile perlomeno per il doppio dimostrativo, Heimsoeth *toiwde fwti gnwqi*, Weil *fwti ti" mach susthsetai*. Fra gli editori successivi, nessun credito ha trovato l'ipotesi di espungere l'intero verso avanzata da Dindorf e fatta propria da Paley, ambedue persuasi che la sequenza fosse interpolata sulla base del v. 470 *kai twde fwti pempe ton fereggoun*. Dopo aver registrato i dubbi di Murray, che giudicava il passo «suspectum», Page accoglieva la prima alternativa di Pauw dividendo la frase in due membri: *toiwde fwti pempe: ti" xusthsetai* (così anche Ferrari 1987 e Centanni 1995). Recentemente Hutchinson, rigettando l'ipotesi di una reticenza e osservando che «it seems unlikely that the messenger should be on the verge of suggesting a particular Theban. The device would also spoil the grandeur of the questions», prospetta la possibilità di emendare il testo in *pem f qei" fwti*. Nel 1745, invece, Pauw aveva suggerito di mettere punto in alto dopo *pempe*, oppure, in alternativa, di racchiuderlo fra virgole costruendo *toiwde fwti* con *xusthsetai* («ad un uomo siffatto, manda, chi si opporrà?»). Questa è la soluzione accolta nella sua *editio maior* da Wilamowitz, da Groeneboom e per ultimo anche da West 1990_a.

⁵³ Un'analogia struttura si può inoltre ravvisare ai vv. 192-94 delle *Coefore*, in cui Elettra, dopo aver visto il ricciolo depositato sulla tomba, primo segno della presenza di Oreste, è oppressa dal dubbio e contemporaneamente sedotta dalle lusinghe della speranza: *egw dē opw" men antikru" tadē ainesw/, einai todē aglaisma toi tou filtatou/ brotwn 'Orestou - sainomai dē upi elpido* («Ma io, perché accetti apertamente che questo ornamento appartenga al più caro dei mortali, ad Oreste - sono blandita dalla speranza»). Anche in questo caso, le correzioni avanzate per evitare l'anacoluto non paiono necessarie: così, a mio avviso, l'*apistw* congetturato da West 1977, 99 al posto di *'Orestou*. La reticenza, infatti, sembra chiaramente motivata dalla molteplicità di sentimenti provati da Elettra, che in preda all'eccitazione sembra svolgere un ragionamento di questo tipo: «se da un lato è vero che questa chioma non può appartenere a nessuno degli Argivi, né a mia madre, dall'altro è altrettanto impossibile che appartenga al mio caro Oreste». Nell'ambito di questa analisi razionale, però, si insinua e finisce col prevalere la componente emotiva della speranza che, come arguisce Fraenkel 1950, III 819, avrà acquistato una maggiore evidenza grazie ad una *climax* dei segnali cinesici dell'attore (gesti, movimenti etc.). Per ulteriori casi di aposiopesi cf. ex. gr. anche Eur. *Or.* 1145 - con relativo *scholium vetus* - e *Tro.* 285 ss., con le annotazioni rispettivamente di C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, 273, S.A. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster 1986 e W. Biehl, *Euripides. Troades*, Heidelberg 1989, nonché A. Casanova, *Sull'uso dell'aposiopesi nella 'Samia' di Menandro* (di prossima uscita su *Prometheus* 33, 2007) e, in contesto latino, Longo 1993, 269 ss.

soggetto parlante, «autocensurandosi», evita di esprimere⁵⁴.

#### 4. *Accusativus pro dativo*

Un ulteriore genere di anacoluto, di cui abbondano le testimonianze nella tragedia e nell'epica, è costituito dalla sillessi, spesso rappresentata dalla sostituzione di un caso obliquo con l'accusativo⁵⁵:

*Pers.* 913 s.:

lelutai gar emwn guiwn rwmh  
thndē hlikian esidontē astwn.⁵⁶

*Cho.* 410 s.:

pepal tai dē aute moi filon kear  
tonde kluousan oikton.⁵⁷

*Eum.* 408-12:

tine" potē este; pasi dē e" koinon legw,  
breta" te toumon twdē e fhmewn xenw:

⁵⁴ Cf. Beccaria 1994, 612. Importanti rilievi si leggono inoltre nel saggio di Valesio 1986, 316-41.

⁵⁵ Dopo la descrizione approntata ad es. da Triph. 202.24 ss., Ap. Dysk. 2.1, 1.19.16 e Isid. *Etym.* 36.5, una prima selezione di tale metaplasmo sintattico è offerta da Matthiae 1834, 949 § *Rem.* 1, 1119 § 539 e 1156: si vedano *ex. gr.* γ 205 s. w" fato, th" dē autou luto gounata kai filon htor/ shmatē anagnoush ta oi empeda pe fradē Odusseu"; r 554 s. metalhsai ti e qumo"/ amfi posei keletai, kai khdea per pepaqui; Eur. *IA* 491 s. allw" te mē eleo" th" talaiporou korh"/ eshlqe, suggeneian ennoumenw, *Med.* 57 s. wsq' imero" mē uphlqe gh te kouranw/ lexai moloush deuro despoinh" tuca" e Thuc. 1.62 hn gnwmh tou Aristew" to men meq' eautou stratopedon econtē en tw llsqmw epi threin tou" Aqhnaïou" (locuzione che equivale a edoxen autw, così come rilevato da Kühner-Gerth, *AGGS* II 113; cf. inoltre Humbert 1960, 80 ss.).

⁵⁶ «Si è infatti sciolta la forza delle mie membra, nel vedere cittadini di tale età». Negando la genuinità del testo tradito, e di fatto allineandosi a coloro che hanno operato correzioni non raramente costose (cf. una parziale collezione in Wecklein 1885, 39: esidein Hartung, esidwn Herwerden, esidonto" etwn Meineke), Broadhead 1960, 224 così argomentava: «I have printed the text with the traditional punctuation, which compels us, I think, to accept Schütz's emoi in 913, since in other exx. of the syntactical anacoluthon we find the dative of the personal pronom... It goes without saying that esidontē cannot be dat., since such an elision is not found in the tragedian». Ma v. già Dindorf 1841, 305.

⁵⁷ «Ecco, è sobbalzato il mio cuore all'udire questo lamento». In merito al distico, dopo una opportuna segnalazione in Viger 1834, 896 s. e Hartz 1856, 19, così si esprime Garvie 1986, 153: «strict grammar requires a dative in agreement with moi (cf. 414), but this kind of anacoluthon is paralleled at *Pers.* 913 f. [...], *S. El.* 479 ff. upesti moi qarso~, adupnown kluousan artiw-oneiratwn». La lezione dei codici è recepita da Hermann, Weil, Page e West 1990^a, mentre Murray segna *crux* di fronte a kluousan. Vedi anche *Cho.* 140 s., Pl. *Tim.* 69b e *Phaedr.* 275a.

uma" dē omoia" oudeni spar twn genei,  
outē en qeaisi pro" qewn orwmena"  
outē oun broteioi" em ferei" mor fwmasi⁵⁸

Anche in quest'ultimo caso gli accusativi uma", omoia", orwmena" e em ferei" determinano un evidente anacoluto, consistente nel passaggio dal dativo pasi al caso diretto. Sebbene il testo si trovi pesantemente emendato in West 1990_a e prima ancora in Page che, congetturando omoiai e orwmenai, seguiva al v. 410 la proposta di Pearson umin, collegato mediante il ripristinato qē dei codici (dē Linwood) allo xenw del v. 409⁵⁹, la deviazione dalla costruzione iniziale non inficia in alcun modo né la struttura né la comprensione globale. Anzi, si può rilevare che lo stato d'animo di Atena, sconcertata dall'orribile aspetto delle Erinni, trova immediato e plausibile riflesso nell'espressione linguistica, che in più punti si sviluppa secondo una sintassi franta ed asimmetrica, caratterizzata da interruzioni, *nominativi pendentes* e aposiopesi (si vedano ad es. anche i vv. 477 ss.)⁶⁰.

⁵⁸ «Chi siete mai? A voi tutti parlo, e allo straniero che siede presso il mio simulacro; voi simili a nessuna razza di esseri creati, né mai viste tra le dee dai celesti, né d'altra parte simili ad aspetti mortali». Ho accolto in questo caso il testo di Murray.

⁵⁹ In merito ad altri casi di sillessi, oltre a Aesch. Ag. 1095 ss. marturioisi gar toisdē epipeiqomai-/ klaiomena tade brefh sfaga"/ opta" te sarka" pro" patro" bebrwmena" (secondo la recente e persuasiva esegesi di Judet de La Combe 2001, II 442 ss., klaiomena tade brefh è da intendersi come n. pl. neutro, che ha come oggetto la successiva serie accusativale), v. Berti 1930, 265 ss.: egli tuttavia include, forse un po' incautamente, PV 144 ss. fobera dē emoisin ossoi"/ omicla proshxe plhrh"/ dakruwn son dema" eisidousan («terribile una nebbia piena di lacrime si avventò sui miei occhi, nell'osservare il tuo corpo»), dove eisidousan è però suo emendamento in luogo di una *paradosis* incerta fra eisidoush (VLRT), eisidousi (Y^a) e eisidousai (M^{pc}). Per la forma eisidousan e le altre lezioni cf. l'apparato di Page 1972 ed il commento di Griffith 1983, 116, il quale, stampando eisidousa, osserva: «'as I saw (your body)...', agreeing with unexpressed moi from the previous clause. Strictly we might expect either eisidousa" (genitive singular, after emoi" = 'of me'), or eisidousi (with ossoi"), or perhaps eisidousan (as direct object after proshxe, or in 'sense construction'...). Murray originally have read - ousan (Dawe 203)».

⁶⁰ Kai mh tucousai pragmato" nikhforou-/ cwrei metauqi" io" ek fronthmatwn,/ pedoi peswn aferto" aianh" noso". Dopo il participio tucousai, la costruzione sintattica cambia con la nuova frase cwrei metauqi" io", cui segue sotto forma di apposizione il sintagma analogamente participiale e allitterante pedoi peswn aferto" aianh" noso". La stretta affinità con i casi già esaminati rende dunque inutili interventi quali kan mh tucwsi, che introduce una normale protasi dell'eventualità (Schmidt), o ion balousē a ferton, con cui si dota il participio dell'atteso verbo plurale (Thomson). Se infatti non è difficile attribuire a mh tucousai la medesima funzione che assolverebbe un genitivo assoluto (anti tou tucouswn, lo scoliasta) o una proposizione ipotetica (ean mh tucwsi), pare altrettanto agevole ricondurre la spezzatura anacolutica al fatto che Atena deve sottostare a due necessità a tutta prima inconciliabili: pur volendo accogliere Oreste sotto la sua protezione, non può dimenticare che, nel caso di sconfitta, la vendetta delle Erinni sarà terribile. Ma il nesso di causalità fra le due azioni non è esplicitato in modo lineare, bensì è tradotto da due proposizioni sintatticamente indipendenti, in cui la sospensione del participio concorre a met-

Questa pur cursoria rassegna aveva anzitutto l'obiettivo di illustrare la varietà del fenomeno anacolutico lungo l'arco di tutta la produzione eschilea. Mi pare, comunque, che all'interno di ciascuna categoria siano emerse identità strutturali ed analogie contestuali tali da suggerire maggiore cautela a chi, per una sua quasi istintiva avversione contro le anomalie sintattiche, continua a negare la possibilità di questa *figura* ricorrendo ad interventi sotto molti aspetti banalizzanti. Da questo punto di vista, West si colloca in posizione intermedia fra Murray, tendenzialmente più equilibrato, e Page, decisamente incline a correzioni che eliminino anacoluti inappuntabili quanto universalmente conclamati. Ma contro una tale tendenza normalizzatrice, e pur riconoscendo che in più di un'occasione il testo dovrà ritenersi irrimediabilmente corrotto e comunque emendabile, s'impone anzitutto un dato quantitativo. I casi di reale anomalia sintattica, infatti, ammontano a quasi un centinaio, secondo una distribuzione che rispecchia l'evoluzione della frase eschilea da un punto di vista tanto compositivo che strutturale. Se il periodare delle prime tragedie sembra riflettere una condizione di pre-retoricità⁶¹ o, meglio, di una retoricità di carattere arcaico che privilegia intenzionalmente un andamento paratattico⁶², negli ultimi drammi si riscontra un'organizzazione più elaborata ma non meno fluida delle frasi, che diventano più lunghe e ricche di articolazioni subordinanti. A questo corrisponde il parallelo incremento dei casi di rottura della regolarità sintattica, che sembrano dunque rispondere ad una precisa intenzionalità espressiva⁶³. Ciò tuttavia, non è immediato attribuire la presenza di simili anomalie alla volontà di rappresentare allusivamente la scarsa cultura dei personaggi di bassa condizione. È vero che alcune espressioni anacolutiche sono state rilevate nel discorso di figure 'testuali' umili (v. la nutrice di Oreste), ma anche gli araldi dei *Sette* e dell'*Agamennone* - ribadiamo, due *maîtres du discours* - e due divinità, Apollo ed Atena, infrangono in alcuni passaggi la grammatica 'normativa' delle convenzioni sintattiche. Se quindi Eschilo non sembra differenziare le identità dei protagonisti mediante la creazione di socioletti, pare plausibile ricercare l'origine degli anacoluti nel prevalere, in molte circostanze, della componente emozionale, che impedisce alla *persona loquens* di esprimersi secondo una sintassi lineare e corretta. Sono certo consapevole di quanto sia azzardato affidarsi ad un'analisi psicologica per interpretare il comportamento ed il linguaggio dei personaggi in scena, così come non ignoro che il condizionamento emotivo non può costituire una garanzia della genuinità del testo e spiegare, come sembra invece pre-

tere immediatamente in primo piano, con grande incisività espressiva, le conseguenze di una eventualità così funesta.

⁶¹ Com'è noto anche grazie agli studi di Stanford 1942, Earp 1948, West 1990_{b,c} e Citti 1994.

⁶² Rapido cenno a tale proposito in Martino 1998, 12 (*Premessa*).

⁶³ Cf. in particolare Stanford 1942, 132.

tendere Berti, quasi tutti i tipi di *inconsequentia*. Ciò nondimeno, mi pare significativa la cospicua presenza dell'anacoluto, e soprattutto del nominativo assoluto, nelle parti corali, in cui l'argomentazione risulta spesso influenzata, appunto, da componenti 'psicologiche' come timore, angoscia etc. Non credo che questo possa ritenersi un accidente del caso. L'anacoluto, infatti, grazie alla sua capacità di condensazione e insieme di immediatezza, sembra svolgere la stessa funzione di altre figure dell'*ornatus* poetico come allitterazioni, metonimie, similitudini e metafore, anch'esse presenti in gran numero nelle sezioni liriche.

Parallelamente, un campione di 50 casi, per buona parte coperto dai nominativi assoluti (almeno 30 esempi), mostra come l'incidenza di strutture anacolutiche interessi in misura percentualmente maggiore l'espressione linguistica di coreute e personaggi femminili (ventinove contro ventuno)⁶⁴. I versi 'maschili', su un totale di circa 8.200, sono circa 4.300, per una percentuale del 52.4%, mentre i restanti 3900 sono versi 'femminili' (= 47.5%). Mentre già nei valori assoluti la distribuzione degli anacoluti tra i 29 'femminili' e i 21 'maschili' esprime un rapporto di 1.38, se si tiene conto della distribuzione proporzionale, del rapporto cioè fra i versi pronunciati dai personaggi maschili e femminili, si ottengono le ancor più eloquenti percentuali: rispettivamente 0.75 e 0.48. L'irregolarità sintattica ricorre quindi, secondo una media puramente aritmetica, una volta ogni 134 versi per le donne, una volta ogni 204 per gli uomini: si riscontra cioè in bocca alle prime più di una volta e mezzo rispetto ai secondi (1.56). Tale dato, che pur nella sua aridità statistica e nonostante il limitatissimo numero delle tragedie, potrebbe non essere casuale, è forse meritevole di approfondimenti che dedichino ampio spazio anche al confronto con gli altri due Tragici. Non credo che Eschilo mirasse a perseguire un effetto di realismo attraverso un linguaggio mimetico ed individualizzante, secondo meccanismi più vicini a quelli aristofanei o comici più in generale. Né penso che egli abbia avuto l'intenzione di sperimentare un'*ethosintassi*, differenziando biologicamente, e quindi sociologicamente le donne dagli uomini tramite un *periodare* femminile meno controllato e in qualche misura più colloquiale. In tragedia, è noto, la caratterizzazione dei personaggi può infatti ammettersi, e in maniera comunque parziale e discontinua, solo a partire da Euripide, dove emergono alcune idiosincrasie nella selezione verbale e nell'articolazione delle frasi dei due sessi, in particolare circa le interiezioni, i

⁶⁴ La distribuzione è la seguente: 12 per le coreute, 17 per i personaggi femminili, **1** Atossa, **2** la nutrice di Oreste, **3** Elettra ed Atena, infine **4** Cassandra e Clitemestra. Le ventuno occorrenze che riguardano coreuti o personaggi maschili sono 7 per i primi, 14 per i secondi: **1** Apollo e Serse, **2** Eteocle e Pelasgo, **3** araldi, **5** Oreste (si noti la concentrazione degli anacoluti nell'*Oresteia*, specificamente nelle *rheseis* di Clitemestra, Cassandra ed Oreste).



nessi connettivi e la semantica del *pathos*⁶⁵. Tuttavia, non è forse del tutto improprio mettere in relazione la frequente perdita del controllo sintattico con l'immagine della donna come essere oggettivamente meno capace di dominare le proprie emozioni, solido topos fin dalla poesia arcaica e motivo stereotipo della società ateniese del V secolo.

Ma al di là di queste considerazioni di carattere più genericamente sociolinguistico, mi pare si possa riconoscere all'anacoluto, una volta per tutte, lo statuto di risorsa retorica, capace di soddisfare l'intento di espressività, di marcatura semantica e contemporaneamente di elevatezza stilistica. Infatti, se da un lato esso interrompe il regolare sviluppo del periodo conferendogli un apparente tratto di opacità, dall'altro ne isola uno o più termini sottolineando efficacemente un concetto-chiave. È allora notevole, a mio avviso, che all'interno di un medesimo blocco testuale le incongruenze sintattiche siano talvolta accompagnate dalla presenza di *hapax*, *prota* rari o neoformazioni. Sarei cioè propenso a ritenere che, in alcuni casi, la contemporanea infrazione al codice semantico, sintattico ed eventualmente metrico-ritmico possa essere indizio non di un'inoppugnabile corruzione testuale, come parrebbe immediato supporre, ma al contrario di una precisa intenzione del poeta di focalizzare il proprio messaggio attraverso uno scarto dall'orizzonte d'attesa che investa il livello morfologico, e nello stesso tempo quello concettuale e ritmico-musicale. Particolarmente rilevante, infatti, è la capacità di produrre *emphasis* propria del *nominativus pendens* che, collocato quasi sempre in *incipit* e spesso seguito dalla particella *de*, svolge una chiara funzione 'deittica' mettendo in primo piano un nucleo tematico centrale nell'economia del contesto, in modo del tutto analogo alle prerogative esibite dall'accusativo assoluto (come nel caso di *pagon dē òAreion* nelle *Eumenidi* e di *f i lon dē 'Orest hn* nel passo delle *Coefore* cui si è fatto riferimento sopra)⁶⁶.

In questa prospettiva, allora, potrebbe essere il caso di ridiscutere passi come *Sept.* 363 ss. (ultimamente crocifisso anche in West 1990_a):

⁶⁵ Come documentano alcuni recenti studi, fra cui vedi almeno P.T. Stevens, *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden 1976 e L.K. McClure, *Female Speech and Characterization in Euripides*, in *Lo spettacolo delle voci*, a c. di F. De Martino e A.H. Sommerstein, Bari 1995, II, 35-60 (e la dossografia ivi raccolta anche in merito alla commedia).

⁶⁶ Rispondono *exempli gratia* allo stesso *pattern* anche Eur. *IT* 695 s. *swqeī" de, paida" ex emh" omosporou/ kthsameno"*, *hn edwka soi damartē ecein* (ai due participi, collocati in attacco di verso e correlati asindeticamente, non fa seguito un verbo finito), 947 s. *elqwn dē ekeise, prwta men mē oudei" xenwn/ ekwn edexaqē, w" qeoi" stugoumenon* (qui l'anacoluto è reso ancora più aspro dal cambiamento del soggetto), nonché 964 s. *eipwn dē akousa" qē aimato" mhtro" peri,/ Foibo" mē eswse marturwn, isa" de moi* (le affinità formali riscontrate all'interno del *corpus* tragico potrebbero quindi rendere ancor più plausibile l'inserimento del *de* proposto al primo verso da Elmsley e accolto da Murray, Diggle, Platnauer, ma non da Sansone).

dmwide" de kainophmone" neai  
 t lhmone" eunan aicmalwton  
 andro" eutucounto"; w" 365  
 dusmenou" uperterou  
 elpi" esti nukteron telo" molein  
 pagklautwn algewn epi rrogon⁶⁷.

Nel primo verso, kainophmone" è *hapax* assoluto. Sul piano metrico, al v. 364 t lhmone" eunan aicmalwton (l **kk** l l l k l k) fa eco a xumbolei ferwn feronti (l k l k l k l k v. 352) nella strofe corrispondente: l'asimmetria nel secondo elemento del primo *metron* è immediatamente percepibile. Dal punto di vista sintattico, a dmwide" de kainophmone" non segue un verbo finito, ma la frase continua con la sovraordinata elpi" esti... telo" molein⁶⁸. Nonostante numerosi interventi atti a ripristinare l'esattezza responsiva ed insieme la regolarità sintattica, il testo non pare indifendibile. Da un lato, infatti, non manca qualche raro caso, sebbene al di fuori della tragedia, di sostituzione 'dattilica' del primo piede trocaico⁶⁹. Dall'altro, interpretando la pericope w" dusmenou" uperterou come parentesi esplicativa del precedente andro" eutucounto", la *iunctura* dmwide" de kainophmone" può essere verosimilmente intesa come *nominativus pendens*, che sottolinea l'immagine con cui le fanciulle del coro prefigurano un amaro destino di schiavitù nell'eventualità che Eteocle e i suoi vengano sopraffatti e Tebe distrutta.

Cagliari

Stefano Novelli

⁶⁷ La colometria è quella di quasi tutti i codici (t divide invece in kainoph-/ mone" neai t lhmone": v. Smith 1975, 193).

⁶⁸ Coloro che hanno ritenuto intollerabile una simile deviazione sintattica, sono intervenuti o con l'inserzione di un verbo al v. 364 o con rimedi altrettanto diseconomici ai versi successivi (ampio campionario in Wecklein 1885): ad es. Hutchinson 1985, 102 propone deimē e", con esti sottinteso, mentre West 1990_a avanza cautamente in apparato tlamonw" <ferousin> eunan {aicmalwton}. Su queste proposte mi sono espresso recentemente in *L'amaro letto delle vergini: nota a Aesch. Sept. 363 ss.*, QUCC 78, 2004, 29-35, e con ulteriori proposte interpretative in Novelli 2005, 200-07.

⁶⁹ Cf. Timocr. 10 W. Khia me proshlqe f luaria ouk egelonta/ ouk egelonta me proshlqe Khia f luaria (benché lo stesso West, *IEG* 169 abbia stampato al v. 2 il suo ritocco ou qelonta, il testo sembra sicuro in quanto patente e chiastica parodia metrico-sintattica rispetto a Simon. *E-pigr.* 92 W. Mousa moi 'Alkmnhn" kall is furou uion aeide/ uion 'Alkmnhn" aeide Mousa moi kall is furou, su cui Gentili-Lomiento 2003, 121 s.), Ar. *Thesm.* 437 panta dē ebastasen (il testo tradito è stato a buon diritto considerato genuino da Coulon, da Dale, *LMGD*, 91 e ultimamente anche da Prato 2001, 348 s.; v. *contra* Parker 1997, 414, la quale stampa fra *cruces* i vv. 437 s.), 461 oia katestwmlato, nonché Av. 396 dhmosia gar ina tafwmen. Un fenomeno simile è costituito dallo spondeo in prima sede, pur senza ulteriore soluzione dattilica, nell'itifallico, per cui cf. Soph. *Trach.* 523 s., Eur. *Cycl.* 78 e *Alc.* 92=104 (vedi Gentili-Lomiento 2003, 126).

Abbreviazioni bibliografiche

- Adrados 1992: F.R. Adrados, *Nueva Sintaxis del Griego Antiguo*, Madrid 1992.
- van Anrooy 1897: J.F. van Anrooy, *Quaestiones de epithetorum compositorum usu apud Aeschylum et Euripidem*, Utrecht 1897.
- Bardon 1943-44: H. Bardon, *Le silence, moyen d'expression*, REL 21-22, 1943-44, 102-20.
- Beccaria 1994: G.L. Beccaria, *Dizionario di Linguistica*, Torino 1994.
- Beltrami 1895: A. Beltrami, *De anacoluthiae usu apud Thucydidem*, Pisis 1895.
- Bergk 1886: I. Bergk, *Kleine philologische Schriften*, II, Halle 1886.
- Berti 1930: M. Berti, *Anacoluthi eschilei*, RAL 6, 1930, 231-74.
- Boon 1981: P. Boon, *Isoliert-emphatischen oder proleptischer Nominativ?*, IF 86, 1981, 271-83.
- Bothe 1831: F.H. Bothe, *Poetae Scenici Graecorum*, Lipsiae 1831.
- Broadhead 1960: H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960.
- Centanni 1995: M. Centanni, *Eschilo. I 'Sette contro Tebe'*, Venezia 1995.
- Chantraine, GH: P. Chantraine, *Grammaire homérique*, I (Phonétique et morphologie)-II (Syntaxe), Paris 1942-1953.
- Citti 1994: V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.
- Coulon 1967: V. Coulon, *Aristophane, IV, Les Thesmophories, Les Grenouilles*, Paris 1967.
- Dale, LMGD: A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- Degani 1984: E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984.
- Degani 1991: *Hipponax. Testimonia et fragmenta* ed. H. Degani, Leipzig 1991².
- Degani 2005: *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. Degani e G. Burzacchini, con *Aggiornamento bibliografico* a c. di M. Magnani, Studi di Eikasmos 11, Bologna 2005².
- Della Corte 1989: F. Della Corte, *Una celebre aposiopesi*, in AA.VV., *Mnemosynum*, Studi in onore di Alfredo Ghiselli, Bologna 1989, 189-93.
- Dindorf 1841: G. Dindorf, *Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, II, Oxonii 1841 (1851², 1865⁵).
- Dindorf 1869: G. Dindorf, *Poetarum sceniorum graecorum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, Lipsiae 1869⁵.
- Earp 1948: F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948.
- Ferrari 1987: F. Ferrari, *Eschilo. Persiani. Sette contro Tebe. Supplici*, Milano 1987.
- Garvie 1986: A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986.
- Gentili-Lomiento 2003: B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica*, Roma 2003.
- Gildersleeve 1900: B.L. Gildersleeve, *Syntax of Classical Greek from Homer to Demosthenes*, New York 1900.
- Griffith 1983: M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- gruppo m: *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1976 (tr. it. di *Rhétorique générale*, Paris 1970).
- Hartz 1856: H. Hartz, *De anacoluthis apud Aeschylum et Sophoclem*, Berolini 1856.
- Havers 1926: W. Havers, *Der sogennante 'Nominativus pendens'*, IF 43, 1926, 207-57.
- Havers 1928: W. Havers, *Zur Syntax der Nominativus*, Glotta 16, 1928, 94-127.
- Hermann 1831: J.G. Hermann, *Opuscula*, IV, Lipsiae 1831.

- Hermann 1852: J.G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae et Berolini 1852.
- Hofmann 1980: J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, introd., traduz. e note a cura di L. Ricottilli, Bologna 1980.
- Hofmann-Szantyr 2002: J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Stilistica latina*, a c. di A. Traina, con trad. di C. Neri, aggiorn. di R. Oniga e indd. di B. Pieri, Bologna 2002.
- Hummel 1993: P. Hummel, *La Syntaxe de Pindare*, Louvain-Paris 1993.
- Hutchinson 1985: G.O. Hutchinson, *Aeschyli Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- Judet de La Combe 2001: P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I-II, Lille 2001.
- Kadridis 1976: J.Th. Kadridis, *ANAKOLOUQON SCHMA*, WS 89, 1976, 36-47.
- Kühner-Gerth, AGGS: R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, I-II, Hannover 1898³ (I), 1904³ (II).
- Lombardo 1999: G. Lombardo, *Lo stile. Demetrio*, Palermo 1999.
- Longo 1993: G. Longo, *Contributi allo studio della 'reticentia'*, *Euphrosyne* 21, 1993, 269-73.
- Lotman 1972: J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972.
- Lupas-Petre 1981: L. Lupas-Z. Petre, *Commentaire aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, Bucuresti-Paris 1981.
- Mastronarde 1979: D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley-Los Angeles-London 1979.
- Matino 1998: G. Matino, *La sintassi di Eschilo*, Napoli 1998.
- Matthiae 1831: A. Matthiae, *Grammaire raisonnée de la langue grecque*, trad. par J.-F. Gail et P.-M. Longueville, Paris 1831.
- Misiano 2001: S. Misiano, *L'anacoluto in Pindaro*, tesi di laurea, Messina 2001.
- Morier 1989: H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris 1989⁴.
- Mortara Garavelli 1988: B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1988.
- Novelli 2005: S. Novelli, *Studi sul testo dei 'Sette contro Tebe'*, Amsterdam 2005.
- Page 1972: D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1972.
- Parker 1997: L.P. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- Pauw 1745: J.C. de Pauw, *Aeschyli tragoediae superstites, graeca in eas scholia, et deperditarum fragmenta, cum versione latina et commentario Thomae Stanleii et notis F. Robortelli, A. Turnebi, H. Stephani et G. Canteri, curante J.C. de P., cujus notae accedunt*, 2 voll., La Haye 1745.
- Platnauer 1938: *Euripides, Iphigenia in Tauris*, by M. Platnauer, Oxford 1938.
- Prato 2001: C. Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.
- Reinhard 1920: L. Reinhard, *Die Anakoluthe bei Platon*, Berlin 1920.
- Renzi 1991: L. Renzi, *Grande grammatica italiana di consultazione. La frase. I sintagmi nominale e proposizionale*, I, Bologna 1991³.
- Ricottilli 1984_a: L. Ricottilli, *Aposiopesi*, in AA.VV., *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, 227-28.
- Ricottilli 1984_b: L. Ricottilli, *La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna 1984.
- Rizzo 1987: S. Rizzo, Recensione a Ricottilli 1984_b, *RFIC* 115, 1987, 207-10.

- Rose 1957-1958: H.J. Rose, *A Commentary to the Surviving Plays of Aeschylus*, I-II, Amsterdam 1957-1958.
- Schütz 1808: G. Schütz, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, I-III, Halae 1808-1811².
- Schütz 1823: *Aeschyli Tragoediae quae supersunt*, recensuit variegata lectionis, et commentario perpetuo illustravit C.G.S. Schütz, Londini 1823².
- Schwyzzer, GG: E. Schwyzzer, *Griechische Grammatik*, II (completato da A. Debrunner), München 1966³.
- Serianni 1988: L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*, con la collaborazione di A. Castelveccchi, Torino 1988.
- Simone 1994: R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Bari 1994⁵.
- Smith 1975: O.L. Smith, *Studies in the Scholia on Aeschylus I. The Recension of Demetrius Triclinius*, Lugduni Batavorum 1975.
- Soeteman 1943: C. Soeteman, *Über der isolierten Nominativ*, Neophilologus 28, 1943, 203-11.
- Sommerstein 1989: A.H. Sommerstein, *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989.
- Speijer 1886: J.S. Speijer, *Sanskrit Syntax*, Leiden 1886 (repr. Delhi 1973).
- Stanford 1942: W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style, A Study in Language and Personality*, Dublin 1942 (= New York 1972).
- Uhle 1905: A.H. Uhle, *Bemerkungen zur Anakoluthie bei griechischen Schriftstellern besonders bei Sophokles*, Dresden 1905.
- Valesio 1986: P. Valesio, *Ascoltare il silenzio, La retorica come teoria*, Bologna 1986.
- Viger 1834: F. Viger, *De praecipuis graecae dictionis idiotismis liber, cum animadversionibus Henrici Hoogeveeni, Ioannis Caroli Zeunii et Godofredi Hermanni, his illic recognitis*, Lipsiae 1834⁴.
- Wecklein 1885: N. Wecklein, *Aeschyli Fabulae, pars III. Septem contra Thebas*, Berolini 1885.
- Weil 1884: H. Weil, *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae 1884.
- West 1977: M.L. West, *Tragica*, I, BICS 24, 1977, 89-103.
- West 1990_a: M.L. West, *Aeschylus Tragoediae*, Stuttgart 1990 (1998²).
- West 1990_b: M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- West 1990c: M.L. West, *Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus*, in 'Owls to Athens', *Essays on Classical Subjects for Sir K. Dover*, by E. Craik, Oxford 1990, 3-12.
- West, IEG: M.L. West, *Iambi et Elegi graeci ante Alexandrum cantati*, II, 1992².
- Wilamowitz 1914: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914.

## AIACE IN ESCHILO (FR. 451Q DUBIUM RADT)

Nell'edizione di Radt dei frammenti di Eschilo¹ figura tra i *fragmenta dubia*, con la numerazione 451q, questo testo:

· · ·

<XO.>     ] . [ . ] . [

          τὰ ξυμα[ι

          τίς τὰ δ' [     ] . [

4     πῆμα τ[ . ] . [ δέχοι τ[

          ἀντ[ . ] μ . . [

          τὸν δὲ περιρρι[τ] . . [     στρ.

          ἄλ[εσ]αν ῥυσίπτωλ[ιν

8     3 π[οι]μανδρίδαι [

          ὄρχαμ[οι] τ' ἐπίσκο[ποι

          τευχ[ε]ων [ . ] πε[λ]πίσαντ[

          δίκαι δ' Ὀδυσσῆϊ ξυνῆσαν [     ἀντ.

12     α]ύκ ἰσθ[ε]ρ[όπ]ω φρενί

3     ] σφιν εὐθύ[ . . ] . [

          μελ]αγχίτων[

          . [ . ] . . αἰς ξιφοκτον[

16     ὥσπερ καὶ Τελαμω[ν

          αὐ]τοκτόνος ὤλετο [

          ] . . . περ [

· · ·

Esso corrisponde al fr. 71 del papiro 2256 di Ossirinco, pubblicato nel 1952 da E. Lobel², che ne ha attribuito il contenuto a Eschilo basandosi sul fatto che per uno dei frammenti³ la paternità è certa e, partendo da qui, «on the two assumptions that pieces in the same hand are of the same author and that the hand has in each instance correctly identified» (Lobel 29). Che Radt l'abbia incluso tra i *fragmenta dubia* è giustificabile in base ai protocolli che deve seguire un'edizione di queste caratteristiche; ma anche la posizione di Lobel è ragionevole, ancor più se, oltre alle ragioni materiali, che, come abbiamo visto, egli adduceva esplicitamente, si considera adeguatamente la presunzione - implicita nella giustificazione delle integrazioni da lui proposte - che la *lexis* del frammento sia eschilea: egli riconduce infatti π[οι]μανδρίδαι⁴, ὄρχαμ[οι], μελ]αγχίτων[ (editato, prudentemente, ] γχίτων[⁵) a luoghi

¹ *TrGF* 3, ed. S. Radt, Göttingen 1985.

² *The Oxyrhynchus Papyri, Part XX*, London 1952.

³ Fr. 9 = fr. 281 a-b R.

⁴ Quasi 'inventato' da Lobel 58 n. 8, ma sulla base di luoghi eschilei (*Pers.* 74, 241).

⁵ Suggestendo, però, in nota, μελ]αγχίτων[ , successivamente accettato da tutti gli editori, a partire dall'approvazione di B. Snell in *Gnomon* 25, 1953, 433-40 (qui p. 440).

eschilei⁶. Anche gli editori successivi hanno dato priorità all'ipotesi della paternità eschilea, sia Lloyd-Jones⁷ che, in minor misura, Mette⁸. E ancora, agli esempi di lessico eschileo possiamo aggiungere r.12 ο]ὐκ ἰσθ[ε]ρ[όπ]ω φρενί (*Pers.* 346 οὐκ ἰσορρόπω τύχη, con lo stesso valore metrico).

Se la paternità del frammento non presenta ulteriori problemi, oltre a quelli consistenti nella semplice materialità del testo così come ci è stato trasmesso, le difficoltà appaiono a proposito della sua interpretazione. Il primo a richiamare l'attenzione su questo aspetto è Lobel 58 che, in nota alla riga 16, osservava: «since it is improbable that Telamon himself is spoken of and probable that Τελαμω[ is part of an adjective or genitive in a definition of Ajax, ὥσπερ is somewhat peculiar in appearing to imply a comparison of Ajax to himself». L'osservazione di Lobel ha senso, immagino, se ipotizziamo che ὥσπερ introduce il secondo termine di paragone e che il primo termine, che farebbe riferimento a un altro personaggio, non si trova alle righe 13-15, l'unico passo in cui potrebbe apparire. Ma paragonare un personaggio a se stesso non è solo qualcosa di insolito; sembra piuttosto assurdo. L'altro personaggio deve quindi apparire o alle righe 13-15 o a partire della riga 17, quando il testo del frammento si interrompe, nel qual caso ὥσπερ introdurrebbe il primo termine di paragone. La prima opzione è, apparentemente, quella adottata da Radt che, nella nota alle righe 13-15, osserva: «non de ipso Aiace egisse videntur»; ma è difficile non riferire ad Aiace ciò che si deduce dalle righe 13-15: osserviamo, in particolare, r. 15 ξιφοκτον[ = *Soph. Ai.* 10 ξιφοκτόνους, e r. 12 ο]ὐκ ἰσθ[ε]ρ[όπ]ω φρενί, una caratteristica riferita ai capi degli Achei che pare ricollegarsi, in modo contrastante, a un probabile φρήν μελ]αγχίτων[ alla r. 14, presumibilmente riferito ad Aiace, il cui animo sarebbe in lutto a causa dello spirito non equanime con cui i principi degli Achei hanno risolto la disputa sulle armi. La seconda opzione, accolta in genere dagli altri studiosi, implica l'interpretazione di un uso di ὥσπερ secondo la struttura: ὥσπερ A ... così anche - οὔτω(ς), ὁσαύτως, τῶς, ὥδε, etc. - B, che, pur essendo meno consueta, è perfettamente idiomatica.

In base a questa seconda argomentazione, quindi, la storia di Aiace serve da paragone per un'altra storia, dal momento che Aiace non può essere paragonato a se stesso (Snell 440: «nur als Beispiel im Rahmen einer anderen Geschichte erscheint»; Lloyd-Jones 584: «as Snell has noticed this can hardly introduce a theme for

⁶ Lobel 58.

⁷ H. Lloyd-Jones, *Appendix* (datato 1956) in H. Weir Smyth-H. Lloyd-Jones, *Aeschylus II*, London-Cambridge 1957, 584-86.

⁸ H.J. Mette, *Die Fragmente des Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959, 106 s. (fr. 296 M., ancora contrassegnato con un punto interrogativo); in *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, 126, sembra avere meno dubbi: «am wahrscheinlichsten».

comparison; for a mention of Ajax follows, and Ajax has been the subject of the preceding stanza»). Lloyd-Jones 584 continua: «the obvious inference is that after briefly narrating the death of Ajax the Chorus said: “Just as the noble son of Telamon perished by his own hand ... so will (someone else) perish”», e ipotizza che questo qualcun altro possa essere Filottete. Ma non so perché l’inferenza ovvia debba essere esclusivamente questa; oltre a dire (1) che qualcuno morirà, il coro potrebbe dire, per esempio, (2) che qualcuno è morto, o (3) che teme che qualcuno morirà, o (4) che desidera che qualcuno muoia come è morto Aiace. Ovviamente, per quanto riguarda Filottete valgono solo le opzioni (1) e (3), ma il fatto che esistano altre due possibilità impedisce di considerare ovvio che si stia parlando di Filottete o di qualcun altro negli stessi termini.

Eppure, il fatto che non sia ovvio che il destino di Filottete venga paragonato a quello di Aiace non significa che sia impossibile. Difatti, Lloyd-Jones 585 arriva a suggerire che l’opera di Eschilo in cui tale paragone avrebbe avuto luogo fosse proprio il *Filottete*. E fornisce due indizi a favore di questa ipotesi: che «Philoctetes threatens suicide in Sophocles’ play; his suicide and that of Ajax would have had this in common, that in both cases Odysseus was responsible» e che «among the Aeschylean fragments in *POxy.*, vol. 20, is a fragmentary hypothesis to the *Philoctetes*».

Possiamo aggiungere, per dare forza probatoria a questo secondo indizio, che uno dei frammenti del papiro (fr. 88 = fr. 451s 88 R.) potrebbe appartenere proprio al *Filottete* (cf. Radt, *ad loc.*, che lo ricollega al fr. 250 R., seguendo il suggerimento di Lobel e di Snell). Ma bisogna tener presente che in genere i frammenti di opere contenuti nel papiro non hanno corrispondenza con nessuna delle ipotesi contenute nello stesso papiro e che non tutte le ipotesi che si possono leggere nel papiro corrispondono a un testo di opera ivi presente; un’asimmetria che si spiega probabilmente con il carattere estremamente frammentario del papiro nel suo complesso. Ciò lascia comunque aperta la possibilità che il nostro frammento appartenga a un’altra opera. Quanto al primo indizio, cioè al fatto che il Filottete di Sofocle minacci di suicidarsi (vv. 1204 ss.), come Aiace, per colpa di Odisseo, c’è da dire che nel *Filottete* non solo la minaccia non viene messa in atto, ma che lo stesso Filottete si smentisce in seguito nell’opera, quando chiede ripetutamente di essere portato a casa. E comunque, come dice lo stesso Lloyd-Jones 585 a proposito degli indizi addotti, «these indications do not amount to anything like a proof». Qui di seguito espongo i motivi per cui ritengo dubbia l’appartenenza del frammento 451q R. al *Filottete*.

In una recensione all’edizione di Lloyd-Jones, Winnington-Ingram esprimeva i propri dubbi con queste parole: «one may doubt (...) whether the chorus of Lemnians would have been, as to Ajax, so well informed or so partisan and, as to Philoctetes,



apparently so agitated»⁹. Sebbene in alcuni circoli sia ben visto che i filologi dimostrino sensibilità letteraria, si deve riconoscere che, così presentata, l'osservazione di Winnington-Ingram è troppo vaga e si basa, apparentemente, su criteri di plausibilità che, come spesso accade, dipendono più da impressioni che dal risultato di osservazioni comprovate: in fin dei conti, il grado di informazioni in possesso del coro potrebbe essere, in pratica, un riflesso del grado di informazioni che ha il pubblico, e il turbamento, da quanto è possibile leggere, è a proposito di Aiace, non di Filottete né di alcun altro.

Per essere precisi, l'unica evidenza di turbamento nel frammento si limita al fatto che alla riga 1 si legge *τάξομα[ι]* e alla riga 3 *πήματ[ι]*. Lobel 172 ha interpretato *τάξομα[ι]* come *τάξομαι*, futuro di *τάττω*, ma Snell 440 ha già fatto notare: «das Lied ist offenbar ein Klagelied, denn *τάξομαι* in v.2 möchte ich als *τᾶξομαι* und nicht als *τάξομαι* verstehen, und es geht dann weiter *τίς τὰδ' [- - -] πήματ[ι].[ι].[ι]δεχοίτ[ι]* ». Dopo Snell, sia Mette 126 («ich werde dahinschmelzen») che Lloyd-Jones 586 («I will dissolve in tears») interpretano *τάξομαι* come futuro di *τάκω* (*τήκω*). Dunque: se il frammento si può definire *Klagelied* perché vi leggiamo *τᾶξομαι* e *πήματ[ι]*, bisogna considerare che il turbamento del coro ha luogo a proposito di Aiace - la cui storia è in seguito narrata (la r. 5 difficilmente può fare da elemento di transizione tra l'espressione di dolore a proposito di Filottete e un racconto che fa riferimento ad Aiace). Questo, chiaramente, non invalida l'osservazione di Winnington-Ingram (è vero, infatti, che l'unico turbamento sembra verificarsi a proposito di Aiace, senza che Filottete né alcun altro ne sia la causa), ma al tempo stesso non vale come argomento contro l'ipotesi di Lloyd-Jones, poiché, sebbene il turbamento si esprima a proposito di Aiace, il frammento potrebbe comunque appartenere al *Filottete*, perché ci sarebbe un paragone - cf. r. 16 *ῥ'σπερ* - tra i due personaggi¹⁰. Il problema - ma questa è un'altra questione - è piuttosto il contrario: perché in un *Filottete* il coro dovrebbe piangere con tale intensità ed estensione la sventura di Aiace?

Credo, invece, che la difficoltà maggiore per attribuire un tale stato di turbamento al coro del *Filottete* di Eschilo sia, come sappiamo da Dione Crisostomo 52.7, che il coro era formato da uomini: *ἄμφω γὰρ* (cioè Eschilo ed Euripide) *ἐκ τῶν Ἀθηναίων ἐποίησαν τὸν χορόν*. Ma il verbo *τάκω* (*τήκω*), usato nel significato di 'sciogliersi in lacrime, consumarsi' viene regolarmente applicato a personaggi femminili e se lo usa - nella sua forma semplice o con un preverbio - un personaggio maschile, solo in Euripide lo applica a se stesso, per di più in poche occasioni: *IA* 399 *ἐμὲ δὲ*

⁹ R.P. Winnington-Ingram, *The Loeb Aeschylus*, CR 73, 1959, 239-41 (p. 241).

¹⁰ Ma in realtà il paragone è a proposito della loro morte - cf. r. 17 *ῥ'λετο* -, e Filottete non muore. Più avanti tratterò questo punto.

συντήξουσι νύκτες ἡμέραι τε δακρύοις (Agamennone); *Or.* 529 δακρύοις γέροντ' ὀφθαλμὸν ἐκτήκω τάλας (Tindareo); 1047 ἔκ τοί μ' ἔτηξας¹¹ (Oreste); *Suppl.* 1105 s. ἀσιτίαις ἐμὸν/ δέμας γεραίον συντακείς ἀποφθερῶ (Ifide). Osserviamo, inoltre, che il verbo συντήκω non si trova né in Eschilo né in Sofocle e che, quanto ai personaggi, due degli uomini (Ifide e Tindareo) fanno riferimento ai problemi di decadimento fisico associati alla vecchiaia, cosa che, in certa misura, giustifica l'uso del verbo; quanto agli altri due casi, Agamennone piange la perdita della propria figlia incolpando se stesso e Oreste si identifica con sua sorella, sia nel contesto particolare della scena che nel piano generale dell'opera. Sono quindi situazioni particolari, con una spiegazione precisa in ogni singolo caso. Stando così le cose, si potrebbe giustificare un coro di uomini del *Filottete* che parli in questo modo solo se lo considerassimo un caso eccezionale; ma è già un caso eccezionale che questo uso si trovi solo in Euripide, e per di più in casi eccezionali.

Winnington-Ingram poneva un'altra obiezione all'ipotesi del *Filottete*: com'era possibile che il coro fosse così informato della storia di Aiace e fosse così sensibile nei suoi confronti? In un primo momento, si può ridurre il problema a una questione di plausibilità, che si potrebbe risolvere supponendo che nel corso della tragedia si desse, in qualche modo, un indizio del meccanismo per cui questa notizia sarebbe arrivata a conoscenza del coro. Ciò, di per sé, non è impossibile: lo possiamo comparare alla conoscenza che ha Teucro del suicidio di Aiace, nell'*Aiace* di Sofocle, e che Teucro giustifica ambiguamente attribuendola a una voce e al tempo stesso al miracoloso intervento della divinità (vv. 998 s.: ὅξεϊα γὰρ σου βάξις ὡς θεοῦ τινος/ δῆλδ' Ἀχαιοὺς πάντας ὡς οἶχῃ θανόν), in corrispondenza ai vv. 826-27, dove Aiace aveva chiesto a Zeus di mandare un messaggero a suo fratello. Ma è comunque strano che in un *Filottete* si dia tanta importanza alla conoscenza della storia di Aiace.

Se osserviamo la tecnica e il contenuto delle narrazioni affidate al coro¹², in Eschilo, come pure in Sofocle, le narrazioni mitiche del coro riguardano sempre il passato dei personaggi, con le uniche eccezioni di Aesch. *Cho.* 602 ss., dove con le storie di Altea, di Scilla e delle donne di Lemno si illustra l'enormità del crimine di Clitemestra, e di Soph. *Ant.* 944 ss., dove gli esempi mitici di Danae, di Licurgo e di Cleopatra si inseriscono nel complesso dell'opera piuttosto obliquamente¹³ ma hanno

¹¹ Per il significato dell'espressione (in relazione alla correzione di Bothe) vedi C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, *ad loc.*

¹² M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsingfors 1970, 82 ss.

¹³ M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999, *ad loc.*

comunque in comune il motivo della sepoltura da vivi¹⁴. Ma in un *Filottete* non si capisce come Aiace potrebbe far parte del passato della storia, e quindi non c'è motivo di pensare che in qualche punto dell'opera se ne fosse preparata la citazione (nel caso di Teucro, invece, è evidente il suo coinvolgimento nell'azione dell'*Aiace*). Quindi, se in un *Filottete* si ricorda la storia di Aiace, dovrebbe essere in condizioni analoghe a quelle di *Cho.* 602 ss. o *Ant.* 944 ss., dove gli esempi che vengono presentati sono emblematici delle situazioni che il coro affronta; vale a dire, la storia dovrebbe esplorare gli aspetti morali della situazione o presentarsi come un'illustrazione mitica della sofferenza vissuta dal protagonista. Ma Aiace potrebbe essere emblematico solo come suicida - e Filottete non si suicida -, o come personaggio pieno di ὕβρις¹⁵, e neanche questo aspetto è paragonabile al carattere di Filottete.

Nel nostro frammento, la presunta relazione tra Aiace e Filottete è indicata alla riga 16 con ὥσπερ. Ma, come si può vedere dall'ὥλετο della riga 17, il parallelismo si dovrebbe stabilire a proposito della morte dei personaggi - cosa impossibile - e non, per esempio, dell'ingiustizia che hanno subito per mano degli Achei. Quindi, il paragone sarebbe dovuto nascere di fatto tra gli stati d'animo del coro rispetto a ognuna delle due situazioni: da un lato, piange la morte di Aiace, e dall'altra teme di dover piangere in futuro quella di Filottete. Ciò contrasta, però, con gli usi abituali di ὥσπερ, sia in generale sia in particolare nella tragedia, dove la particella serve ad esprimere equivalenze tra situazioni omologabili. Quindi, una struttura del tipo 'Aiace è morto, per la qual cosa piango; e allo stesso modo temo che qualcun altro morirà' mi sembra più improbabile di un'altra del tipo 'Aiace è morto, e allo stesso modo qualcun altro morirà (desidero che muoia)': solo così si mantiene la simmetria del paragone. Si potrebbe anche dire, ovviamente, 'temo che qualcun altro morirà', ma dobbiamo considerare che un timore o un desiderio non sono la stessa cosa: nel primo caso si spera che l'equivalenza non si compia¹⁶, mentre nel secondo caso non solo si spera che abbia luogo, ma persino si annuncia.

Il fatto innegabile che le storie di Aiace e di Filottete si assomiglino non offre, quindi, alcuno spunto per pensare che, parlando di Filottete, si possa richiamare il caso di Aiace. Se prendiamo come riferimento il *Filottete* di Sofocle, osserveremo che qui non è ricordata in forma narrativa la storia di Aiace e che l'unico riferimento a questo personaggio appare in un dialogo tra Neottolemo e Filottete, quando questi

¹⁴ Anche in Euripide le narrazioni del coro non connesse con l'azione del dramma sono degli *exempla*: cf. Kaimio 88 e n. 3.

¹⁵ A.F. Garvie, *Sophocles. Ajax*, Warminster 1998, 13-16.

¹⁶ Cf. Eur. *Alc.* 167 s.: μηδ' ὥσπερ αἰτῶν ἢ τεκοῦσ' ἀπόλλυμαι/ θανεῖν ἄωρους παῖδας, che tuttavia è insolito. In ogni caso, sembra necessario che ὥσπερ sia preceduto da una negazione.

afferma che l'eroe non avrebbe tollerato l'ingiustizia commessa contro Neottolemo e da quest'ultimo viene a sapere che Aiace è morto (Soph. *Phil.* 410-15)¹⁷. A questo punto, però, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, Filottete non paragona se stesso ad Aiace, ma esprime la propria amarezza per il fatto che il morto sia Aiace e non lo siano, invece, Diomede e Odisseo: οἵμοι τάλας. ἀλλ' οὐχ ὁ Τυδέως γόνος, / οὐδ' οἴμπολητὸς Σισύφου Λαερτιά, / οὐ μὴ θάνωσι· τοῦσδε γὰρ μὴ ζῆν ἔδει (Soph. *Phil.* 416-18).

Quindi, l'elemento comune al suicidio di Aiace e al suicidio (non messo in atto) di Filottete è il fatto che Odisseo ne è effettivamente il responsabile, ma, poiché non si può essere responsabili di ciò che non si è fatto, questa responsabilità è da interpretare come una responsabilità limitata alle cause che hanno portato i personaggi a una situazione limite, e non riguarda gli effetti, che sono divergenti. La responsabilità di Odisseo, riconosciuta e proclamata in varie occasioni da Filottete quando lamenta la propria sventura, culmina in maledizioni che spesso si estendono agli Atridi (Soph. *Phil.* 314-16 τοιαῦτ' Ἀτρεΐδαι μ' ἢ τ' Ὀδυσσέως βία, / ὦ παῖ, δεδράκασ'· οἷς Ὀλύμπιοι θεοὶ / δοῖεν ποτ' αὐτοῖς ἀντίποιν' ἐμοῦ παθεῖν; 793-95 ὦ διπλοῖ στρατηλάται, / [Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ]¹⁸ / τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τήν νόσον, 1040-44 ἀλλ', ὦ πατρώα γῆ θεοὶ τ' ἐπάψιοι, / τείσασθε τείσασθε' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτὲ / ξύμπαντας αὐτούς, εἴ τι κἄμ' οἰκτιρετε. / ὥς ζῶ μὲν οἰκτρῶς, εἰ δ' ἴδοιμ' ὀλωλότας / τούτους, δοκοῖμ' ἂν τῆς νόσου πεφευγένοι; 1113-15 ἰδοίμαν δέ νιν, / τὸν τᾶδε μησάμενον, τὸν ἴσον χρόνον / ἐμὰς λαχόντ' ἀνίας); con una forma espressiva che include un paragone esplicito tra la sofferenza di Filottete e quella che dovrebbero patire coloro che ne sono stati la causa (v. 316 ἀντίποινα; v. 795 τὸν ἴσον χρόνον; v. 1043 ὥς; v. 1114 τὸν ἴσον χρόνον).

Possiamo quindi ampliare l'affermazione di Lloyd-Jones sul fatto che la minaccia di suicidio di Filottete e il suicidio di Aiace hanno in comune la responsabilità di Odisseo (e degli Atridi) nel senso che entrambi ne sono consapevoli e mettono in rapporto la propria disgrazia con quella che sperano cada su coloro che ne sono stati i responsabili. Ciò è evidente, come abbiamo visto, nel *Filottete* sofocleo; e dal momento che non è sembrato fuori luogo usare come argomento un'opera di Sofocle,

¹⁷ Gli accenni all'eredità delle armi di Achille (vv. 62 ss.; 362 ss.) coinvolgono Aiace solo indirettamente, e solo se il pubblico ne conosce la storia; all'interno del *Filottete*, però, non c'è alcuna allusione esplicita alla relazione di Aiace con le armi.

¹⁸ Così Lloyd-Jones-Wilson nell'edizione degli OCT, con le giustificazioni in H. Lloyd-Jones-N.G. Wilson, *Sophoclea*, Oxford 1990, 199; in *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen 1997, 110, però, gli stessi autori propendono a conservare il verso. Al nostro scopo è indifferente: anche eliminandolo, si conservano il senso e la fraseologia essenziale (di fatto, è questo uno dei motivi per cui è stata proposta l'eliminazione del verso).

non lo dovrà sembrare neanche il prendere brevemente in considerazione il suo *Aiace*.

I versi 835-44 dicono (nell'edizione degli *OCT*):

καλῶ δ' ἄρωγούς τὰς αἰί τε παρθένους  
αἰί θ' ὀρώσας πάντα τὰν βροτοῖς πάσῃ,  
σεμνὰς Ἑρινύς τανύποδας μαθεῖν ἐμὲ  
πρὸς τῶν Ἀτρειδῶν ὥς διόλλυμαι τάλας.  
[καί σφας κακοὺς κάκιστα καὶ πανωλέθρους  
ξυναρπάσειαν, ὥσπερ εἰσορῶσ' ἐμὲ  
αὐτοσφαγῇ πίπτοντα· τὼς αὐτοσφαγεῖς  
πρὸς τῶν φιλίστων ἐκγόνων ὀλοίατο.]  
ἴτ', ὦ ταχεῖαι ποίνιμοί τ' Ἑρινύες,  
γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ.

Il sospetto che i versi 839-42 siano interpolati risale all'antichità, come testimonia lo scolio che probabilmente si riferisce ai vv. 841 s. Ci sono evidenti motivi per sospettare di questi quattro versi¹⁹ e, pur ammettendo che ὀλοίατο non sembri scritto dalla mano di un interpolatore²⁰, non è del tutto soddisfacente la soppressione delle parole presenti tra τὼς e ὀλοίατο. Ma se un'interpolazione c'è, è senz'altro antica, risalente probabilmente al IV secolo²¹; e così si conferma, come ci si doveva aspettare, che anche nel caso di Aiace il parallelismo che si stabilisce tra il protagonista e coloro che sono causa della sua sventura (osserviamo in particolare la ripresa διόλλυμαι ... ὀλοίατο e la sequenza ὥσπερ ... τὼς) non è estraneo alla mentalità tradizionale.

Tale maledizione si può paragonare²² a quella proferita da Teucro contro gli Atridi (risparmiando Odisseo) ai vv. 1383-92, la cui autenticità non è stata messa in dubbio:

τούτῳ γὰρ ὦν ἔχθιστος Ἀργείων ἀνὴρ

¹⁹ Lloyd-Jones-Wilson, *Sophoclea* 28; *Sophocles: Second Thoughts* 24; Garvie, *Sophocles. Ajax*, 206.

²⁰ M.L. West (recensione a *Sophoclis Tragoediae I. Ed. R.D. Dawe*), *Gnomon* 50, 1978, 236-43: «D. brackets τὼς ... ὀλοίατο; he must suppose some genuine words to have been displaced. This is certainly the sentence where the real trouble lies; but would an interpolator think of -οίατο?» (p. 240).

²¹ Lloyd-Jones-Wilson 32 (a proposito dei vv. 1028-39): «we believe that these verses, and no doubt others in the play, originated during a revival after the poet's time, probably during the fourth century». L'osservazione è presumibilmente applicabile ai versi 839-42: cf. H.Ch. Günther, *Exercitationes Sophocleae*, Göttingen 1996, 9 n.1.

²² Garvie, *Sophocles. Ajax*, 248 (nella nota al v. 1390): «the appeal to the Fury reminds us of Ajax' curse in his final speech at 835-44».

μόνος παρέστης χερσίν, οὐδ' ἔτλης παρὼν  
θανόντι τῷδε ζῶν ἐφυβρίσαι μέγα,  
ὥς ὁ στρατηγὸς οὐπιβρόντητος μολῶν  
αὐτός τε χῶ ξύναιμος ἤθελησάτην  
λωβητὸν αὐτὸν ἐμβαλεῖν ταφῆς ἄτερ.  
τοιγάρ σφ' Ὀλύμπου τοῦδ' ὁ πρεσβεύων πατήρ  
μνήμων τ' Ἑρηνὺς καὶ τελεσφόρος Δίκη  
κακοὺς κακῶς φθειρείαν, ὥσπερ ἤθελον  
τὸν ἄνδρα λώβαις ἐμβαλεῖν ἀναξίως.

Anche qui ὥσπερ collega l'effetto della condotta degli Atridi verso il corpo di Aiace al castigo che si vuol far cadere su di loro: così come essi hanno voluto infierire sul cadavere di Aiace, muoiano, malvagi, in malo modo²³. Insomma: in un caso di sventura, la cui responsabilità si fa ricadere su qualcuno che non sia una divinità - ed effettivamente nel caso di Aiace e di Filottete i responsabili sono Odisseo e gli Atridi - la cosa normale non è che una vittima si paragoni a un'altra vittima; ciò che si paragona è invece il male subito con quello che si desidera subiscano coloro che ne sono stati la causa²⁴. L'idea di fondo è quella che canta il coro dell'*Elettra* di Sofocle (vv. 245-50): εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν γὰρ τε καὶ οὐδὲν ὦν/ κείσεται τάλας,/ οἱ δὲ μὴ πάλιν/ δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,/ ἔρροι τ' ἂν αἰδῶς/ ἀπάντων τ' εὐσέβεια θνατῶν. Tradotto in termini di Euripide, la situazione si risolve come quando Oreste chiede a Elettra: φεῦ· πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κἄτεκεν; a questi essa risponde: ὥσπερ πατέρα σὸν ἦρθε κἀμὸν ὥλεσεν (Eur. *El.* 969-70).

In Eschilo questo tipo di paragone appare, logicamente, soprattutto nelle *Coefore*: Oreste dice che Lossia gli vaticina calamità εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους/ τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων (vv. 273 s.), e Clitemestra si lamenta: δόλοισι ὀλοίμεθ' ὥσπερ οὖν ἐκτεínaμεν (v. 888)²⁵. Riveste particolare interesse anche il *kommos*, che nella definizione di Aristotele (*Po.* 1452b 24) è un θρηῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ

²³ Riporto la versione, più poetica e precisa, di Carles Riba, *Sòfocles. Tragèdies*, Barcelona 1977, 100: «així, que el pare sobirà d'aquest Olimp / i Erinis, que no oblida, i Dike, que perfà, / vilment els vils confonguin, com volien ells / amb ignomínia, indignament, llençar l'heroï» (la traduzione può essere datata verso il 1951).

²⁴ Nel fr. 451q R. questo procedimento viene rafforzato dalla presenza di ὥσπερ καὶ alla r. 16, dove καὶ serve, apparentemente, a rendere più stretta l'equivalenza tra i due termini del paragone; a seguire, ci aspetteremmo un οὕτω (Pl. *Resp.* 470b 4-6 φαίνεται μοι, ὥσπερ καὶ ὀνομάζεται δύο ταῦτα ὀνόματα, πόλεμός τε καὶ στάσις, οὕτω καὶ εἶναι δύο, ὅντα ἐπὶ δυοῖν τινοιν διαφεραῖν; And. *De mysteriis* 34.2 ὥσπερ καὶ ὑπεσχόμην ὑμῖν, οὕτω καὶ ποιήσω) o un ὥδε (Soph. *OT* 275-76 ἀνδ' ὦν ἰκνοῦμαι πρὸς θεῶν ὑμᾶς, ξένοι,/ ὥσπερ με κἀνεστήσαθ', ὥδε σώσατε).

²⁵ Cf. anche, vv. 556 ss., 726, 947, 955 e il commento di A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986, ad locc.

ἀπὸ σκηνῆς. In un lamento si esprimono desideri che possono culminare in maledizioni²⁶, ed è questo, credo, che spiega il senso del paragone che nel fr. 451q R. ritengo si stabilisca tra Aiace e coloro che sono causa del suo suicidio (gli Atridi, molto probabilmente, e forse anche Odisseo): il coro, nel lamento in memoria di Aiace, ricorda le circostanze della sua morte²⁷ e chiede vendetta per coloro che l'hanno provocata. Da qui il paragone, con le parole ὥσπερ καὶ alla r. 16, perché il castigo deve essere pari all'offesa, secondo lo schema del 'chi la fa l'aspetti'²⁸, il *tit-for-tat* anglosassone a cui fa riferimento Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, ad vv. 556-58 e a cui Sofocle, nei versi dell'*Elettra* che abbiamo appena ricordato, ha dato la dimensione morale necessaria.

Se ci sono motivi per scartare l'ipotesi che il fr. 451q R. appartenga al *Filottete* di Eschilo, se il paragone sembra aver luogo tra Aiace e gli Atridi, possiamo ancora farci la stessa domanda che si faceva Lloyd-Jones: a quale opera perduta di Eschilo sarebbe potuto appartenere? Lobel 57 ipotizzava alla Ὀπλων Κρίσις, pur aggiungendo: «but the subject might have been mentioned in other plays of the same group or elsewhere». Ma non è possibile che appartenesse alla Ὀπλων Κρίσις, perché sembra che Aiace non morisse fino alle *Tracie*²⁹, l'opera successiva nella trilogia³⁰.

Lloyd-Jones 584 obiettava che «the lines contain a *summary* account of the end of Ajax, not at all what we should expect to find in a play of which this formed the main subject, but very much what might be given if the story of Ajax is being cited as a parallel to a similar episode that has occurred or seems likely to occur in some different play». Alla seconda parte dell'obiezione ho già risposto: sembra veramente

²⁶ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, 178 s.; e, a proposito del *kommos* delle *Coefore*, Garvie, *Aeschylus. Coephoroi*, ad vv. 363-71.

²⁷ È una delle caratteristiche del *ῥῆνος*: vedi W. Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoroi*, *Hermes* 67, 1932, 312-54 (= *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart 1960, 106-41).

²⁸ Si pensi alla definizione della giustizia attribuita da Aristotele (*EN* 1132b 21 ss.) ai pitagorici: δοκεῖ δέ τισι καὶ τὸ ἀντιπεπονθὸς εἶναι ἀπλῶς δίκαιον, ὥσπερ οἱ Πυθαγόρειοι ἔφασαν· ὠρίζοντο γὰρ ἀπλῶς τὸ δίκαιον τὸ ἀντιπεπονθὸς ἄλλω. E segue la citazione del verso di Rhadamanthys: εἴ κε πάθοι τά τ' ἔρεξε, δίκη κ' ἰθεῖα γένοιτο.

²⁹ Per quanto sappiamo da Σ Soph. *Ai.* 815 (p. 185 Christodulu): φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρήσσαις τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγεῖλαι. Non si deve pensare che Aiace fosse morto alla fine della Ὀπλων Κρίσις e che un messaggero annunciasse il fatto all'inizio delle *Tracie*; dalla continuazione dello scolio, è chiaro che si presenta una contrapposizione tra l'annuncio della morte di Aiace nell'opera di Eschilo e la rappresentazione in scena dello stesso fatto nell'*Aiace* di Sofocle: ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἑτέροις [ . . . . . ] (?) ἢ ὅψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξαι βουλόμενος.

³⁰ Non testimoniata, ma ragionevolmente ipotizzata da F.G. Welcker (cf. Radt 115) e successivamente accettata dagli studiosi; la terza opera, le *Salaminie* (per il femminile, vedi Radt 333-35), che è la più misteriosa, lo sarebbe ancora di più se non fosse considerata la terza parte della trilogia.

improbabile che la storia di Aiace, narrata con tale estensione, possa apparire per stabilire un parallelismo con un'altra storia. Ma la prima obiezione considera ovvio che in un'opera in cui si rappresenta una storia si ritenga assurdo narrarla (non lo sarebbe, però, qualora se ne facesse una sintesi una volta avutosi lo scioglimento della trama centrale). Ma se, come credo sia il caso del fr. 451 R., si ricordano gli antecedenti dell'azione, ci troviamo in una situazione perfettamente normale: nei *Sette contro Tebe* 742 ss. il coro ricorda la storia di Edipo, e lo stesso succede, come ho già detto, nelle *Coefore* (seppure meno estesamente). Un'altra questione è come poteva essere venuto a conoscenza il coro dei particolari della storia (vale a dire, se è il coro delle *Salaminie*, come poteva essere venuto a conoscenza dei dettagli senza che nessuno in scena li avesse raccontati né al coro né, quindi, agli spettatori).

Il problema sparirebbe se situassimo il frammento nelle *Tracie*, dove il coro, ovviamente, era stato testimone dei fatti. Ma il tono della parte narrativa del frammento è effettivamente un 'summary account', troppo costruito, fino al punto di essere una ripetizione superflua di ciò che è già stato rappresentato, e troppo simile alla narrazione dei *Sette contro Tebe* per non farci pensare alla probabilità che figurasse nell'opera successiva, le *Salaminie*, così come il lamento per Agamennone fa parte delle *Coefore*. D'altra parte, esistono meccanismi per far sì che il coro, o qualche personaggio, venga a conoscenza di un fatto a cui non ha assistito, senza che ciò avvenga davanti agli occhi degli spettatori: abbiamo già visto come nell'*Aiace* di Sofocle Teucro viene a sapere del suicidio per vie a cavallo tra imprecisate voci e l'intervento divino, e nelle *Salaminie* si sarebbe potuto usare un procedimento analogo (si tratta semplicemente di un'ipotesi, ma vale la pena immaginare che Sofocle vi si sia ispirato). La cosa più facile, però, è pensare che lo stesso coro, o qualche personaggio - persino Eribea, forse -, dopo aver detto che Teucro aveva dato la triste notizia a Eribea, cominciasse a cantare il lamento del morto. Anche questa, chiaramente, è una semplice ipotesi, ma vi sono indizi che la sostengono. Come propone J. March³¹, «the presence of a female chorus may well suggest that Eriboia had an important part in the play, that of the grieving mother, whose passionate laments for her dead son perhaps later moved Sophocles to refer to them in his own *Ajax*, 622-34 and 850 s.». Ipotizzo quindi che il frammento sia delle *Salaminie* - come aveva già fatto Mette, senza però dare molte spiegazioni sui motivi che lo avevano portato a sostenere tale ipotesi -, e che doveva figurare all'inizio dell'opera.

³¹ J. March, *Sophocles' 'Ajax': the Dead and Burial of a Hero*, BICS 38, 1991, 1-36 (p. 4). Garvie, *Sophocles. Ajax*, ad vv. 621-34, ritiene importante menzionare questa supposizione, senza peraltro esprimere alcuna obiezione su di essa.



Concludo con un ultimo dato, che può aiutare a sostenere tale supposizione. Il fr. 217 R. consta di una sola parola: ἀναρροιβδεῖ. La glossa di Esichio (a 4553 nell'edizione di Latte) dice: ἀναρροιβδεῖ· ἀναρρόφεῖ A Αἰσχύλος Σαλαμινίαις ἀντὶ τοῦ διαπνεῖν. Ὅμηρος δὲ ἀναπίνει καὶ ἀναροφεῖ μετὰ ποιοῦ ἤχου. καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ναυσικάῳ ἀντὶ τοῦ ἀναρρίπτει. Il riferimento omerico di Esichio, che Latte riconduce a μ 105, si trova nel contesto dei gorgoglianti vortici di Cariddi nell'acqua, e anche il passo di Sofocle (Soph. fr. 440 R.) si situa in un contesto marino, descrivendo il movimento dell'onda che risucchia o rigurgita Odisseo³², o facendo riferimento al momento dell'arrivo dell'eroe nella Feacia (ε 424-31)³³. In Eschilo, invece, se dobbiamo dar fede a Esichio, il verbo apparirebbe come descrittivo della formazione di un determinato tipo di flusso d'aria, probabilmente del vento e del fruscio provocati da un volo di uccelli³⁴: cf. Soph. *Ant.* 1004 πτερῶν γὰρ ῥοιβδος οὐκ ἄσημος ἦν ; 1021 οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς (quando parla Tiresia)³⁵. In Eschilo, il verbo si legge nella forma semplice in *Eum.* 403 s., dove Atena, affrontando le Erinni, descrive come ha avuto luogo il loro arrivo: ἤλθον ἄτρυτον πόδα/ πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπων αἰγίδος, competendo volutamente con l'autodescrizione delle Erinni nell'inseguimento di Oreste in *Eum.* 250 s. e prevenendo l'azione che queste mettono in atto quando, poco dopo, chiede loro (v. 424): ἥ καὶ τοιαύτας τῶιδ' ἐπιρροίξεις φυγάς;³⁶. L'azione delle Furie si presenta in modo analogo in Eur. *HF* 859-60: Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου/ τάχος ἐπιρροιβδεῖν ἡμαρτέιν θ' ὥς κνηγέτι κύνας, ispirandosi forse a Eschilo. Se dunque ἀναρροιβδεῖ nelle *Salaminie* non è associato a movimenti d'acqua, ma lo è a movimenti di vento, ci possiamo chiedere se, come nelle *Eumenidi*, non potrebbe fare riferimento all'attività vendicativa che emanano le Erinni o che ci si aspetta emani da loro (ἀνα-; cf. Eur. *HF* 859 ἀνα-καλῶ).

³² Di qui, la glossa ἀναρρίπτει. In parte, i problemi di interpretazione di questo passo e dei frammenti analoghi dell'*Odissea* sull'azione di Cariddi sull'acqua e sulle imbarcazioni (μ 104 ss., 236 ss., 431 ss.) sono determinati dal fatto che quando Cariddi risucchia l'acqua, questa scompare alla vista ma le imbarcazioni diventano visibili, mentre l'acqua che Cariddi rigurgita, al contrario, le ricopre.

³³ Così interpreta H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge, Mass.-London 1996, fr. 440, che stampa un testo molto diverso da quello dell'edizione di Radt. Si conserva, comunque, l'ambiente marino.

³⁴ Difficilmente dalla respirazione, nonostante Eur. *IA* 1086 ἐν ῥοιβδήσεσι βουκόλων. Se invece così fosse, si potrebbe pensare al contesto delle *Salaminie*, al suono acuto e al respiro difficile - singhiozzi? - delle donne che intonano un lamento.

³⁵ Cf. anche Ar. *Av.* 1182 s. ῥύμη τε καὶ πτεροῖσι καὶ ῥοιζήμασιν/ αἰθῆρ δονεῖται τοῦ θεοῦ ζητουμένου.

³⁶ Hesych. ε 5129 ἐπιρροίξειν· ἐπισίζειν. ἐπισεύειν. ἐπεγχελεύειν; ρ 423 ῥοίξει· διώκει. ὁρμῇ. τρέχει e ρ 418 L. ῥοιβδεῖ· ῥοίξει. διώκει. ῥοφεῖ porta a pensare che in *Eum.* 424 ἐπιρροίξεις vale come *ἐπιρροιβδεῖς (vedi M.L. West, *Aeschylus Tragoediae*, Leipzig 1998² [app. ad *Eum.* 424]).

Forse tutto ciò è troppo speculativo per servire anche solo da indizio, ma potrebbe far apparire meno speculativo il dato, non del tutto trascurabile, che tra i *fragmenta minora* dello stesso papiro in cui appare il fr. 451q R. si legge, al fr. 30.3 (= fr. 451s.3 R.),  $\rho\omicron\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\mu$  (il supplemento è sicuro, ma non possiamo farlo precedere da  $\acute{\alpha}\nu\alpha$ -). Lobel 46 rimandava a Aesch. *Eum.* 404 e al fr. 217, scrivendo, però, rispettivamente  $\acute{\epsilon}\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$  e  $\acute{\alpha}\nu\alpha\rho\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$  e, quindi, interpretando  $\acute{\epsilon}\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$ , forse perché riteneva che ci fosse un  $\mu$  al posto di un  $\nu$  per effetto di fonetica sintattica e che il  $\delta\iota\alpha\pi\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$  di Esichio fosse un riflesso di un  $\acute{\alpha}\nu\alpha\rho\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$  eschileo (se così fosse, bisognerebbe correggere il fr. 217 in  $\acute{\alpha}\nu\alpha\rho\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$ ). Mette³⁷ e Radt propongono nelle loro edizioni  $\rho\omicron\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\mu$ , offrendo così la forma in terza persona, pur non citando, forse inavvertitamente, i luoghi eschilei già presentati da Lobel. Non possiamo assicurare che Eschilo abbia scritto una sola volta  $\acute{\alpha}\nu\alpha\rho\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}$  (o  $\acute{\alpha}\nu\alpha\rho\rho\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$ ) e che  $\rho\omicron\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\mu$  (o  $\rho\omicron\iota\beta\delta\epsilon\tilde{\iota}\mu$ ) corrisponda a tale termine, ma, considerando la rarità di questa parola, l'interpretazione di Esichio e il significato ad essa attribuibile alla luce di quanto ho finora esposto, sarei propenso a credere che nel papiro ci fosse un passo delle *Salaminie*.

Universitat de Barcelona

Carles Garriga

³⁷ *Die Fragmente* 204 (fr. 553).

LES DONNÉS DE PROMÉTHÉE ET LEUR VALEUR DANS LE 'PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ'  
À LA LUMIÈRE D'UNE COMPARAISON AVEC HÉSIODE, PLATON ET AELIUS ARISTIDE

Pour mieux comprendre le *Prométhée enchaîné* et évaluer plus précisément la valeur et les limites des dons du Titan dans cette tragédie, je voudrais ici suivre les transformations des trois termes qui sont étroitement associés à Prométhée et à la naissance de la civilisation, à savoir le feu πῦρ, l'art τέχνη et l'espoir ἐλπίς de l'époque archaïque à l'Empire romain en comparant l'interprétation qu'en propose la tragédie à celles d'Hésiode dans la *Théogonie* et dans les *Travaux et les Jours*, de Platon dans le *Protagoras* et d'Aelius Aristide dans sa *Défense de la rhétorique*, un texte longtemps négligé, mais qui a retenu récemment l'attention de Barbara Cassin, Laurent Pernot et Jessica Wissmann¹.

I. L'humanité avant Prométhée

Dans tous les cas, le propos du mythe est le même. Il met en scène une crise qui fixe le statut des hommes dans un univers organisé et définit une condition humaine qui s'oppose à la fois à celle des dieux et à celle des animaux.

Chez Hésiode cette «crise»² succède à un «temps jadis»³ où les hommes vivaient avec les dieux et comme eux. Bien que mortels, ils étaient «à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue, des maladies douloureuses qui apportent le trépas aux hommes»⁴.

A partir du *Prométhée enchaîné*, l'histoire de l'humanité commence par l'inverse d'un âge d'or, avec des «misérables mortels»⁵ exclus par Zeus du partage des τιμαί. La description qu'en fait Prométhée insiste en effet sur «les maux des mortels»⁶ (à commencer par les maladies pour lesquelles il n'existait encore aucun recours)⁷. Elle met aussi en relief la confusion et l'obscurité qui caractérisaient alors la vie humaine. Confusion, avec des hommes «semblables aux formes des songes»⁸ qui «brouillaient tout au hasard»⁹ privés qu'ils étaient de toute perception claire et de tout repère: «Tout en ayant des yeux, ils ne voyaient pas. Ils ne savaient pas distinguer les sons qu'ils entendaient»¹⁰ et ne possédaient «aucun indice stable»¹¹ pour

¹ Cassin 1990, Pernot 1993, Wissmann 1999.

² Th. 535: ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι...

³ Op. 90: πρὶν.

⁴ Op. 90-92: Πρὶν μὲν γὰρ ζώεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων/ νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῦ πόνοιο/ νόσων τ' ἀργαλέων. αἱ τ' ἀνδράσι κῆρας ἔδωκαν.

⁵ PV 231: βροτῶν... τῶν ταλαιπώρων.

⁶ PV 442: τὰν βροτοῖς δὲ πῆματα.

⁷ PV 478-80.

⁸ PV 448-49: ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι.

⁹ PV 450: ἔφυρον εἰκῇ πάντα.

¹⁰ PV 447-48: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην./ κλύοντες οὐκ ἤκουον.

ordonner le temps et distinguer les saisons. Obscurité, car «ils ignoraient les maisons de briques ensoleillées»¹² et vivaient «comme des fourmis agiles dans des grottes closes au soleil»¹³.

De même dans le *Protagoras*, dans un mythe qui porte clairement la marque du sophiste comme le reconnaissent la plupart des commentateurs¹⁴, l'homme, avant l'intervention de Prométhée, était caractérisé par l'absence des «qualités»¹⁵ qui permettent aux espèces animales de survivre: il était «dépourvu de tout ..., nu, sans chaussures, sans lit et sans armes»¹⁶.

Aelius Aristide lui met surtout l'accent sur le désordre et la pagaille qui régnaient sur la terre à l'origine¹⁷. A la différence de ses prédécesseurs, il ne mentionne pas l'absence de τέχνη, mais insiste dès le début sur l'inexistence d'un état de droit et le règne de la loi du plus fort: «Ils ne savaient que faire d'eux-mêmes, car il n'existait pas de lien qui les unisse, mais les forts menaient les faibles. Ils étaient également incapables de résister aux animaux. Car ils étaient inférieurs en tout et à tous sous un rapport ou sous un autre: moins rapides que les oiseaux... moins forts et de beaucoup que les lions, les sangliers et bien d'autres... De fait par leurs dispositions physiques ils étaient loin derrière les moutons et même loin derrière les escargots, puisqu'aucun d'eux n'avait la possibilité de se suffire à lui-même»¹⁸. Au contraire dans la version du *Protagoras*, ce thème n'apparaît que plus tard, pour mettre en évidence les limites et les insuffisances des dons de Prométhée: «Ils étaient détruits par les bêtes sauvages et leur industrie, suffisante pour les nourrir, demeurait impuissante pour mener la guerre contre eux»¹⁹.

¹¹ PV 454-56: ἦν δ' οὐδὲν αὐτοῖς οὔτε χεῖματος τέκμαρ/ οὔτ' ἀνθεμῶδους ἥρος οὔτε καρπίμου/ θέρους βέβαιον.

¹² PV 450-45: κοῦτε πλινθυφεῖς... δόμους προσείλους ἦσαν.

¹³ PV 453-54: ... ὥστ' ἀήσυροι... μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.

¹⁴ Pour un état récent de la question voir Manuwald 1996.

¹⁵ *Prot.* 321c: δυνάμεις.

¹⁶ *Prot.* 321c: ἀκόσμητον... γυμνόν τε καὶ ἀνυπόδητον καὶ ἄσπρωτον καὶ ἄοπλον.

¹⁷ *Défense de la rhétorique* 395: νεωστὶ γὰρ τῶν ἀνθρώπων γεγονότων καὶ τῶν ἄλλων ζώων θόρυβος πολὺς ἦν κατὰ τὴν γῆν καὶ ταραχή.

¹⁸ Pour les quatre 395 ss.: οὔτε γὰρ αὐτοὶ σφισιν εἶχον ὅ τι χρῆσονται. οὐδὲ γὰρ ἦν οὐδὲν τὸ συνάγον. ἀλλ' οἱ μείζους τοὺς ἐλάττους ἤγον. οὔτε τοῖς ἄλλοις ζώοις εἶχον ἀνταρκεῖν· πᾶσι γὰρ πάντων ἀπελείποντο ἄλλοτε ἄλλων. τάχει μὲν τῶν πτηνῶν ἀπάντων... κατ' ἰσχὺν δ' αὐ πόρρω καὶ τῶν λεόντων καὶ τῶν κάπρων καὶ πολλῶν τῶν ἄλλων ἦσαν... καὶ μὴν τῇ γε κατασκευῇ τοῦ σώματος οὐ μόνον τῶν προβάτων, ἀλλὰ καὶ τῶν κοχλίων ἀπελείποντο, οὐδεὶς αὐτῶν ὑπάρχων αὐτάρκης.

¹⁹ *Prot.* 322b: ἀπώλλυντο οὖν ὑπὸ τῶν θηρίων διὰ τὸ πανταχῇ αὐ τῶν ἀσθενέστεροι εἶναι. καὶ ἡ δημιουργικὴ τέχνη αὐτοῖς πρὸς μὲν τροφὴν ἱκανὴ βοηθὸς ἦν. πρὸς δὲ τὸν τῶν θηρίων πόλεμον ἐνδεής.

## II. ΠΥΡ

Quelle que soit la vision qu'ils proposent des premiers temps de l'humanité, tous ces textes, à l'exception de la *Défense de la rhétorique* d'Aelius Aristide s'accordent pour associer Prométhée au don du feu. Mais celui-ci n'a pas toujours la même valeur. En outre le jugement qu'ils portent sur le geste de Prométhée change selon qu'ils se placent du point de vue des dieux (c'est un vol et un crime) ou des hommes (c'est un don et un bienfait).

Chez Hésiode, où le feu est toujours une réalité naturelle, associée à la foudre²⁰, à la forge²¹ ou à des monstres comme la Chimère ou Typhée²² et caractérisée par sa chaleur, son énergie infatigable et son éclat qui se voit au loin²³, le feu prométhéen garde un aspect très concret. Jadis donné aux hommes par la foudre que Zeus dirigeait sur les frênes, il leur a été retiré²⁴ après la fraude de Prométhée qui avait réservé aux hommes la viande de l'animal sacrifié. Pour trouver une logique à la décision de Zeus, il faut admettre, avec G. Dumézil, J.P. Vernant et J. Rudhardt²⁵, que le maître des dieux entend par ce geste «bloquer l'usage du don que les hommes ont reçu» et leur «interdire de faire cuire une viande qu'ils ne peuvent consommer crue». La version des *Travaux* invite d'autre part à unir le feu aux céréales et à leur consommation. Il existe en effet un parallélisme évident - et souvent souligné²⁶ - entre le vers 42 où «les dieux ont caché aux hommes ce qui les fait vivre» Κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν (or βίος/βίοςτος renvoient d'ordinaire dans ce poème à la nourriture de Déméter²⁷) et le vers 50, où «Zeus leur a caché le feu», κρύψε δὲ πῦρ. Dans cette perspective on peut bien dire, avec J.P. Vernant²⁸ que «le feu a déjà une valeur large» et qu'il «représente la culture opposée à la sauvagerie». Mais il faut préciser que la culture se définit alors uniquement chez Hésiode comme chez Homère par un mode d'alimentation. Car l'*Iliade* comme l'*Odyssée* opposaient déjà l'homme «mangeur de pain»²⁹ aux animaux sauvages, aux chiens, aux oiseaux ou aux poissons «mangeurs de chair crue»³⁰.

²⁰ Th. 563, 845, 867.

²¹ Th. 865.

²² Th. 319, 324: la Chimère; 827, 828: Typhée.

²³ Th. 563 πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο, 566 ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον αὐγὴν.

²⁴ Th. 563-64.

²⁵ Dumézil 1924, 93-94, Vernant 1979, 63-65, Rudhardt 1970/1981, 216.

²⁶ Ex. gr. Vernant 1974, 185.

²⁷ Op. 31-32, 232, 301, 307, 601.

²⁸ Vernant 1979, 64.

²⁹ ἀλφειστής; Od. 1.349; 6.8; 13.261; σιτοφάγος; Od. 9.191.

³⁰ ὠμοφάγος; Il. 5.782; 7.256; 11.479; 15.192; 16.157; ὠμηστής; Il. 11.454; 22.67; 24.82.

Dans la *Théogonie*, ce feu alimentaire «volé»³¹ par Prométhée est certes un bien³² pour les hommes. Mais il est étroitement lié à un mal puisqu'il est compensé³³ par la création de Pandora, qui est un «mal» et un «grand fléau»³⁴. Au vers 56 des *Travaux*, le feu devient même, étant donné ses conséquences, «un grand fléau» non seulement pour le Titan qui sera puni par Zeus, mais aussi pour les hommes à venir³⁵.

Dans le *Prométhée enchaîné*, le feu du Titan garde certes un aspect matériel: il est caractérisé par son éclat et sa flamme³⁶. Dans la tirade sur les inventions, il est aussi, comme dans la *Théogonie*, mis en relation avec le sacrifice. Mais même dans ce contexte, il n'a plus rien à voir avec la cuisson et l'alimentation: sa flamme n'est qu'un signe que l'art des présages est chargé de rendre clair et d'interpréter³⁷. De fait dès le prologue le feu, qualifié de πάντεχνος (7), est étroitement associé au dieu forgeron Héphaïstos dont il est «la parure» (ἄνθος). Dans la bouche de Prométhée, il devient «pour les mortels le maître de tous les arts»³⁸, «de qui ils apprendront bien des arts»³⁹, ce qui revient à dire, comme l'a bien vu P. Joos⁴⁰, qu'on ne distingue pas entre l'art et ce qui est - au moins dans le cas du travail des métaux - son instrument. Dans la tirade sur les inventions, le feu sert même, comme l'a souligné V. Di Benedetto⁴¹, à symboliser des arts qui n'ont aucune relation avec lui comme l'astronomie, le calcul, l'écriture, la domestication des animaux ou la navigation.

En outre le feu, qui reste un vol du point de vue des seïdes de Zeus comme Kratos ou Hermès⁴², est aussi présenté du point de vue des hommes comme «une grande ressource»⁴³ et Prométhée est salué par Io, la seule représentante de l'humanité dans la tragédie, comme «un secours apparu à tous les mortels»⁴⁴. Par le don du feu, Prométhée, à l'en croire, a sauvé les mortels de la destruction⁴⁵ et mis fin à une condi-

³¹ κλέψας *Th.* 566, *Op.* 55; ἔκλεψ' *Op.* 51.

³² *Th.* 582, 602.

³³ ἀντί πυρός; *Th.* 570, *Op.* 57; ἀντ' ἀγαθοῖο: *Th.* 585, 602.

³⁴ κακόν: *Th.* 570, 585; μέγα πῆμα: *Op.* 56.

³⁵ σοί τ' αὐτῷ μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισιν.

³⁶ *PV* 7: σέλας; 253: φλογωπὸν πῦρ.

³⁷ *PV* 496-99: κνίσῃ τε κῶλα συγκαλυπτὰ καὶ μακρὰν/ ὄσφυν πυρώσας δυστέκμαρτον εἰς τέχνην/ ὥδωσα θνητούς, καὶ φλογωπὰ σήματα/ ἔξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

³⁸ *PV* 110-11: διδάσκαλος τέχνης/ πάσης βροτοῖς.

³⁹ *PV* 254: ἀφ' οὗ γε πολλὰς ἐκμαθήσονται τέχνας.

⁴⁰ Joos 1955, 67-68.

⁴¹ Di Benedetto 1978, 126-27; voir aussi White 2001, 113.

⁴² *PV* 8: κλέψας, 946: τὸν πυρὸς κλέπτειν.

⁴³ *PV* 111: μέγας πόρος.

⁴⁴ *PV* 613: ὃ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς.

⁴⁵ *PV* 231-36. La plupart des critiques admettent que le Titan dit vrai et que Zeus avait véritablement le projet de détruire l'espèce humaine. Mais S. White, dans un article récent (White 2001, 122-28)

tion humaine décrite dans des termes parfaitement négatifs aux vers 442-57. Eschyle semble même prendre le contrepied exact d'Hésiode. On peut en effet contraster «les maux qui régnaient dans le monde humain» (τὰν βροτοῖς δὲ πῆματα 442) avant l'intervention du Titan au «mal» (πῆμα) que représentent le vol du feu et sa conséquence directe, la création de Pandora, dans la *Théogonie* (592), comme dans les *Travaux* (56, 82). De même, les maladies sans remèdes qui desséchaient les hommes avant la découverte des arts et l'apparition du feu qui les symbolise⁴⁶ s'opposent exactement aux maladies cruelles qui apparaissent en même temps que Pandora dans les *Travaux*⁴⁷.

La valeur positive du feu prométhéen est enfin renforcée, comme l'a bien montré L. Lenz⁴⁸, par le contraste avec le feu destructeur de Zeus qui a jadis anéanti Typhée et menacé Inachos⁴⁹, et qui doit s'abattre sur Prométhée et ceux qui prendront son parti à la fin de la tragédie⁵⁰.

Dans le *Protagoras* le feu reste lié à l'art: Prométhée le vole en même temps que l'habileté artiste, mais le lien qui l'unit à celui-ci devient plus lâche, puisque l'art en question n'est plus seulement l'art de la forge d'Héphaistos, il est aussi l'art d'Athéna. En outre le feu passe au second plan: relégué au rang d'accessoire, il devient un simple complément d'accompagnement⁵¹, avant de disparaître totalement dans la version du mythe que propose Aelius Aristide.

### III. ΤΕΧΝΗ

La transformation de τέχνη d'Hésiode à Eschyle et à ses successeurs est encore plus frappante. Si Prométhée est dans le *Prométhée enchaîné* comme dans la *Théogonie* étroitement lié à la τέχνη, il l'est pour des raisons bien différentes.

Ce mot, qui n'est pas attesté dans les *Travaux*, prend en effet dans la *Théogonie* des valeurs complexes. S'il renvoie deux fois à l'art du forgeron⁵², il peut aussi désigner des «manoeuvres funestes»⁵³, comme celle inventée par Gaïa pour triompher

en doute et avance plusieurs arguments pour démontrer le caractère «misleading» de la version du «plan de Zeus» proposée par Prométhée.

⁴⁶ PV 478-81.

⁴⁷ Op. 92, 102-04.

⁴⁸ Lenz 1980, 30.

⁴⁹ PV 358-72, 663-68.

⁵⁰ PV 1014-19, 1058-62, 1080-90.

⁵¹ Prot. 321d: κλέπτει Ἡφαίστου καὶ Ἀθηνᾶς τὴν ἔντεχον σοφίαν σὺν πυρὶ - ἀμήχανον γὰρ ἦν ἄνευ πυρὸς αὐτὴν κτητὴν τῷ ἢ χρησίμην γενέσθαι.

⁵² Th. 863, 929.

⁵³ Th. 160, 770-73.

d'Ouranos ou celle du chien Cerbère qui fait d'abord bon accueil à ceux qu'il retiendra ensuite prisonniers des enfers. Il s'applique aussi aux «manoeuvres»⁵⁴ qui permettent à Zeus de triompher de Cronos. Il se confond même avec la ruse, quand il est repris par δόλος ou associé à l'adjectif δολίη. Cela vaut d'abord pour Gaia qui «sut imaginer une manoeuvre rusée et funeste» contre Ouranos et l'exposer ensuite tout entière à Cronos⁵⁵. Cette δολίη τέχνη met sans doute en oeuvre une habileté de type technique puisqu'elle comporte la «fabrication»⁵⁶ d'une serpe. Mais elle fait surtout appel à la perfidie, puisque Gaia «cache» son fils et «le place en embuscade»⁵⁷ pour qu'il puisse surprendre Ouranos.

Il en va de même pour Prométhée dont la τέχνη est toujours qualifiée de δολίη⁵⁸. Mais cette τέχνη, à la différence de celle de Gaia, ne comporte aucune dimension proprement technique. Chez Hésiode, le fils de Japet ne fait jamais que mettre en oeuvre à deux reprises un art de la tromperie. D'abord lors du sacrifice de Mékonè où il «leurre l'esprit de Zeus»⁵⁹ en «cachant»⁶⁰ les parties comestibles sous la double enveloppe de la peau et de l'estomac du boeuf sacrifié ainsi que les parties non mangeables sous une couche brillante de graisse. Puis lors du vol du feu, où il «leurre» Zeus et «trompe son esprit»⁶¹ en dérochant le feu. Dans la version hésiodique du mythe de Prométhée, toutes les références explicites à des «procédés techniques»⁶² sont liées à la fabrication de Pandora par les Olympiens: elle est «modelée»⁶³ par Héphaïstos, parée par Athéna d'un «voile brodé»⁶⁴, à quoi s'ajoute une couronne d'or fabriquée par l'illustre boiteux⁶⁵ et ornée de multiples ciselures⁶⁶.

Par contre le *Prométhée enchaîné* ne contient aucune allusion à l'épisode de Mékonè et aucune référence à un leurre ou à une tromperie dont le Titan se serait rendu coupable à l'égard de Zeus. C'est uniquement pour aider Zeus à conquérir le pouvoir et à vaincre les Titans que le héros sur le conseil de Gaia a eu recours à des «ma-

⁵⁴ Th. 496.

⁵⁵ Th. 160: δολίην δὲ κακὴν ἐπεφράσσατο τέχνην; 175: δόλον δ' ὑπεθήκατο πάντα.

⁵⁶ Th. 162: τεύξε.

⁵⁷ Th. 174: εἶσε δὲ μιν κρύψασα λόχῳ.

⁵⁸ Th. 540, 547, 555, 560.

⁵⁹ Th. 537: Διὸς νόον ἑξαπαφίσκων; Op. 48: μιν [Zeus] ἑξαπάτησε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης.

⁶⁰ Th. 539, 541: καλύψας.

⁶¹ Th. 565: μιν ἑξαπάτησεν εὖς πάϊς Ἰαπετοῖο; Op. 55: ἐμὰς φρένας ἡπεροπεύσας.

⁶² Th. 581: τῇ δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλὰ τετεύχαστο. Δαίδαλα renvoient aussi bien aux produits du tissage qu'à ceux de la forge (Frontisi-Ducroux 1975, 29-63).

⁶³ Th. 571: σύμπλασσε; Op. 70: πλάσσε.

⁶⁴ Th. 574-75: καλύπτειν δαίδαλέην.

⁶⁵ Th. 578-79: στεφάνην χρυσέην... ἣν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς ἀμφιγυγίης.

⁶⁶ Th. 581: τῇ δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλὰ τετεύχαστο.



noeuvres subtiles» et à la «ruse»⁶⁷. Dans cette tragédie τέχνη est uniquement employée pour désigner l'art du forgeron Héphaïstos⁶⁸ ainsi que les arts enseignés par le feu⁶⁹ ou inventés par Prométhée⁷⁰.

Mais l'éloge des τέχνη ne va pas sans réserves. Certes, par la voix de Prométhée, la tirade des inventions exalte les «resources»⁷¹ procurées par les arts aux mortels et souligne à plusieurs reprises leur utilité: grâce à la domestication des animaux, les bêtes de somme «héritent des pires fardeaux des mortels»⁷²; grâce aux mélanges des baumes cléments, les hommes réussissent à «écarter toutes les maladies»⁷³; la découverte des métaux met également l'homme en possession d'une série de «choses utiles» qui étaient jusque là «cachées à l'intérieur de la terre»⁷⁴. Mais le héros doit aussi reconnaître les limites de l'art et avouer au vers 514 que «l'art (τέχνη) est beaucoup plus faible que la nécessité (ἀνάγκη)», c'est à dire l'ordre immuable d'un monde gouverné par les Moires et les Erinyes.

Il faut aussi souligner, avec E.R. Dodds et W. Den Boer⁷⁵, que les hommes n'ont aucune part dans l'invention des τέχνη. Comme chez Hésiode, où ils ne sont jamais que les destinataires⁷⁶ des dons bons ou mauvais des immortels, ils sont cantonnés dans le rôle purement passif d'objets des actions de Prométhée⁷⁷ ou de bénéficiaires des arts qu'il a inventés⁷⁸. Quand ils sont sujets, ils se bornent à «apprendre» du feu les différents arts⁷⁹. Même après avoir été dotés de raison par Prométhée⁸⁰, ils ne font que tirer par leurs actions les conséquences des inventions du Titan⁸¹.

Le contraste avec le mythe du *Protagoras* est frappant. Si l'on cherche en effet dans ce récit l'équivalent d'une distribution qui mettrait en jeu un bienfaiteur actif et des destinataires purement passifs, il ne faut pas regarder du côté de Prométhée et des hommes, mais du côté d'Epiméthée et des animaux. Epiméthée par ses μη-

⁶⁷ PV 206: αἰμύλας... μηχανάς, 213: δόλω.

⁶⁸ PV 47, 87.

⁶⁹ PV 110, 254.

⁷⁰ PV 477, 497, 506.

⁷¹ PV 477: τέχνας τε καὶ πόρους.

⁷² PV 464.

⁷³ PV 483.

⁷⁴ PV 500-01: ἔνερθε δὲ χθονὸς/ κεκρυμμέν' ἀνθρώποισιν ὠφελήματα.

⁷⁵ Dodds 1973, 5; Den Boer 1976, 18-19.

⁷⁶ Th. 512, 552, 564, 570, 589, 592, 600; Op. 42, 49, 51, 56, 82, 88, 92, 95, 102, 103.

⁷⁷ PV 443-45, 497-98.

⁷⁸ PV 111, 457, 460, 464, 470, 481, 487, 501, 506.

⁷⁹ PV 254.

⁸⁰ PV 443-44: ἀκούσαθ', ὡς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρῖν/ ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους.

⁸¹ PV 465-66, 483.

χαναί⁸² pourvoit en effet à tous les besoins des espèces animales: il les habille et les chausse. Plus largement il assure leur salut par une répartition équitable⁸³: il «adapte» aux uns et aux autres les diverses facultés, il les «équipe» de différentes capacités et leur «fournit» de quoi se nourrir et échapper à la destruction⁸⁴.

Prométhée lui se borne à voler et à transmettre à l'homme l'habileté artiste d'Héphaistos et d'Athéna⁸⁵. Mais une fois mis en possession des arts qui lui permettent de pourvoir à ses besoins biologiques⁸⁶ et d'un «lot divin»⁸⁷ (puisque ces arts appartenaient jadis aux deux divinités Olympiennes), l'homme se débrouille seul: il se met à rendre un culte aux dieux et leur édifie des temples et des statues, il apprend par son art à émettre des sons articulés et à former des mots, il invente les habitations, les vêtements, les lits ainsi que les aliments qui naissent de la terre⁸⁸. Cette σοφία, il est vrai, ne suffit pas à assurer le salut de l'espèce, mais ce n'est pas, comme dans la tragédie d'Eschyle, parce qu'elle se heurte à une ἀνάγκη inflexible, mais parce qu'elle est incomplète. Prométhée n'a pu en effet mettre l'homme en possession de la πολιτική qui réside auprès de Zeus⁸⁹.

Avec la version d'Aelius Aristide, le mot même de τέχνη a disparu du mythe. Car Prométhée ne met plus par un vol l'homme en possession des arts qui lui permettent de subsister comme dans le *Prométhée enchaîné* ou dans le *Protagoras*. Ce dieu «philanthrope» plein d'affection pour ses créatures (il les a en effet jadis modelés comme le rappelle Aristide en 397), après s'être autodésigné comme ambassadeur des hommes pour se faire l'écho auprès de Zeus de leur situation désespérée, se borne à attendrir sur leur sort un dieu «plein d'admiration pour le juste discours du sophiste»⁹⁰. Il est devenu le double de son auteur qui, par sa monodie sur Smyrne, avait réussi à tirer des larmes à Marc Aurèle quand il lui avait décrit le sort lamentable de la cité anéantie par un tremblement de terre, et avait obtenu de l'empereur qu'il débloque des fonds pour la reconstruire⁹¹. Si le succès de Prométhée est bien dû à un art, même si le mot n'apparaît pas, c'est à la rhétorique, c'est à dire la seule τέχνη qui vaille aux yeux d'Aristide.

⁸² *Prot.* 320e, 321a: ἐμχανᾶτο.

⁸³ *Prot.* 321a: ἐπανισῶν ἔνεμεν.

⁸⁴ προσάπτειν: 320d, 321b; ἐκόσμει: 320c; ὥπλιζε: 320e; ἐξεπόριζε: 321b; πορίζων: 321b.

⁸⁵ *Prot.* 321d: κλέπτει 'Ηφαίστου καὶ 'Αθηνᾶς τὴν ἔντεχνον σοφίαν σὺν πυρί... καὶ οὕτω δὴ δωρεῖται ἀνθρώπων: 321e καὶ κλέψας τὴν τε ἔμπυρον τέχνην τὴν τοῦ 'Ηφαίστου καὶ τὴν ἄλλην τὴν τῆς 'Αθηνᾶς δίδωσιν ἀνθρώπων.

⁸⁶ *Prot.* 321d: τὴν μὲν οὖν περὶ τὸν βίον σοφίαν ἀνθρώπου ταύτη ἔσχεν.

⁸⁷ *Prot.* 322a: 'Επειδὴ δὲ ὁ ἀνθρώπος θείας μετέσχε μοίρας.

⁸⁸ *Prot.* 322a.

⁸⁹ *Prot.* 321d.

⁹⁰ *Défense de la rhétorique* 396: Ζεὺς τοῦ τε Προμηθεὺς ἀγασθεὶς δίκαια λέγοντος.

⁹¹ Philostrate *VS* 2.9.582.

#### IV. ΕΛΠΙΣ

A la différence du feu qui est un don de Prométhée aux hommes, l'espoir n'a qu'un lien indirect avec le fils de Japet dans les *Travaux*. Sa mention, au vers 96, coïncide avec l'entrée en action de Pandora et s'inscrit comme elle dans le cadre de la contrepartie négative de Zeus aux dons de Prométhée. Plus précisément l'espoir est contenu dans les six vers qui décrivent le double geste de Pandora: au vers 94, «elle enlève de ses mains le large couvercle de la jarre» qu'elle replace aux vers 98-99, laissant l'espoir enfermé «dans son infrangible demeure à l'intérieur, sans passer les lèvres de la jarre et sans s'envoler au dehors»:

ἀλλὰ γυνή χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα  
ἐσκέδασ', ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κῆδεα λυγρά.  
μούνῃ δ' αὐτόθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν  
ἔνδον ἔμεινε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν οὐδὲ θύραζε  
ἐξέπτει...

Sans entrer ici dans le détail d'une discussion qui a fait et continue à faire couler beaucoup d'encre⁹² et semble bien avoir épuisé toutes les possibilités logiques d'interprétation (puisque l'espoir a successivement été considéré comme un bien ou un mal, présent ou absent), je me rangerai ici du côté de ceux qui, comme J.C Riedinger et H. Neitzel⁹³, soulignent tout à la fois l'ambiguïté irréductible de l'espoir et le lien essentiel qu'il entretient avec les ressources nécessaires à la vie contenues dans la jarre. En soulevant le couvercle de la jarre, Pandora a en effet détruit en le dispersant (ce qui est le sens exact de ἐσκέδασ' au vers 95) son contenu et par là même préparé aux hommes les funestes soucis qui hantent désormais l'univers. Mais l'espoir seul dans sa jarre vide les ignore superbement, puisqu'il est coupé du réel par le couvercle que Pandora a rabattu sur lui. L'espoir est donc une illusion tout à la fois «vaine»⁹⁴ et nécessaire. Mais rien ne dit qu'elle soit un bien. On peut tout aussi bien penser que l'espoir constitue le dernier piège de Zeus, car sans lui les hommes renonceraient au labeur à quoi il les a condamnés. De fait dans le texte d'Hésiode, l'espoir semble avoir deux valeurs contradictoires. Il est en effet question au vers 500 des *Travaux* d'un espoir qui n'est pas bon (ἐλπίς δ' οὐκ ἀγαθή), ce qui sup-

⁹² Comme en témoignent les pages 13-45 de l'ouvrage tout récent d'Immanuel Musäus, *Der Pandoramythos bei Hesiod und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam*, Göttingen 2004.

⁹³ Riedinger 1972, 181-83; Neitzel 1976, 388-96.

⁹⁴ Op. 498: κενεήν... ἐλπίδα.

pose bien évidemment l'existence d'un bon espoir, de même que l'αἰδώς δ' οὐκ ἀγαθή du vers 317 implique une bonne αἰδώς.

Par contre dans l'univers du *Prométhée enchaîné* l'espoir, qui devient la conséquence directe de l'activité du Titan et le complément du feu, est incontestablement présenté par lui comme un bien. Par le don du feu, Prométhée avait sauvé les hommes de l'anéantissement⁹⁵. En installant en eux les aveugles espoirs, il leur donne le courage de vivre, comme le reconnaît le chœur qui parle d'un «puissant réconfort»⁹⁶ apporté aux mortels. Car l'espoir ne voit pas le malheur et empêche l'homme de le voir. Il peut donc constituer un remède, et même le seul qui soit, à ce mal inévitable qu'est la mort. Car il empêche l'homme d'avoir à l'avance les yeux fixés sur la mort⁹⁷ et lui épargne le seul savoir qui soit radicalement inutile (car à quoi bon prévoir un mal auquel on ne peut échapper?). Le seul aussi auquel on souhaite se soustraire, comme le montrent les paroles de Pélasgos dans les *Supplantes*: «je préfère encore être ignorant que savant quand il s'agit de malheurs»⁹⁸. Et le seul qu'on déplore: dans l'*Agamemnon* Cassandre assimile l'espoir à une ἄτη au vers 1278 et le chœur y voit d'abord un malheur aux vers 1295-96 ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' αὖ σοφὴ γύναι. Il n'y a donc aucune contradiction entre les deux dons de Prométhée: l'espoir «aveugle» constitue le complément nécessaire du don du feu et des arts qu'il symbolise. Si l'un fait accéder les hommes à la clarté⁹⁹, l'autre leur épargne une vision qui ne peut que les désespérer.

## V. Après Prométhée?

Pour Protagoras comme pour Aelius Aristide l'histoire de la naissance de la civilisation ne s'arrête pas avec Prométhée. Il faut pour compléter la définition de la condition humaine une intervention de Zeus, car l'homme n'est pas seulement un *homo faber*, il est aussi et surtout un ζῷον πολιτικόν. Mais si l'on dépasse la lecture du mythe de Prométhée pour prendre en compte l'ensemble des *Travaux* et si l'on accepte de compléter le *Prométhée enchaîné* par une lecture de la conclusion de l'*Orestie*, la seule trilogie intégralement conservée, on constatera qu'il en va de même pour Hésiode et Eschyle.

⁹⁵ PV 235-36.

⁹⁶ PV 251: μέγ' ὠφέλημα.

⁹⁷ PV 248: θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

⁹⁸ Suppl. 453-54: θέλω δ' αἰδρις μάλλον ἢ σοφός κακῶν εἶναι.

⁹⁹ Auparavant, «ils avaient des yeux et ne voyaient pas» (πρώτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην 446-47) et les signes de flamme étaient comme aveugles pour eux» (φλογωπά σήματα/... πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα 498-99).

Dans les *Travaux*, Hésiode ne se contente pas, avec le mythe de Prométhée, de définir la civilisation par un régime alimentaire et d'opposer les hommes qui mangent cuit aux animaux sauvages qui mangent cru. Quand il conseille à Persès de prêter l'oreille à la justice et d'oublier la force brutale¹⁰⁰, il oppose aussi, par le mode de vie que leur a fixé Zeus, les hommes à qui «Zeus a donné la justice qui vaut le mieux et de beaucoup» aux poissons, aux «oiseaux et aux bêtes féroces qui s'entredévorent, car ils ignorent la justice et ne connaissent que la loi du plus fort»¹⁰¹. Le tableau de la fin de l'âge de fer, avec sa vision apocalyptique d'une humanité retournée à l'animalité, développait déjà le même thème de manière négative, en mettant l'accent sur la disparition des liens sociaux qui voue l'humanité à l'anéantissement. Lien familial d'abord avec la fin de la concorde entre les pères et les fils¹⁰² et de la solidarité entre les frères¹⁰³, mais aussi liens d'hospitalité et de compagnonnage¹⁰⁴. Plus largement ce sont aussi les rapports réglés par la justice qui disparaissent: le règlement des conflits se fera désormais par la force¹⁰⁵ et l'on cessera de prendre en considération les prérogatives d'autrui¹⁰⁶. D'où le départ vers l'Olympe d'*Aidos* et de *Nemesis* aux vers 197-200.

Les limites des dons de Prométhée¹⁰⁷ peuvent aussi se lire dans la conclusion de l'*Orestie*, où la civilisation ne se définit plus par l'existence des τέχναι, mais par l'existence entre les membres de la communauté de rapports réglés par la révérence (σεβας), le respect d'autrui (αἰδώς) et la justice (δίκη) qui seules peuvent assurer la prospérité générale en engendrant la φιλία et en transformant un agrégat d'individus en une πόλις, c'est à dire en un tout organisé. De fait, dans les *Euménides* ce respect

¹⁰⁰ Op. 274-75: ὦ Πέρση, σὺ δὲ ταῦτα μετὰ φρεσὶ βάλλεο σῆσι/ καὶ νῦ δίκης ἐπάκουε. βίης δ' ἐπιλήθεο πάμπαν.

¹⁰¹ Op. 276-79: τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων./ ἰχθύσι μὲν καὶ θηροῖ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς/ ἔσθειν ἀλλήλους. ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς/ ἀνθρώποισι δ' ἔδωκε δίκην. ἢ πολλὸν ἀρίστη.

¹⁰² Op. 182: οὐδὲ πατὴρ παῖδεσσιν ὁμοῖος οὐδέ τι παῖδες, avec les scholies qui glosent ὁμοῖος par ὁμονοητικός, σύμφωνος ἢ ὁμοῖος τῇ γνώμῃ ἢ τῇ ἰδέᾳ, οὐ ὁμογνώμων, μίαν θέλησιν ἔχων ou encore τὸ κοινωνικὸν καὶ προσήγορον καὶ φίλιον, je fais en effet de cet adjectif un synonyme de l'homérique ὁμόφρων (II, 22.263).

¹⁰³ Op. 184: οὐδὲ κασίγνητος φίλος ἔσσεται. ὥς τὸ πάρος περ.

¹⁰⁴ Op. 183: οὐδὲ ξείνος ξεινοδόκῳ καὶ ἐταῖρος ἐταίρῳ.

¹⁰⁵ Op. 189: χειροδίκαι; 192: δίκη δ' ἐν χειρσί.

¹⁰⁶ Op. 192-93: καὶ αἰδῶς/ οὐκ ἔσται (je garde ici avec Cairns 1993, 152 n. 18, le texte traditionnel).

¹⁰⁷ S. White (White 2001, 113-14) met lui aussi en relief, grâce à une comparaison avec le Protagoras, mais aussi avec le premier stasimon d'Antigone et l'épigramme aux Muses de Solon les limites des dons de Prométhée et l'absence de toute allusions aux «vertus socio-politiques» comme aux «rites de la religion».

du lien social est doublement garanti, sur le plan religieux, par l'installation des Erinyes à Athènes et l'instauration d'un culte en leur honneur et, sur le plan politique, par la fondation du tribunal de l'Aréopage qui leur était étroitement associé par la tradition¹⁰⁸. Dans les *Euménides*, les Erinyes et l'Aréopage partagent en effet les mêmes valeurs comme le souligne le jeu d'échos entre le deuxième stasimon les Erinyes (517-30) et la charte de l'Aréopage proclamée par Athéna (690-707). Les deux passages insistent également sur la nécessité d'une « crainte »¹⁰⁹ étroitement associée au respect de la justice¹¹⁰ qui seule peut retenir les hommes loin du crime¹¹¹ et font des divinités qui l'incarnent ou des institutions qui la font régner la garantie de la survie et de la prospérité de tous, bref le maintien de la culture qui seule assure la prospérité des cultures. Mais d'Hésiode à Eschyle l'accent se déplace. Certes Eschyle, par la bouche des Erinyes souligne, comme Hésiode, l'importance du respect des prérogatives des parents et des hôtes¹¹². Mais avec le discours d'Athéna il met surtout l'accent sur l'importance du lien politique et dénonce les dangers de la guerre intestine (littéralement d'un « Arès qui se développe à l'intérieur du clan et exerce son audace contre des concitoyens »¹¹³) et voit dans cette *stasis* la vraie marque d'un retour à la bestialité, avec des hommes qui se transformeraient en coqs de combat et n'hésiteraient pas à attaquer des oiseaux qui partagent leur maison¹¹⁴, au mépris des liens qui devraient les unir. En outre, c'est une institution d'essence démocratique (car l'Aréopage représente le peuple d'Athènes, comme le soulignent aussi bien le texte¹¹⁵ que la mise en scène¹¹⁶ de la tragédie) qui prend la place du roi-juge hésiodique pour garantir, de concert avec les dieux, le respect du lien social.

Si l'on accepte les conclusions de S. White dans un article récent¹¹⁷, on peut même trouver dans le *Prométhée enchaîné* une série d'indices qui iraient dans le même sens et suggèreraient que la « civilisation » créée par Prométhée est loin d'être parfaite. Certes, les arguments qu'il apporte à l'appui de sa thèse ne sont pas tous également convaincants.

¹⁰⁸ Voir Saïd 1991, 159-68.

¹⁰⁹ *Eum.* 517, 691, 699, 700.

¹¹⁰ *Eum.* 525, 700.

¹¹¹ *Eum.* 691-92.

¹¹² *Eum.* 545-49: πρὸς τὸδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων/ καὶ ξενοτίμους/ ἐπιστροφὰς δωμάτων/ αἰδόμενός τις ἔστω.

¹¹³ *Eum.* 662-63: Ἄρη ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν.

¹¹⁴ *Eum.* 861-66. Voir Loraux 1980, 228-42 et Saïd 1981, 105-11.

¹¹⁵ Saïd 1991, 159-68.

¹¹⁶ Taplin 1977, 392-95, Mac Leod 1982, 127.

¹¹⁷ Cf. aussi n. 107.

White, que c'est bien à Zeus qu'il convient d'attribuer l'introduction d'un nouvel ordre social et politique dans le monde humain¹³¹.

Ce que suggère l'épisode d'Io dans le *Prométhée enchaîné* est explicitement développé dans le *Protagoras*. La réécriture du mythe par le sophiste souligne avec une grande netteté les insuffisances d'un don qui pourvoit uniquement aux besoins biologiques des hommes. Dès le début¹³² Protagoras marque avec force la supériorité d'une τέχνη πολιτική qui englobe l'art de la guerre (πολεμική) sur les τέχναι δημιουργικά procurées aux hommes par Prométhée. Celles-ci sont en effet l'apanage de divinités subalternes comme Héphaïstos et Athéna, tandis que la politique réside auprès de Zeus, dans une acropole gardée par des gardiens redoutables, où même l'habile Prométhée ne peut pénétrer. La suite du récit met clairement en évidence les limites des arts qui tout en «assurant la conservation de l'organisme par la nourriture, les vêtements et l'habitat», comme l'a bien dit M. Narcy¹³³, «se révèlent incapables d'assurer la survie de l'espèce», puisque les hommes, faute de posséder l'art de la guerre, sont condamnés à avoir toujours le dessous dans la lutte qui les oppose aux bêtes féroces¹³⁴. C'est à Zeus qu'il revient d'assurer le salut de l'humanité en envoyant Hermès apporter aux hommes la politique. Cet art qui permet aux hommes de vivre ensemble se confond avec αἰδώς et δίκη¹³⁵ qui représentent les deux faces de la règle: δίκη étant la règle en tant qu'elle est prescrite et αἰδώς la règle en tant qu'elle est suivie. Cette règle n'est pas dotée d'un contenu précis, car elle se confond pour le sophiste avec les lois que se donne chaque cité, comme l'a bien vu K. Döring¹³⁶. Celui-ci rapproche en effet le mythe du *Protagoras* du passage du *Théétète* où le sophiste donne du juste la définition suivante: «toutes choses en effet qui à chaque cité semblent justes et nobles sont telles, tant qu'elle les décrète»¹³⁷. Mais quel qu'en soit le contenu, la règle suppose toujours, comme l'a bien dit D. Cairns¹³⁸, que chacun se définisse comme membre d'un corps social, reconnaisse de ce fait la légitimité des prétentions d'autrui et accepte les limitations qui en découlent. Il va de soi que la politique ainsi définie comme faculté de vivre dans une cité est l'affaire de tous et que tous les citoyens en ont au moins quelque part, à la différence des τέχναι δημιουργικά qui sont la propriété d'un nombre

¹³¹ White 2001, 121.

¹³² *Prot.* 321d.

¹³³ Narcy 1990, 4.

¹³⁴ *Prot.* 322b.

¹³⁵ *Prot.* 322c. Ces deux mots sont repris plus loin (323a) par σωφροσύνη et δικαιοσύνη.

¹³⁶ Döring 1981, 111.

¹³⁷ *Theat.* 167c4-5: ἐπεὶ οἷά γ' ἂν ἐκάστη πόλει δίκαια καὶ καλὰ δοκῇ. ταῦτα καὶ εἶναι αὐτῇ, ἕως ἂν αὐτὰ νομίζῃ.

¹³⁸ Cairns 1993, 356.

restreint d'individus. On peut donc bien dire qu'en ce sens Protagoras pose, avec ce mythe, les fondement théorique d'une démocratie participative¹³⁹.

Il en va tout autrement pour un sophiste comme Aelius Aristide qui vit sous l'empire romain. Dans sa version du mythe, les dons de Prométhée ne sont plus seulement relativisés. Ils sont totalement effacés. Puisque la survie de l'espèce dépend uniquement de la capacité des hommes à se rassembler, la seule τέχνη qui puisse les sauver est celle qui peut les convaincre de s'unir, c'est à dire la rhétorique qui occupe à elle seule tout le champ du politique. Par un renversement du mythe du Protagoras qui opposait l'universalité de la politique à la spécialisation des τέχναι δημιουργικαί, Aelius oppose la τέχνη rhétorique qui est réservée aux meilleurs, aux mieux nés et aux natures les plus fortes¹⁴⁰ - en un mot à l'élite - à la distribution égalitaire des yeux, des mains et des pieds aux humains par le Titan quand il avait créé l'espèce humaine. C'est à cette élite et à elle seule qu'il revient de se sauver et de sauver les autres: la fin de la vie bestiale ainsi que les bienfaits matériels qu'entraîne la vie en société ne sont que la conséquence de la victoire du *logos* seul capable de «tenir ensemble» (συνέχειν) les cités et d'y faire «régner le bon ordre» (κοσμεῖν)¹⁴¹.

#### Conclusion

Une telle comparaison permet, je crois, de mieux apprécier l'originalité de la pensée politique de l'auteur du *Prométhée enchaîné* que je continue d'identifier à Eschyle. Si tous les Grecs d'Hésiode à Aristide s'accordent à faire du lien social et de l'existence de la *polis* la condition même d'une existence proprement humaine, ils se distinguent par la définition des moyens qui permettent de l'établir et de le maintenir. Dans cette histoire, au terme de laquelle le roi hésiodique est finalement remplacé par l'orateur sous l'empire romain, le *Prométhée enchaîné*, avec les *Euménides*, représente un moment décisif et fonde en droit la démocratie. En eux-mêmes, les dons de Prométhée constituaient une rupture avec une vie bestiale et un passé caractérisé par la confusion et l'obscurité. Complétés par l'intervention d'Athéna, ils jettent les bases d'un ordre, où la collectivité tout entière a désormais la charge de garantir l'ordre social.

New York

Suzanne Saïd

¹³⁹ Kerferd 1981, 143-44.

¹⁴⁰ Pour les quatre 397: τοὺς ἀρίστους, καὶ γενναιοτάτους καὶ τὰς φύσεις ἑρρωμενεστάτους.

¹⁴¹ *Défense de la rhétorique* 401.



## Bibliographie

- Cairns 1993: D. Cairns, *AIDOS. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.
- Cassin 1990: B. Cassin, *Le lien rhétorique de Protagoras à Aelius Aristide*, Philosophie 28, 1990, 14-31.
- Den Boer 1976: W. Den Boer, *Prometheus and Progress*, in AA.VV., *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, coll. J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruigh, Amsterdam 1976, 17-27.
- Di Benedetto 1978: V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- Dodds 1973: E.R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress*, dans *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford 1973, 1-25.
- Döring 1981: K. Döring, *Die politische Theorie des 'Protagoras'*, dans *The Sophists and their Legacy* ed. G.B. Kerferd, Wiesbaden 1981, 109-15.
- Dumezil 1924: G. Dumezil, *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris 1924.
- Frontisi-Ducroux 1975: F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- Joos 1955: P. Joos, Τύχη. Φύσις. Τέχνη. *Studien zur Thematik frühgriechischer Lebensbe-trachtung*, Zurich 1955.
- Kerferd 1981: G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981.
- Lenz 1980: L. Lenz, *Feuer in der Promethie*, GB 9, 1980, 23-56.
- Lorau 1980: N. Lorau, *L'oubli dans la cité*, Le Temps de la Reflexion 1, 1980, 213-42.
- Mac Leod 1982: C. Mac Leod, *Politics in the Oresteia*, JHS 102, 1982, 124-44.
- Manuwald 1996: B. Manuwald, *Platon oder Protagoras? Zu grossen Rede des Protagoras (Plat. Prot. 320c8-328d2)*, dans *AHNA/KA. Festschrift für C.W. Müller*, Stuttgart 1996, 103-31.
- Musäus 2004: I. Musäus, *Der Pandoramythos und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam*, Hypomnemata 151, Göttingen 2004.
- Narcy 1990: M. Narcy, *Le contrat social: d'un mythe moderne à l'ancienne sophistique*, Philosophie 28, 1990, 32-56.
- Neitzel 1976: H. Neitzel, *Pandora und das Fass. Zur Interpretation von Hesiod Erga 42-105*, Hermes 104, 1976, 387-419.
- Pernot 1993: L. Pernot, *Platon contre Platon. Le problème de la rhétorique dans les discours Platoniciens d'Aelius Aristide Contre Platon I. Le Platonisme dévoilé*, ed. M. Dixsaut, Paris 1993, 315-38.
- Riedinger 1972: J.C. Riedinger, *L'espoir en Grèce d'Homère à la fin du cinquième siècle*, Thèse de l'Université de Paris Sorbonne.
- Rudhardt 1970/1981: J. Rudhart, *Les mythes Grecs relatifs à l'instauration du sacrifice: les rôles corrélatifs de Prométhée et de son fils Deucalion*, Cahiers Vilfredo Pareto 58, 1981, 209-26.

- Saïd 1981: S. Saïd, *Concorde et civilisation dans les Euménides* (Euménides vv. 858-866 et 976-987), dans *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg 5-7 Novembre 1981, ed. H. Zehnacker, 97-121.
- Saïd 1985: S. Saïd, *Sophiste et Tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985.
- Saïd 1991: S. Saïd, *L'invention de la tradition: le mythe de l'Aréopage avant la Constitution d'Athènes*, dans *Aristote et Athènes*, Actes de la table ronde du centenaire de la Constitution d'Athènes, 23-25 Mai 1991, ed. M. Pierart, Fribourg 1991, 155-84.
- Taplin 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Vernant 1974: J.P. Vernant, *Le mythe Prométhéen chez Hésiode*, dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, 177-94.
- Vernant 1979: J.P. Vernant, *À la table des hommes. Mythes de fondation du sacrifice chez Hésiode*, dans M. Detienne-J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 37-132.
- White 2001: S. White, *Io's World: Intimations of Theodicy in Prometheus Bound*, JHS 121, 2001, 107-40.
- Wissmann 1999: J. Wissmann, *Zur Rezeption des 'Protagoras-Mythos' durch Aelius Aristides*, Philologus 143, 1999, 135-47.

**IL DIO INCATENATO COME SPETTACOLO, IL CORO COME PUBBLICO:  
TRAGEDIA E RAPSODIA NELLA DIMENSIONE METATEATRALE DEL 'PROMETEO'¹**

Sulla messinscena del *Prometeo legato* c'è una vecchia questione che probabilmente continuerà ad essere dibattuta senza costrutto, perché insolubile: il protagonista era rappresentato da un attore in carne ed ossa oppure da un manichino di statura gigantesca, dietro il quale si appostasse un attore al momento in cui doveva intervenire con la parola? Non mi interessa schierarmi per l'una o per l'altra tesi. Del resto la soluzione tecnica avrebbe potuto cambiare da rappresentazione a rappresentazione, secondo la volontà del regista di turno. Ma la questione, il fatto stesso che sia stata posta, rinvia ad una circostanza spettacolare assolutamente unica: il protagonista è inchiodato alla roccia fin dall'inizio del dramma e vi rimane così inchiodato per tutto il resto dell'azione; mentre gli altri personaggi, come in qualsiasi altra tragedia, entrano ed escono di scena, Prometeo resta sulla scena invariabilmente dall'inizio alla fine; mentre gli altri personaggi si muovono, spesso in maniera concitata (soprattutto il Coro con i suoi volteggi orchestici, Io in preda all'assillo divino), lui è immobile, appunto perché incatenato, Δεσμώτης². Efesto ne definisce la postura con incisività icastica: «in piedi, insonne, senza piegare ginocchio» (v. 32).

Alla fine del primo quadro, allontanatisi dalla scena Efesto, Cratos e Bia, che hanno accompagnato alla roccia il prigioniero e ve lo hanno inchiodato, Prometeo rimane solo, fermo come una statua, una statua parlante, poggiata al centro del fondo scenico. È una situazione che presenta un'oggettiva potenzialità metateatrale: da questo momento in poi, qualsiasi personaggio farà ingresso sulla scena, a cominciare dal Coro, si troverà ad essere 'spettatore' di uno 'spettacolo', il Titano sottoposto al tormento delle sue catene eterne; uno spettacolo nello spettacolo, nella fattispecie una tragedia di secondo livello, interpretata da un solo attore di fronte ad un publi-

¹ G. Radke, *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*, Berlin-New York 2003, usa i termini 'metatragico' e 'metateatrale' in un senso molto complicato e personale, che a me per la verità sfugge e sembra nebuloso, addirittura evanescente. A scanso di equivoci, tengo perciò a precisare preliminarmente che io invece uso *metateatro* e *metateatrale* in uno dei sensi tecnici che hanno nel linguaggio della critica teatrale, in riferimento al 'teatro nel teatro', cioè a drammi il cui contenuto è, esplicitamente o implicitamente, la messinscena di un dramma o comunque di un evento spettacolare, e che segnalano ciò al pubblico in maniera più o meno marcata. In questo senso ho già parlato di *metateatro* a proposito di un'altra tragedia: *Il Filottete di Sofocle: Neottolema recita a soggetto*, *Dioniso* n. s. 3, 2004, 52-65. Un secondo significato tecnico del termine può essere quello di 'teatro sul teatro', a proposito di drammi che riprendono e rielaborano drammi precedenti, con allusione voluta e percepibile da parte del pubblico al quale sono destinati. Ma non è di questa dimensione che mi sono occupato nel precedente e nel presente saggio.

² Qualcosa di simile accadrà nell'*Edipo a Colono* di Sofocle: anche qui un paesaggio roccioso; il protagonista dall'inizio alla fine bloccato sulla scena dalla sua cecità, che costituisce il tema nodale del dramma, come l'incatenamento nel *Prometeo*.

co ristretto (il Coro delle Oceanine, affiancato di episodio in episodio da altri personaggi della tragedia di primo livello).

Ciò che mi propongo di mostrare è come l'autore (Eschilo o chi per lui) abbia sfruttato a fondo la circostanza, trasformandola attraverso le sue scelte lessicali in motivo portante del dramma. Ma, prima di passare all'analisi concreta, è necessaria una precisazione storico-culturale, direi antropologica. Quella che agli occhi di noi moderni può sembrare una mera possibilità connessa alla situazione scenica, utilizzabile o meno dalla volontà d'arte dell'autore, doveva apparire invece agli occhi degli spettatori ateniesi del V secolo a.C. un dato di fatto incontrovertibile già nel primo quadro del prologo, a prescindere dalla misura in cui l'autore l'avesse poi valorizzato nel seguito dell'azione, in quanto la situazione scenica concretava prassi ben note del diritto penale greco, che avevano per definizione tratti marcatamente spettacolari.

Prometeo è stato condannato da Zeus per furto, nella fattispecie per il furto del fuoco: dunque è un malfattore (λεωργός), più precisamente un ladro (κλέπτης). Lo proclama Kratos nella prima battuta del dramma, quasi a stabilire le regole del gioco (vv. 1-11).

Malfattori e ladri erano condannati a pene diverse a seconda della gravità del reato, ma comunque connotate da un elemento costante: l'infamia connessa alla pubblicità della punizione stessa. Potevano essere esposti per un certo periodo di tempo alla gogna (κύφων, ποδοκάκκη); potevano essere giustiziati per crocefissione (ἀποτυμπανισμός). Nell'un caso e nell'altro il reo doveva soffrire il proprio tormento sotto gli occhi di una folla ostile che, lungi dal compatirlo, godeva della sua pena in quanto commisurata alla colpa, e lo sbeffeggiava sfrontatamente. Anzi, appare chiaro che alla sensibilità greca proprio questo ludibrio pubblico appariva l'elemento più doloroso della pena, più ancora della sofferenza fisica e della morte. Dice Eschine (2.181 s.):

οὐ γὰρ ὁ θάνατος δεινόν, ἀλλ' ἡ περὶ τὴν τελευτὴν ὕβρις φοβερά· πῶς δὲ οὐκ οἰκτρὸν ἰδεῖν ἐχθροῦ πρόσωπον ἐπεγγελῶντος, καὶ τοῖς ὡσὶ τῶν ὀνειδῶν ἀκοῦσαι;

«Ciò che fa paura non è la morte, ma l'affronto in punto di morte: non è forse disperante vedere il ghigno di chi ti odia e sentirne gli improperi con le proprie orecchie?»

Platone per parte sua definisce tutte le varie forme di gogna ἄμορφοι, «turpi alla vista» (*Leg.* 9.855 c). In sostanza, gogna e crocefissione venivano percepiti come spettacoli *sui generis*, nei quali la scena era tenuta dal condannato e dal suo supplizio, mentre il pubblico era costituito dalla cittadinanza offesa dal reato; e, proprio come in uno spettacolo teatrale, il pubblico si divertiva, godeva a vedere le convul-

sioni e ad ascoltare i gemiti, anche se in questo caso il piacere derivava da sofferenze reali e trovava un alibi morale specioso nel ristabilimento della giustizia.

Il Prometeo che entra in scena all'inizio del dramma viene incatenato alla roccia dai suoi giustizieri, come abbiamo visto in quanto ladro: che cos'è questo se non una specie di gogna o di crocefissione? Il confronto è stato fatto più volte, e in maniera stringente: perciò non lo approfondirò oltre queste brevi notazioni, limitandomi a rinviare alla bibliografia pertinente³. Del resto già nell'antichità Luciano, parodiando il passo con la sua solita ironia non scevra di acume ermeneutico, aveva sottolineato con forza che la punizione di Prometeo consisteva appunto in una crocefissione (ἀνασταυρώω, σταυρός), il cui obiettivo primario era l'esposizione del condannato alla vista infamante di tutti (... καὶ οὗτος ἅπασι περιφανὴς ἦ κρεμαμένος... οὔτε μὴν κατὰ τὸ ἄκρον, ἀφανὴς γὰρ ἂν εἴη τοῖς κάτω)⁴.

Il dado è tratto! Da questo momento in poi, accanto allo spettacolo primario, alla tragedia della sofferenza di Prometeo, della sua resistenza titanica alla tirannide di Zeus, delle minacce odiose rivoltegli da Hermes, scorre parallelo un altro spettacolo, che è spettacolo nello spettacolo: la sofferenza di Prometeo come spettacolo per gli altri personaggi, spettacolo che non può non produrre in loro reazioni di ordine spettacolare, e nel pubblico reale dello spettacolo primario riflessioni o almeno reazioni emotive irriflesse sulla natura dell'evento spettacolare in quanto tale. Dal punto di vista dell'oggetto, questo spettacolo secondario si allontana dallo spettacolo teatrale e si avvicina piuttosto allo spettacolo dell'esecuzione giudiziaria, perché visualizza una sofferenza reale, non un'imitazione drammatica. Ma, dal punto di vista della reazione psichica del suo pubblico immaginario, si avvicina più al primo che al secondo, perché le Oceanine, Oceano ed Io sono amici di Prometeo, o comunque non hanno verso di lui alcun motivo di rancore, e perciò non godono sadicamente del suo dolore, bensì ne partecipano emozionalmente, proprio come il pubblico teatrale partecipa emozionalmente alle sventure dell'eroe tragico.

³ M. Keramopoulos, *Ὁ ἀποτυμπανισμός. Συμβολὴ ἀρχαιολογικὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ ποινικοῦ δικαίου καὶ τὴν λαογραφίαν*, Athens 1923, 61-66; L. Gernet, *Sur l'exécution capitale: à propos d'un ouvrage récent*, REG 37, 1924, 261-93 = *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, III 4, 302-29 = *Antropologia della Grecia antica*, a cura di R. Di Donato, trad. it. Milano 1983, 251-74.; *Quelques rapports entre la pénalité et la religion dans la Grèce ancienne*, AC 5, 1936, 325-39 = *Anthropologie*, III 3, 288-301 = *Antropologia*, 239-50; J.-P. Vernant, *Mètis et les mythes de souveraineté*, RHR 1971, 3, 29-76, 69 s.; E. Cantarella, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano 1996², 41-46. Non sembra invece cogliere il punto, pur girandoci intorno, D.S. Allen, *The World of Prometheus. The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton 2000, 25-35.

⁴ *Prom. vel Caucasus* 1.

Certo, in tutte le tragedie greche il coro è in qualche misura controfigura del pubblico. A.W. Schlegel osservava: «Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer»⁵. Dopo Schlegel, la cosa è stata di nuovo detta e ridetta fino alla nausea! Qui però c'è di più, e lo vedremo: il Coro è definito spettatore dal protagonista ed esso stesso si definisce tale. E, con lui, sono presentati nel ruolo di spettatori anche altri personaggi. Ecco perché in questo caso, a differenza del solito, si può parlare effettivamente di «spettacolo nello spettacolo».

Anche fra i tre carcerieri-boia di quello che ho chiamato il primo quadro del prologo, ce n'è uno, Efesto, come Prometeo dio del fuoco e perciò suo compagno d'arte metallurgica, che non prova nei suoi confronti odio, bensì solidarietà e pietà. Quando è a metà dell'opera, e vede il Titano già nella postura del crocefisso, è proprio lui a definirne per primo lo statuto spettacolare nei termini tragici del «compaître» (v. 69):

ὁρᾷς θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν.

«Vedi spettacolo duro a vedere!»

Andati via i tre carnefici, Prometeo resta solo con il suo dolore. È quello che potremmo chiamare il secondo quadro del prologo (vv. 88-127). Non essendoci altri personaggi sulla scena, alla potenziale rappresentazione metateatrale sembra mancare un qualsiasi pubblico. Ma non è vero! Il dio è relegato ai confini estremi del mondo, in una regione disabitata dagli uomini (cf. vv. 1 s.); inchiodato ad una rupe altissima, è sospeso tra terra e cielo: è dunque in posizione rilevata sul piano cosmico, e dà perciò spettacolo al popolo delle entità divine, anche se lontane dalla scena e invisibili agli spettatori del Teatro di Dioniso ad Atene. E questo pubblico invisibile, ma divinamente presente, si divide in due categorie contrapposte: gli dèi della nuova generazione, gli Olimpî, seguaci di Zeus e «nemici» di Prometeo, il ladro del fuoco, e gli dèi più antichi, quelli dell'ordine titanico, gli dèi cosmici per eccellenza, che gli sono «amici», perché legati a lui da vincoli di parentela più stretta e partecipi della stessa sconfitta generazionale. I primi godono della sua sventura, che soddisfa la loro ansia di vendetta, i secondi ne soffrono, per un naturale senso di solidarietà. Il monologo del crocefisso non può non avere inizio con l'invocazione degli dèi più antichi tra gli antichi, degli dèi primigenî che si identificano con i quattro principi elementari della natura (vv. 88-91): l'aria è distinta nei suoi due ordini, superiore ed inferiore, l'etere e l'atmosfera; l'acqua nelle sue due tipologie fondamentali, l'acqua dolce dei fiumi e l'acqua salata dei mari; la terra è definita, secondo la lezione esio-

⁵ *Sämtliche Werke V: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I*, Leipzig 1846, 76 s.

dea, madre di tutte le cose (ma, nella trama del dramma, è anche la madre vera e propria di Prometeo stesso); il fuoco è rappresentato dal sole e dalla luce accecante dei suoi raggi⁶. All'invocazione segue la preghiera (vv. 92-95):

«Vedete, quali pene patisco, dio dagli dei!  
Mirate, da quali oltraggi  
straziato, per un tempo  
infinito abbia a soffrire!»

La sventura del protagonista (πάσχω, διακναιόμενος, ἀθλεύσω) deve divenire oggetto di visione (ἴδεσθε), anzi di contemplazione (δέρχομαι), da parte degli dèi primevi, presenti nella platea sterminata del cosmo, i quali, è implicito ma inequivocabile in rapporto al tono accorato dell'invito, ne proveranno compassione. Il cerchio magico dello spettacolo di secondo grado è tracciato.

Ad un certo punto Prometeo avverte uno strano rumore e uno strano profumo, che annuncia l'arrivo inaspettato di qualcuno, ancora non si sa se una divinità, una persona umana o qualche entità a metà strada tra il divino e l'umano (vv. 114-16); ma comunque si tratterà questa volta di uno spettatore in senso stretto, che si collocherà lì vicino, di fronte alla scena da lui costituita, e sarà θεωρός, «spettatore», dei suoi πόνοι, dei suoi «travagli» (v. 118)⁷. Il *theoròs* è specificamente chi è prescelto da un monarca o da una città per presenziare in un'altra città ad un *festival* religioso, che ovviamente può comprendere e spesso comprende anche uno spettacolo teatrale; dunque, all'occasione, è per l'appunto uno spettatore. Il rumore e l'odore avvertiti da Prometeo preludono all'ingresso del Coro, costituito dalle Oceanine, figlie di Oceano: dato il contesto nel quale si realizza la loro venuta, sono in certo modo le 'rappresentanti ufficiali', le 'inviate a presenziare', le 'osservatrici', di quelle divinità elementari che il Titano aveva invocato e invitato: a loro si addice meglio che a chiunque altro il titolo di *theoròi*, che dunque non ha qui senso generico, ma significato tecnico, pertinente all'ambito dello spettacolo.

Le divinità elementari vedono dalla loro posizione cosmica, ma sono esterne al teatro e non sono personaggi del dramma: sono state perciò sollecitate da Prometeo ad una pura visione non scevra di 'pietà'. Le Oceanine invece sono divinità elementari minori (acqua/pianto), che si fanno personaggio del dramma in quanto Coro; a livello metateatrale, pubblico vero e proprio dello spettacolo di secondo grado: esprimeranno perciò non solo 'pietà', ma anche 'paura', cioè entrambe le 'passio-

⁶ Lo *schol.* M ad PV 88 osserva concisamente: μεγαλοφυῶς δὲ τὰ τέσσαρα στοιχεῖα ἐπικαλεῖται. μονῶδεῖ δὲ πάντων ἀποστάντων. Altri scolî sono più lunghi, ma meno efficaci.

⁷ Lo *schol.* B ad PV 118 chiosa θεωρός con θεατῆς.

ni' che la tragedia deve provocare negli spettatori reali⁸. Ciò per tutta la durata del dramma, pervasivamente e insistentemente. Ma già fin dal loro primo apparire Prometeo le esorta per ben due volte a 'guardare' (vv. 119; 140-43):

ὄρατε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν...

«Guardate me, dio sventurato in catene... »

... δέρχθητ', ἐσίδεσθ'  
οἷω δεσμῷ προσπορπατὸς  
τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις  
φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω.

«... vedete, mirate  
con che laccio agganciato  
di questo dirupo alla vetta rocciosa  
non invidiabile guardia debba montare».

E le Oceanine, nella prima antistrofe della parodo commatica, così definiscono il proprio ruolo di spettatrici (vv. 144-48):

λεύσσω, Προμηθεῦ·  
φοβερά δ' ἐμοῖσιν ὅσσοις  
ὁμίχλα προσῆξε πλήρης  
δακρύων σὸν δέμας ἐσιδοῦσαν  
πέτρα προσαναινόμενον  
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις.

«Vedo, Prometeo!  
e di paura sugli occhi miei  
scende una nuvola piena  
di pianto, a guardare il tuo corpo  
messo a seccare su roccia  
con l'onta delle catene».

«Una nube tremebonda piena di lacrime»: s'addensano insieme, come vapore tempestoso, φόβος ed ἔλεος, i due πάθη tragici, comuni all'eroe che 'patisce' ed al pubblico che 'compatisce'. Ma in questo caso le Oceanine 'compatiscono' a doppio titolo: in quanto personaggi del dramma di primo livello, legati al protagonista da un sentimento profondo di φιλία (cf. v. 128), e in quanto spettatrici del dramma di se-

⁸ Sui due πάθη tragici e, prima che tragici, epico-rapsodici, mi permetto di rinviare a quanto scrissi in *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce 1996², 97-113.



condo livello, per le quali la ‘compassione’ non è più di ordine biografico, ma di ordine teatrale, come sottolinea l’insistenza sul lessico del ‘guardare’ (λέύσσω, ὄσσοι, ἐσιδοῦσα).

In antitesi a questa compassione, Prometeo ripensa alla sua triste realtà di suppliziato *coram populo* e rimpiange di non essere stato precipitato nel Tartaro come gli altri Titani, perché almeno così non avrebbe dato gioia a chi lo odia con lo spettacolo ignominioso della sua sofferenza (vv. 152-58). E le Oceanine riasseverano per ben due volte il loro ‘con-patire’ con lui (ξυνασχαλᾶν/συνασχαλᾶν, vv. 162 e 243).

Di tutto ciò trovo ben poco nella storia della critica a me nota. Un accenno sfocato, un’intuizione quasi inconscia in A. Pickard-Cambridge. Contrapponendo ai Cori delle *Supplici* e dell’*Agamennone*, fortemente e direttamente coinvolti nell’azione drammatica, quello del *Prometeo*, annota: «The chorus is reduced in the scale to the limits with which we are familiar in Sophocles and Euripides, while from the point of view of involvement in the drama it figures as little more than *a sympathetic spectator*»⁹. Una connotazione tanto rilevante proprio dal punto di vista drammatico, anzi metadrammatico, viene vista in negativo come mera defunzionalizzazione. Non più che uno spunto, ma decisamente più lucido in M. Untersteiner, a proposito della poetica di Eschilo in generale: «L’arte della tragedia doveva, dunque, provocare secondo Eschilo un godimento estetico (forse a questo godimento allude *PV* 631, ove il coro chiede, come μοῖρα ἡδονῆς, di ascoltare da Iô la narrazione delle sue dolorose vicende)»¹⁰. Questo stesso passo aveva stimolato quasi trent’anni prima un’acuta riflessione di B. Snell: «In queste semplici parole viene realmente detto qualcosa di assai profondo sul significato del dolore tragico per il pubblico e sul motivo del piacere da esso provocato, seppure si tratti solo di un aspetto parziale»¹¹.

W. Jäger non si limitò ad intuire ed accennare, seppe davvero cogliere in pieno il livello metateatrale del *Prometeo*, anche se non volle fornire un’analisi particolareggiata¹²:

«Così la tragedia del titanico creatore della civiltà conduce il coro, attraverso l’orrore e la pietà, alla conoscenza tragica, come esso stesso esprime nelle parole seguenti: “Questo conobbi, poiché ebbi veduta la tua sorte annientatrice, o Prometeo” (v. 553). Questo luogo è d’importanza decisiva per la concezione eschilèa dell’efficacia della tragedia. Ciò che il coro

⁹ *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953; 1968 (second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis), 232 s. (il corsivo delle ultime due parole è mio).

¹⁰ *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1955, 330. Sul passo del *Prometeo* da lui citato dovremo ovviamente soffermarci in seguito.

¹¹ *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus, Supplbd. 20, Heft 1, Leipzig 1928 = *Eschilo e l’azione drammatica*, trad. it. di D. Del Corno, Milano 1969, 126 s.

¹² *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Buch 2, Kap. 1, Berlin-Leipzig 1936² = *Paideia. La formazione dell’uomo greco I*, trad. it. di L. Emery, Firenze 1953, 463 s.

dice di se stesso, lo spettatore sente quale esperienza sua, e così deve sentirlo. Questa fusione tra coro e spettatore è un nuovo grado dell'evoluzione dell'arte del coro in Eschilo... Il coro del *Prometeo* è tutto orrore e compassione e incarna in ciò l'effetto della tragedia in tal modo, che Aristotele non avrebbe potuto trovare modello migliore per la sua famosa definizione dell'effetto stesso...».

Dunque Jäger si spinse fino a vedere in questa tragedia un trattato di poetica implicito, anticipatore in qualche modo della *Poetica* di Aristotele e della sua dottrina dei πάθη tragici. Come si vedrà, lo seguiremo su questa strada e dovremo spingerci ancora oltre. Intanto, voglio completare la breve rassegna della critica con una pagina di V. Di Benedetto, che prende le mosse dallo stesso passo su cui si era soffermato Jäger¹³:

«Non è un caso che il Coro nei vv. 553-54 presenti le affermazioni precedenti relative al tema dell'impotenza degli uomini di fronte alla divinità come il risultato di un processo di apprendimento che nelle giovani del Coro è stato determinato dalla vista delle sofferenze di Prometeo (il principio del *pathei mathos*, dell'apprendimento della saggezza attraverso la sofferenza, un principio che come ho ricordato si rivela più volte produttivo nel *Prometeo*, trova anche qui una sia pure atipica applicazione). «Queste cose io appresi - continua il Coro appunto nei vv. 553-54 - guardando le tue luttuose vicende, o Prometeo». Ma quello che vedeva il Coro vedevano anche gli spettatori, ed era più che legittimo pensare che secondo Eschilo un processo di apprendimento analogo a quello del Coro si dovesse realizzare negli spettatori: questo, tra l'altro, è un indizio prezioso del modo come Eschilo sentiva la sua arte drammatica e quali funzioni egli intendesse attribuirle».

«C'è d'altra parte nelle parole del Coro dei vv. 553-54 l'utilizzazione in una direzione del tutto particolare di un motivo che corre da un capo all'altro della tragedia. È costante infatti in *Prometeo* l'invito a "guardare", ad "osservare" come egli è stato punito da Zeus. Questo aveva in prima istanza una sua giustificazione interna al modo come la tragedia veniva realizzata sulla scena. Un apparato scenografico come quello del *Prometeo* (un grande ammasso roccioso con sopra il Titano inchiodato, e poi le Oceanine su seggi alati, e poi Oceano su un alato quadrupede, ecc.) era assolutamente fuori dell'ordinario, e perciò era ovvio che fosse valorizzato attraverso questi continui richiami degli spettatori a "guardare"... ».

«Ora, lo stesso motivo viene ripreso appunto nel secondo stasimo, ai vv. 553-54, quando, come si è visto, il Coro afferma... che queste cose le ha imparate vedendo le luttuose vicende di Prometeo: *prosidousa* del v. 553 corrisponde all'*eisidousai* del v. 146. Senonché, a questo motivo si attribuisce ora una funzione del tutto diversa: non si parla più di paura, ma invece di un processo di apprendimento che la vista di Prometeo determina. In tal modo Eschilo, con l'abilità dell'uomo di teatro consumato, innestava la sua 'lezione' morale-religiosa su una esperienza squisitamente teatrale, quale era la ricezione visiva della scenografia, e la 'immedesimazione' con il protagonista».

¹³ *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, 111 s.

Eppure, il pubblico ateniese avrebbe potuto restare nell'incertezza, come potremmo restarvi anche noi: davvero l'autore vuole presentare il protagonista anche come protagonista di uno spettacolo nello spettacolo ed il Coro anche come spettatore di quest'ultimo? Le parole, le frasi standardizzate e ricorrenti sembrano suggerirlo, ma in fin dei conti Prometeo resta pur sempre un personaggio tragico normale, che esprime sulla scena il suo soffrire di fronte al pubblico reale che è nel teatro, ed il Coro resta quello che è in qualsiasi altra tragedia, gruppo di persone che partecipa all'azione in maniera ambigua, a metà strada tra l'osservatore inerte e la parte in causa. Essendo in questo caso costituito da amiche, parenti e partigiane del protagonista, non può fare a meno di soffrire, temere, piangere con lui, ed imparare qualcosa dalle sventure di lui. Tutto questo è nel dramma: siamo sicuri che configuri anche un metadramma? Siamo sicuri di non essere vittime di un'impressione fallace?

Potremmo limitarci a replicare che anche le impressioni evanescenti sono parte della strategia drammatica e, più in generale, del dettato poetico. Ma in realtà l'autore non volle che il suo pubblico e noi restassimo nell'equivoco. Rese invece palese il suo gioco. E lo fece affiancando al metadramma una metarapsodia, anzi una serie vistosa di metarapsodie quasi organizzate in agone, ragion per cui il motivo dello spettacolo nello spettacolo, di un metaspettacolo che alterna tragedia e rapsodia, diviene a poco a poco tanto scoperto da riuscire inequivocabile.

Conclusa la parodo commatica, il Coro chiede a Prometeo in trimetri giambici di narrargli i fatti passati che lo hanno portato alla sua condizione presente, cioè allo stato deplorabile di crocefisso (vv. 193-96):

«Svelami tutto e rendimi ragione  
in base a quale accusa Zeus t'ha preso  
e t'offende con onta così amara:  
narrami, se il parlarne non ti è grave».

Se lo stato presente di Prometeo è per le Oceanine oggetto di visione diretta, e perciò assimilabile ad uno spettacolo tragico, l'illustrazione delle cause non può che essere oggetto di racconto, e perciò assimilabile ad uno spettacolo rapsodico, in particolare ad uno nel quale a proporre il tema sia il pubblico stesso (nella fattispecie il Coro) o, meglio, il suo esponente più autorevole (nella fattispecie il Corifeo). E, in effetti, Prometeo intona, sia pure in trimetri giambici, una rapsodia vera e propria (vv. 197-241), che comprende prima la vicenda dello scontro tra Zeus e i Titani, cioè il ben noto tema epico-teogonico istituzionalmente intitolato *Titanomachia*, e poi la vicenda del soccorso salvifico da lui prestato agli uomini, cioè un altro celebre tema epico-teogonico, la *Prometèa*. Con ciò il protagonista del nostro dramma non solo si trasforma in rapsodo, ma si pone a confronto con la *Teogonia* di Esiodo, compren-

dente in effetti entrambe le storie, e ne dà una versione riveduta e corretta. Una variante, bisogna aggiungere, per definizione più autorevole di quella esiodea, perché in questo caso l'aedo-rapsodo è stato testimone oculare dei fatti, anzi loro protagonista; non attinge alla fama, ovvero alla mediazione della Musa, bensì al suo lucido ricordo personale.

Ma per questa via la trama dei riferimenti all'epos si complica e si chiarisce ad un tempo: Prometeo viene a trovarsi di fronte alle Oceanine esattamente nella stessa posizione di Ulisse di fronte ai Feaci, quando, sollecitato dal re Alcino, narra egli stesso le gesta del suo 'Ritorno'. C'è un richiamo testuale molto preciso, dirimente ai fini del gioco intertestuale: Ulisse, iniziando, aveva detto ad Alcino: «Il tuo cuore si è volto a voler sapere le mie sventure, perché io ancora di più debba gemere e sospirare» (*Od.* 9.12 s.); analogamente Prometeo così inizia il suo racconto alle Oceanine: «Dolorose, anche solo a dirle, sono per me queste cose...» (*PV* 197)¹⁴. Un'assimilazione tanto plateale di Prometeo all'Ulisse omerico non è priva di ricadute decisive sul livello di significazione che stiamo enucleando: i racconti di Ulisse ai Feaci, i famosi ἀπόλογοι, non erano il prototipo del racconto nel racconto, dell'epos nell'epos, dell'epos che narra se stesso e si fa meta-epos? L'allusione palese pone il *Prometeo*, almeno agli occhi degli spettatori più intelligenti, sulla stessa lunghezza d'onda.

Lo spettacolo nello spettacolo slitta così dalla modalità drammatica alla modalità aedico-rapsodica, di maniera che il messaggio metateatrale complessivo finisce per includere in sé una sorta di gara, una σύγκρισις *ante litteram*, tra le due modalità basilari del racconto mitico in Grecia, cioè tra epos e tragedia. E la parentesi rapsodica, con la sua evidenza palmare, conferisce un alto grado di leggibilità anche al livello metatragico del dramma, meno evidente, più sommesso, ma ormai innegabile.

Prometeo, a conclusione della sua ῥῆσις epica e autobiografica, torna al suo stato presente (vv. 237-41), che non è oggetto di discorso narrativo, ma di visione diretta. In certo senso, dalla rapsodia nella tragedia alla tragedia nella tragedia. E non manca di sottolineare questa controsvolta dal racconto allo spettacolo (vv. 237 ss.):

τῷ τοι τοιαῦσδε πημοναῖσι κάμπτομαι,  
πάσχειν μὲν ἀλγειναῖσιν, οἰκτραῖσιν δ' ἰδεῖν.

«Sono perciò piegato a tali pene,  
aspre a patire, pietose a vedere».

¹⁴ Cf. anche εἶρεσθαι di *Od.* 9.13, con ἐρωτᾶτε di *PV* 226.

Pietose (οἰκτραί) evidentemente per le Oceanine, proprio come i πάθη tragici muovono a pietà il pubblico teatrale; ma non per Zeus, il suo primo nemico, il quale vedrà in quelle stesse pene uno spettacolo ben diverso, quello del supplizio ignominioso da lui stesso comminato, e ne proverà un godimento che umilia ed esaspera il Titano (v. 241): ... Ζηνὶ δυσκλεῆς θέα, «vista infamante agli occhi di Zeus»¹⁵.

La risposta delle Oceanine è più sottile di quanto possa apparire a prima vista (vv. 242-45):

σιδηρόφρων τε καὶ πέτρας εἰργασμένος  
ὅστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾷ  
μόχθοις· ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἄν εἰσιδεῖν τάδε  
ἔχρηζον εἰσιδοῦσά τ' ἡλγύνθην κέαρ.

«Duro di cuore e fatto di pietra  
è chi, Prometeo, non soffre con te  
delle tue pene: non avrei voluto  
certo vederle, e vederle mi strazia».

La prima frase, che finisce con μόχθοις, oppone all'atteggiamento ingeneroso di Zeus, nemico di Prometeo, quello delle Oceanine stesse, sue amiche, e, a prescindere dall'amicizia o inimicizia, l'atteggiamento sano di chiunque nutra un normale senso di umanità. Ma qual è il significato preciso della seconda frase? Perché mai le Oceanine avrebbero dovuto desiderare quella vista e, una volta messe di fronte ad essa, non provarne strazio? In realtà l'enunciato si colloca nel contesto profondo della suggestione metateatrale orchestrata dall'autore e si spiega solo come sottile distinguo dallo spettatore teatrale, che 'desidera' assistere ai πάθη dell'eroe tragico, per soffrirne sì con lui, epperò per trarne piacere, dato che si tratta di mimesi, non di realtà. Le Oceanine, a differenza del pubblico seduto nell'emiciclo, non possono provare piacere: se si resta all'interno e alla lettera della trama drammatica, loro sono personaggi, non pubblico, e personaggi «amici» di Prometeo, non suoi «nemici» come Zeus, e il πάθος di lui è realtà, non mimesi. Di qui la conclusione di Prometeo (v. 246): «Certo che io sono davvero pietoso a vedere (ἐλεινὸς εἰσορᾶν) per i miei amici».

La successiva breve sticomitia (vv. 247-56), attraverso le domande incalzanti delle Oceanine, fa sì che Prometeo completi il racconto del soccorso da lui portato agli

¹⁵ Questa mi sembra l'interpretazione corretta, coerente con il riferimento continuo alla gogna/crocefissione, motivo di fondo del dramma. In genere si intende: «spettacolo inglorioso per Zeus», nel senso che la pena straziante di Prometeo sia disonorevole per chi l'ha inflitta ingiustamente. La replica delle Oceanine e la successiva controreplica di Prometeo avvalorano l'interpretazione da me proposta.

uomini, confessando che si è in effetti concretato in qualcosa di illecito, cioè nel furto del fuoco, seme generatore di tutte le arti (τέχναι). Poi le Oceanine, chiedendogli quale sia la fine delle sue sofferenze da lui prevista (vv. 257 ss.), implicitamente lo invitano di nuovo ad una rapsodia, questa volta ad una rapsodia mantica, che però sarà impedita dall'arrivo improvviso di Oceano (vv. 284 ss.), e perciò non avrà luogo. Eppure alcuni versi intermedi si configurano come vero e proprio allestimento di una *performance* narrativa. Prometeo dice (vv. 271-75):

καί μοι τὰ μὲν παρόντα μὴ δύρεσθ' ἄχῃ,  
πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας  
ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν·  
πίθεσθέ μοι, πίθεσθε, συμπονήσατε  
τῷ νῦν μογοῦντι...

«Non state a piangere i miei mali odierni,  
ma scese a terra le sorti future  
sentite, per apprendere quanto resta:  
obbedite, obbedite, compatite  
con chi è ora nei guai... ».

Evidentemente le Oceanine sono ancora in volo; Prometeo le invita a posarsi finalmente a terra. La loro posizione aerea mal si concilia con il loro ruolo di spettatrici di uno spettacolo, il cui pubblico deve prendere posto in bell'ordine di fronte all'attore o intorno al rapsodo. Il primo verso (271) è un'esortazione a prescindere temporaneamente dalla visione di un'azione scenica quale è lo stato presente del crocefisso, per trasformarsi in uditorio attento di un'esposizione profetica (vv. 272 s.). E qui interviene la nozione di 'apprendimento' (μάθησις, v. 273), coesistente a qualsiasi rapsodia in quanto tale. I vv. 274 s. sembrano in contraddizione con il 271, ma non lo sono, se non ci distraiamo dal livello metateatrale: le Oceanine *sub specie* di pubblico debbono sospendere temporaneamente il συμπαθεῖν tragico per indirizzarsi invece al συμπαθεῖν rapsodico. La loro risposta è appunto quella di un pubblico impaziente di assistere allo spettacolo (vv. 277-83):

«Non contro voglia ci ordini  
questo, Prometeo! Ed ora con piede  
leggero, lasciato il seggio volante  
e l'aria, sacra via degli uccelli,  
tocco questo suolo roccioso;  
e le tue pene  
da cima a fondo voglio sentire».

Lo stesso Coro aveva poco prima affermato che «non avrebbe voluto vedere» (ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἂν εἰσιδεῖν τάδε ἔχρηζον, vv. 244 ss.) le pene di Prometeo; ora afferma invece che «vuole ascoltarle» (χρήζω... ἀκοῦσαι, v. 283), per giunta «da cima a fondo». La ragione del non voler vedere l'abbiamo spiegata: il Coro è sì pubblico (sul piano metadrammatico), ma è anche personaggio (sul piano drammatico); in quanto tale, come può «desiderare» di assistere allo strazio del dio amico? Simile spettacolo può trasmettergli solo partecipazione al dolore del sofferente, ma nessuna forma di piacere. Al contrario, se le pene vengono trasposte dalla visione diretta al racconto, anche un personaggio coinvolto nella vicenda può desiderare ascoltarle e provarne piacere, perché l'evocazione narrativa delle sventure passate e future, non immediatamente presenti, anche se dolorosa per chi narra, non è priva di dolcezza per chi ascolta, soprattutto se la storia vera è a lieto fine: il racconto di Ulisse ai Feaci insegna! In Ulisse rinnova il dolore, ma i Feaci, pur simpatetici nei suoi confronti, sono incatenati all'ascolto da una sorta di malia (κηληθμῷ δ' ἔσχοντο, *Od.* 11.334; 13.2). Se una tragedia mettesse in scena lo strazio vero e attuale di qualcuno, il piacere inerente allo spettacolo sarebbe sadismo, e dovrebbe essere rimosso dalla coscienza; il racconto, depurando la realtà attraverso il filtro del tempo, ha questo vantaggio: anche se prende ad oggetto disgrazie reali, è comunque godibile come una rapsodia, purché il narratore sia all'altezza del compito (come è appunto il caso di Ulisse e di Prometeo).

Oceano irrompe sulla scena (vv. 284 ss.) con intenzioni fattive: è venuto non solo e non tanto per «condolersi» (συναλγῶ, v. 288) con Prometeo, quanto per «cooperare» con lui alla sua liberazione (συμπράσσειν, v. 295). Ma Prometeo, sapiente e dunque presago, sa già che ciò non potrà avvenire; di conseguenza riduce ostentatamente il ruolo di lui, che si ritiene soccorritore, a quello di puro e semplice spettatore di uno spettacolo non edificante (vv. 299 ss.; 302-06):

ἔα, τί χρήμα; καὶ σὺ δὴ πόνων ἐμῶν  
ἦκεις ἐπόπτης; ...  
... ἢ θεωρήσων τύχας  
ἐμὰς ἀφῖξαι καὶ συνασχαλῶν κακοῖς;  
δέρκου θέαμα τόνδε τὸν Διὸς φίλον,  
τὸν συγκαταστήσαντα τὴν τυραννίδα,  
οἷαις ὑπ' αὐτοῦ πημοναῖσι κάμπτομαι.

«Lascia andare! Anche tu delle mie pene  
vieni a prendere visione?!...

... A contemplar la mia sorte  
sei venuto, a compiangere i miei mali?  
Goditi lo spettacolo di questo

amico di Zeus e suo congiurato,  
a quali pene son da lui piegato».

Andato via Oceano e intonato dal Coro il primo stasimo, il secondo episodio, piuttosto breve (vv. 436-525), è dominato da un nuovo racconto di Prometeo, vertente questa volta sull'incivilimento umano, dovuto al suo dono del fuoco e alla conseguente acquisizione delle arti (τέχναι) necessarie alla sopravvivenza della società. Lo spettacolo torna dunque ad essere una rapsodia, più precisamente una rapsodia storica, ma *sui generis*, in quanto non si tratta né di fondazione di città (κτίσις) né di vicende belliche (πόλεμος), temi rapsodici abituali, bensì di storia generale dell'uomo, quasi di teoria antropologica. Piuttosto che all'epos storico è in fin dei conti accostabile all'epos filosofico, solo che si pensi a certi frammenti di Senofane, Parmenide ed Empedocle. E tale rapsodia, più di qualsiasi altra, è portatrice di sapere (μάθος) per chi ascolta (vv. 505 ss.):

βραχεῖ δὲ μύθῳ πάντα συλλήβδην μάθε·  
πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως.

«In una frase breve tutto intendi:  
tutte le arti dell'uomo da Prometeo».

L'enunciato finale riassume a beneficio delle Oceanine destinatarie della rapsodia, e attraverso loro al pubblico reale del teatro, la storia mitica in sé e nello stesso tempo il suo significato globale: il lungo processo della civilizzazione affonda le sue radici nella preveggenza tecnica (προμηθία) e mosse il primo passo con l'accensione artificiale del fuoco.

Nel secondo stasimo, il livello metaspettacolare torna dal versante rapsodico a quello propriamente tragico, dal lessico dell'ascolto a quello della visione, del terrore, e del conseguente apprendimento (vv. 540 s.; 553 s.):

φρίσσω δέ σε δερκομένα  
μυρίοις μόχθοις διακναιόμενον...  
ἔμαθον τάδε σὰς προσιδούσ'  
ὅλοās τύχας, Προμηθεύ...

«Rabbrividisco a vederti  
straziato da tanti dolori...  
Questo ho appreso guardando  
la tua sventura rovinosa, Prometeo... ».



La Passione del Titano crocefisso ha fatto capire al Coro-spettatore l'irrimediabile impotenza, quasi evanescenza dell'umanità da lui beneficata, che non è in grado di dare alcun soccorso al suo benefattore, nonostante il sapere tecnico tanto millantato dalla precedente rapsodia storico-filosofica.

Scrisse un giorno Wilamowitz a proposito dell'episodio di Io: «Il poeta l'ha introdotta a forza... La necessità di riempire il primo dramma fu anche qui più potente di ogni esigenza artistica»¹⁶. Giudizio davvero avventato e superficiale, che Snell seppe contestare efficacemente proprio dal punto di vista drammaturgico¹⁷. Ma la figura di Io è non meno essenziale dal nostro punto di vista metadrammaturgico. La scena della tragedia, e della tragedia nella tragedia, si duplica: accanto e intorno al personaggio maschile fermo volteggia spasmodicamente il personaggio femminile; lui è tormentato dall'immobilità della gogna o croce che sia, contro la quale si contorce senza possibilità di spostamento, lei dal moto perpetuo dovuto all'estro, dal quale, pur desiderandolo, non riesce a trovare requie. Due tormenti analoghi e antitetici, due prigioni in catene visibili o invisibili, che negano o impongono inesorabilmente il movimento. Due ansie frustrate in perpetuo. Un solo quadro di dolore, terrificante e commovente, descritto da Io stessa in due monodie da lei intonate e danzate a ritmo orgiastico (vv. 562-608).

Poi il metaspettacolo inclina di nuovo alla rapsodia. Prometeo ha riconosciuto Io senza nemmeno chiederle il nome; da ciò lei ha capito che lui è dotato di spirito profetico; perciò gli chiede di predirle il suo futuro; lui si accinge a farlo; ma di nuovo la rapsodia mantica viene bruscamente sospesa. Questa volta a bloccarlo sono le Oceanine, che avanzano apertamente, senza falsi pudori, il loro diritto, in quanto pubblico, a godere il racconto. Non potrebbero gustare a pieno il vaticinio di Prometeo, se restassero all'oscuro dell'antefatto, cioè del passato che ha ridotto Io al suo stato presente (a differenza del pubblico reale seduto in teatro, ignorano il mito, proprio perché, in quanto personaggio, ne fanno parte, vv. 631-34):

μήπω γε· μοῖραν δ' ἡδονῆς κάμοι πόρε·  
τὴν τῇσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,  
αὐτῆς λεγούσης τὰς πολυφθόρους τύχας·  
τὰ λοιπὰ δ' ἄθλων σοῦ διδαχθήτω πάρα.

«Alt! Parte del gusto dallo anche a me:  
informiamoci prima del suo male,  
dica lei stessa la triste sua sorte;  
il resto delle pene dillo tu».

¹⁶ Aischylos. *Interpretationen*, Berlin 1914, 125.

¹⁷ Snell 123-27.

L'uditorio, avido di divertimento, distribuisce i temi tra i due *performers*: prima una rapsodia autobiografica di Io, parallela a quelle precedenti di Prometeo, poi una rapsodia mantica di quest'ultimo. Il Titano è d'accordo: dovrà iniziare Io, che darà godimento alle Oceanine comportandosi come un'operatrice dello spettacolo (σὸν ἔργον, 'Ioĩ, ταῖσδ' ὑπουργῆσαι χάριν, v. 635), ma, ben inteso, il godimento dell'uditorio impaziente non sarà scevro, anzi sarà sostanziato di pianto (638 s.). E il dramma procede, secondo il programma fissato, con le due rapsodie in ordine cronologico di argomento (vv. 640-86 + 700-41).

Non voglio prolungare l'analisi, già forse troppo lunga. Ulteriori notazioni sul seguito dell'opera non farebbero che confermare quanto detto fin qui, senza integrarlo in maniera sostanziale¹⁸. Balzo perciò al finale, che contiene una presa di posizione delle Oceanine a mio avviso davvero rivelatrice. È ormai imminente la catastrofe, lo sprofondamento di Prometeo nelle viscere della terra. Ermete, il vile scherano di Zeus, consiglia loro di farsi da parte, di abbandonare l'amico, per non essere coinvolte nell'evento sismico. Ma quelle fanciulle, che finora, per tutta la durata del dramma, hanno espresso solo paura e pietà impotenti, contro ogni previsione verosimile rispondono (vv. 1063-70):

«Di qualsiasi altra cosa, dammi  
un consiglio che possa convincermi:  
non si sopporta quello che hai detto!  
Come osi esortarmi ad essere vile?  
Con lui voglio soffrire quanto si deve:  
imparerai a detestare i traditori,  
non c'è morbo che più di questo  
abbia sputato via da me».

La paura e il pianto cui le Oceanine si sono così sfrenatamente lasciate andare nel corso dello 'spettacolo tragico' di Prometeo, nonché di Io, e delle loro lunghe rapsodie, non le hanno rese, nella realtà della vita, più paurose e piagnucolose, cioè più vili; al contrario, quello 'sfogo teatrale' le ha fortificate ai fini dell'azione, e ora so-

¹⁸ Per una continuazione dell'analisi del *Prometeo* dal punto di vista da me assunto, potrei rinviare a B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, 39-55 (prima metà del Cap. II: *Sofistica pietas*). Riporto qualche enunciato chiave della sua ampia trattazione: «La compassionevole connotazione di εἰσοπάω è ossessiva nel *Prometeo*...» (p. 40 n. 2); «La coppia costituita da φόβος ed ἔλεος appare pregnantemente attuata» (p. 42). Marzullo segue attentamente lo sviluppo di questi motivi nel corso del dramma. Non pensa affatto, però, ad intenti meta-teatrali: vi scorge soltanto «manierismo», «teatralità», addirittura «smanceria», in linea con il carattere «melodrammatico» di impronta sofistica ed euripidea, che egli attribuisce al *Prometeo*, del quale, come è noto, nega perentoriamente la paternità eschilea. La mia lettura potrebbe forse fornirgli ulteriore argomento!

no pronte al martirio. Tutto ciò sembra adombrare un'esperienza e un giro di pensiero che prelude in qualche modo alla nozione aristotelica di catarsi (se correttamente intesa in senso psichiatrico). E l'immagine finale dello spurgo catarrale, con la sua fisicità volutamente greve, ci addita proprio questa direzione¹⁹.

Università degli Studi di Napoli-L'Orientale

Giovanni Cerri

¹⁹ Interpreto così il verbo ἀποπτύειν (con l'accusativo della cosa sputata fuori e lontano da sé), secondo un uso ben attestato dall'età arcaica in poi: ad es., *Il.* 4.426; 23.781; *Emp.* fr. 115.10 D.-K. C'è anche qualche caso di ἀποπτύω con l'accusativo nel senso di 'sputare su', quindi 'disprezzare', 'detestare': ad es., *Eur. Hel.* 664. Se qualcuno vorrà attestarsi su quest'accezione più generica, sarà ovviamente liberissimo di farlo, ἀποπτύσας la mia suggestione ermeneutica. Comunque, nella maggior parte delle occorrenze, non è facile decidere tra i due significati. Mi sento in qualche modo confortato nell'interpretazione sopra esposta da un verso gnomico di Sotade, che tradisce un'origine proverbiale: ἄν μακρὰ πτύης, φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῶ, «se sputi lontano, sei gravato da troppo catarro» (fr. 9.2 Powell). Anche qui si verificano le seguenti circostanze: il verbo 'sputare' è accompagnato da un avverbio indicante la distanza a cui si sputa; l'oggetto (sottinteso) del verbo è il 'catarro' (φλεγμάτιον), cioè, senza dubbio, qualcosa di morbosissimo (cf. νόσος nei versi del *Prometeo*); lo 'sputare' è far fuoriuscire dal corpo un'infezione interna, dunque uno spurgo, appunto ciò che nel linguaggio medico dei Greci si chiama καθαμός/κάθαρσις.

## ARS AESCHYLI EMENDANDI: L'‘AGAMENNONE’ DI GOTTFRIED HERMANN

Come già è avvenuto per la relazione presentata durante il convegno, questo contributo si limita ad un'esposizione sintetica delle linee di una ricerca che ha finito per travalicare largamente la misura di un intervento congressuale. In particolare, resta esclusa da queste pagine la discussione delle riflessioni teoriche di Hermann sulla natura e sui metodi del lavoro filologico, cui ho dedicato, assieme ad una trattazione molto più articolata delle singole proposte testuali, una recente pubblicazione monografica*.

### 1. «Sed nullus editorum vidit». Eschilo prima e dopo Hermann.

A chi volesse farsi in estrema sintesi un'idea dell'impatto che l'attività critica di Gottfried Hermann (d'ora in poi H.) ha esercitato sul testo di Eschilo, consiglieri la lettura di un opuscolo del 1831, dal titolo vagamente misterioso: *Septem aperta opera apud Aeschylum*¹. In otto pagine, davvero notevoli per concisione e nitidezza di analisi H. affronta sette passi eschilei, uno per tragedia, avanzando sette proposte di soluzione che appaiono ai suoi occhi così evidenti (*aperta*) che egli si stupisce di come come siano potute rimanere *operta* a tutti i precedenti editori di Eschilo².

A centosettantacinque anni di distanza, tre di quelle proposte (*Suppl.* 351 λυκοδίωκτον; *Cho.* 423-24 ἄριον et ἡλεμιστρίας; *Eum.* 461 κρύψας, ᾧ) sono divenute parte del testo vulgato di Eschilo³; una (*Sept.* 225 γονῆς) compare nell'apparato critico delle edizioni di Murray 1955, Page 1972 e Hutchinson (ed è giudicata da quest'ultimo «the least bad proposal» per sanare il difficile passo). Le altre tre non hanno avuto fortuna e sopravvivono solo nei repertori. È una bella percentuale di successo, tenuto conto della facilità con cui si congetturava, spesso in modo sconsiderato, al tempo di H.; ed ancor più impressiona la considerazione che i sette emendamenti del 1831 non sono che un minuscolo frammento del lavoro, vastissimo in estensione e profondità, che H. dedicò al suo autore prediletto⁴.

* “Sed nullus editorum vidit”. *La filologia di Gottfried Hermann e l'‘Agamennone’ di Eschilo*, Amsterdam (Hakkert) 2006.

¹ *Op.* IV 333-40.

² I quali «quasi caligine quadam oculis offusa, non viderunt ea, quae quomodo latere potuerint multo difficiliter intelligas, quam quomodo animadverti» (*Op.* IV 333-34).

³ Esse compaiono a testo, per limitarsi solo alle edizioni più rilevanti, in Wilamowitz 1914, Murray 1955, Page 1972, West 1998. Nulla toglie al merito di H. il fatto che nel caso di *Eum.* 461 alla stessa soluzione fosse arrivato prima di lui Samuel Musgrave, in una nota manoscritta apposta su una copia della *editio Glasguensis* del 1746, conservata alla British Library (cf. la nota dell'apparato di West 1998 *ad loc.*).

⁴ Cf. Fraenkel 1950, I 47: «When we now turn to Gottfried Hermann, we meet for the first time in the course of our survey a scholar of the first magnitude in whose life (and a long life it was) the work on Aeschylus never ceased to occupy a central position». Le considerazioni dedicate da

Quando pubblica *Septem aperta operta apud Aeschylum*, H., cinquantanovenne (era nato nel 1772), è un maestro riconosciuto della filologia eschilea, consapevole di essere riuscito a penetrare molto più addentro dei suoi predecessori nelle pieghe di un testo che all'epoca in cui, poco più che ventenne, aveva cominciato a scrivere su Eschilo, si leggeva nelle edizioni di Schütz (1782-1797)⁵, Pauw (1745) e Stanley (1663), largamente afflitte da corruzioni insanate e più spesso neppure diagnosticate. Fin da giovane H. aveva progettato un'edizione complessiva del poeta, che aveva tuttavia rimandato anno dopo anno per un trentennio. In apertura dell'opuscolo del 1831, H. parla dell'attesa che si era creata nel mondo accademico per il suo Eschilo («cum praesertim multi flagitent, nec quisquam me visat, quin Aeschylus quando sit proditurus quaerat»)⁶ e offre alcune anticipazioni sulle sue intenzioni editoriali. Non si aspettino da lui i lettori un commentario prolisso, con lunghe note grammaticali, né discussioni astruse, buone solo a compiacere chi le fa facendolo sentire dottissimo. Il suo scopo sarà semplice: rendere il sommo poeta sui similior quam adhuc est⁷. H. appunta i suoi strali polemico contro chi, nell'emendare Eschilo, si è concentrato solo su problemi minimi, oppure, cercando di accostarsi a quelli più grandi, è caduto miseramente «quod debile pectus non caperet vim immensam tanti ingenii». Si sente in questa frase tutto l'orgoglio di chi per altezza d'ingegno si sente consapevole di poter affrontare da pari a pari la grandezza di un poeta che non ammette interpreti di second'ordine, e di riuscire a vedere ciò che a tutti gli altri resta nascosto: una consapevolezza che risuona nella clausola che per sette volte suggella, a mo' di σφραγίς, le soluzioni testuali proposte, per H. così evidenti: «sed nullus editorum vidit».

Era giustificato l'orgoglio del grande di Lipsia? Riuscì egli davvero a rendere Eschilo sui similior? E ancora, è possibile individuare uno sviluppo nel suo approccio al testo dalla gioventù agli ultimi anni, e sottoporre a verifica il giudizio di Wilamowitz, che coglieva in H. vecchio un irrigidimento del metodo critico, responsabile di violente forzature che limitano il valore del lavoro cui attese per una vita?⁸

Fraenkel al lavoro di H. nell'Introduzione (I 47-49) e in numerose note del commento costituiscono una preziosa guida per la conoscenza del metodo di lavoro del grande lipsiense.

⁵ Nella seconda edizione dell'Eschilo di Schütz, uscita tra il 1808 e il 1811, il lavoro di H. è già tenuto presente e numerose sue proposte sono accolte. Ma già nel 1797, pubblicando l'ultimo volume della prima edizione, Schütz riconobbe la sapienza metrica del giovane H., riproducendo in appendice un capitolo del suo trattato metrico del 1796.

⁶ Op. IV 333.

⁷ Lo stesso intento di tutelare il testo eschileo contro editori e interpreti che lo travisano affiora nella presentazione di alcuni *specimina* di traduzione dall'*Oresteia*, pubblicati nel 1834, là dove l'autore dice che non avrebbe dato alle stampe quei suoi tentativi «*nisi Aeschylum, quam magis editur, tam magis sui dissimilem fieri viderem*» (Op. V 341 n.).

⁸ Cf. Wilamowitz 1914, vii: «*utinam Godofredus Hermannus quam adulescens promiserat editionem iuvenis perfecisset, cum et sermonis et numerorum scientia omnibus praecelleret, severa recensendi ars a Lachmanno et Madvigio nondum esset monstrata, nec ipse tradita in speciem ani-*

Poiché il valore di un filologo non può essere misurato se non nella dimensione concreta del suo lavoro, per cercare una risposta a queste domande è necessario inoltrarsi pazientemente sulla strada dell'analisi dettagliata di una parte almeno delle innumerevoli proposte testuali ed interpretative prodotte da H. nel corso di oltre cinquant'anni⁹. Su questa strada si è posta, nel convegno trentino del 2002, la bella relazione di Giuseppina Basta Donzelli sulle *Coefore* di H., cui il mio intervento idealmente si ricollega¹⁰. Non intendo tuttavia affrontare il lavoro di H. in chiave di individuazione dei successi e delle cadute: l'obiettivo che mi propongo è soprattutto quello di cogliere i presupposti culturali del suo approccio al testo eschileo, con un esame parallelo dello sviluppo delle sue idee su metodi e fini della filologia e della pratica emendatoria.

Il campo di indagine che ho prescelto è l'*Agamennone*, tragedia per la quale H. ha dato contributi in qualche caso memorabili, che intendo affrontare in prospettiva diacronica. Questo permetterà da una parte di seguire i molti ripensamenti e l'evoluzione subita nel tempo dalle emendationes hermanniane, dall'altra di apprezzare il maturare nello studioso di una personale consapevolezza metodica e il suo non sempre lineare riflettersi nella concreta pratica editoriale. Quello che ne emerge è un quadro articolato, caratterizzato da luci e ombre, e tuttavia tale che non risulta improprio, dal punto di vista testuale, parlare di un «Eschilo prima di Hermann» e di un «Eschilo dopo Hermann».

## 2. Gli esordi: *De metris poetarum Graecorum et Romanorum*.

L'attività critica di H. sull'*Agamennone* può essere suddivisa in due fasi, ponendo come discriminine, per le ragioni che risulteranno chiare più avanti, l'anno 1816.

*mo praeformatam cogere coepisset: fatale enim videtur summum quemque criticum vergente aetate per ipsam ingenii fiduciam labi*»; Wilamowitz 1967, 115: «la critica del Hermann diventava sempre più violenta». Va ricordato per altro che nell'edizione del 1914, poche righe dopo il passo appena citato, Wilamowitz aggiunge un sentito elogio del grande predecessore: «*fateor me ipsum senem demum eum aestimare didicisse, hoc est non ex emendationibus nedum e canticorum descriptione. Hermannus in conquirenda codicum memoria multum operae collocaverat*». Queste parole ridimensionano il severo giudizio nei confronti dell'edizione eschilea di H. espresso venticinque anni prima nelle pagine finali della *Einleitung in die Griechische Tragödie* (cf. Wilamowitz 1910, 236-38 e 258; in proposito si veda anche la recente discussione di Basta Donzelli 2004, 98 ss.).

⁹ Sul piano della valutazione globale della filologia hermanniana, oltre che dalle note pagine di Timpanaro 1963 (sul complesso rapporto di Timpanaro con la filologia di H. si veda ora la lucida analisi Di Benedetto 2003), contributi rilevanti sono venuti dagli studi di La Penna 1982 e Degani 1999, ai quali rimando per le questioni più generali di storia della cultura legate alla figura di H. Sul *Methodenstreit* che oppose H. ad A. Boeckh e K.O. Müller si vedano anche gli studi di Vogt 1979, Ferrari 1984 e Most 1998.

¹⁰ Cf. ora Basta Donzelli 2004.

Ai suoi esordi di studioso, che si collocano alla metà dell'ultimo decennio del XVIII secolo, H. prende le mosse dall'approccio critico ereditato dalle generazioni precedenti, e cioè il tentativo di emendare ope ingenii un testo vulgato che affondava le sue radici nelle edizioni di età rinascimentale. Grazie ad una solida formazione e a studi sistematici di grammatica e di metrica, H. affrontava quel compito assai più attrezzato dei suoi predecessori.

La metrica, in particolare, fu oggetto del suo primo lavoro di grande respiro, i tre libri *De metris poetarum Graecorum et Romanorum* (1796), nei quali, ricollegandosi idealmente al grande Bentley, egli si proponeva di fondare scientificamente lo studio della metrica, sganciandolo dalle fumose trattazioni dei metricisti antichi, e di applicarlo sistematicamente alla costituzione del testo. L'impianto dottrinale di questo trattato giovanile, ripreso e precisato nell'*Handbuch der Metrik* del 1799, è fondato sulla filosofia di Kant, alla quale H. si era accostato riflettendo sulla problematica del sublime, e che aveva abbracciato entusiasticamente, studiando a fondo le tre Critiche. Il suo sistema, che si fonda sulla individuazione delle leggi del ritmo a prescindere dall'esperienza (e cioè a priori in senso kantiano) non può essere preso in esame in questa sede: mi limito ad osservare che H. già in questi lavori pone la metrica al centro dell'emendatio dei testi poetici antichi, esprimendo la convinzione che le leggi del ritmo stabilite *sola ratione* non possano essere contraddette dai dati derivanti dalla *experientia*. Questo significa che le anomalie metriche ci rivelano con certezza le corruzioni e ci possono suggerire gli emendamenti. Il razionalismo piuttosto schematico e astratto della sua teoria metrica fu rimproverato ad H. da più parti, già dai suoi contemporanei¹¹; non di meno, la tensione verso l'individuazione di leggi generali è sostenuta dallo studio di un impressionante numero di esempi, e questo fa sì che l'opera, anteriore di oltre un decennio agli studi seminali di August Seidler e August Boeckh, segni comunque un progresso importante delle conoscenze nel settore. H. è in grado infatti di fare decisive osservazioni sui criteri che permettono di individuare la fine dei versi e dunque di articolare correttamente le sezioni liriche e di comprendere esattamente le responsioni. Inoltre, egli mostra di aver riflettuto sui problemi inerenti al rapporto fra analisi metrica e prassi editoriale, in particolare per quanto riguarda il circolo vizioso che rischia di instaurarsi fra la conoscenza dei metri e la costituzione del testo: «neque enim ante penitus absolvi ista disputatio poterit, quam omnium tragoediarum comoediarumque melica carmina melius, atque nunc sunt, purgata fuerint: quod quidem ipsum tantum abest, ut fieri possit ante explicationem metrorum, quae in illis carminibus adhibita sunt, ut potius,

¹¹ Cf. Wilamowitz 1967, 99: «anche nella sua *Metrica* la costruzione dottrinale è in tutto astrattamente logica e già per questo insostenibile». Fra i contemporanei di Hermann si vedano soprattutto le critiche espresse da Boeckh 1811, Lange 1820, Freese 1829, Geppert 1835.

nisi illa metra cognita habeas, de emendatione desperandum sit. Mutuo metrorum scientia et emendatio illorum carmina sese adiuvant; utriusque coniuncta incrementa et damna sunt»¹².

Lo studio dei diversi metri e l'individuazione delle leggi ritmiche che li governano, applicati ad opere caratterizzate da una cospicua componente lirica come il teatro di Eschilo, offrivano dunque un potente strumento per diagnosticare e sanare le corruzioni di un testo tramandato in modo precario. E in effetti nel *De metris* l'appena ventiquattrenne H. appare già in grado di dare contributi di assoluto rilievo al testo dell'*Agamennone*. Le proposte testuali più rilevanti si addensano nella sezione XII del III libro, che tratta di Eschilo nell'ambito della discussione più generale de emendatione carminum antistrophicorum. H. mette a fuoco lucidamente le debolezze dei suoi predecessori nel trattamento delle sezioni liriche antistrofiche: l'incapacità di individuare correttamente gli inizi e le fini dei versi; l'insufficiente conoscenza delle forme che possono assumere i numeri mutabiles, come l'antispasto, lo ionico a maiore e il coriambo; e soprattutto, l'ignoranza delle communes omnium numerorum leges, che stanno a fondamento del ritmo degli antichi¹³.

Gli emendamenti del giovane H. sul testo di Eschilo si configurano per lo più come casi in cui il riconoscimento corretto delle sequenze metriche e dei rapporti antistrofici permette di sanare le corruzioni attraverso il recupero di forme rare obliterate nei manoscritti, o per mezzo di altri rimedi per il momento di modesta entità. Ne do qui un ridotto specimen, trascogliendo alcune proposte più felici.

Ai vv. 1117 (1076, 1125 in *De metris*)¹⁴ e 1143 (1102, 1153 in *D. M.*) H. propone per due volte, senza spiegazioni, di sostituire il tradito ἀκόρεστος con la forma ἀκόρετος. Egli aveva evidentemente individuato l'anomalia dei due docmi con anacrusi bisillabica (cioè con il primo anceps soluto in due brevi) ἀκόρεστος γένει e ἀκόρεστος βοῶς (kkllkl) posti in responsione con i docmi normali dei vv. 1128 (1087) e 1153 (1112, 1164 in *De metris*)¹⁵.

¹² *De metris*, 208

¹³ Cf. *De metris*, 416-17.

¹⁴ Qui e nel seguito indico sempre tra parentesi, accanto alla numerazione dei versi nelle edizioni attualmente in uso, quella adottata nell'edizione postuma di H. del 1852. Questo per facilitare il reperimento delle relative note di commento nel secondo volume dell'edizione stessa. In qualche caso risulterà necessario indicare anche una terza numerazione, quella che H. stesso utilizzò negli scritti in cui vengono presentate per la prima volta le proposte.

¹⁵ *De metris*, 434. Al v. 1143 H. trovava la forma ἀκόρετος già nell'*editio princeps* dell'Asulanus (cf. Asulanus 1518, 65). Tuttavia, poiché non è pensabile che a quell'epoca l'editore potesse avere cognizione dei docmi, si ritiene per lo più che si tratti di un mero errore di trascrizione. In effetti, al v. 1117 l'Aldina ha ἀκόρεστος, segno che l'Asulanus non trovava difficoltà nella metrica del verso. Al v. 1153 H. propone anche la correzione di ὀρθοῖς in ὀρθοῖς, così da ottenere un secondo docmio corrispondente a quello della strofe, dove evidentemente egli espungeva φεῦ.



Al v. 1531 (1498, 1482 in *De metris*), il ripristino della forma εὐπάλαμον (εὐπάλαμνον codd.)¹⁶ risolve la difficoltà di responsione con l'aristofanio δύσμαχα δ' ἔστι κρίναι del v. 1561 (1528) e segna un progresso certo, anche nel caso che si accolga l'ulteriore correzione εὐπαλάμων μεριμνᾶν di Enger.

Ai vv. 1146-47 (1106-07, 1156 in *De metris*) la trasposizione ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνης (ἀηδόνοις μόρον codd.) ricrea la responsione con i due cretici che seguono il docmio al v. 1136 (1095) -ναῖς κακῶπῶτμοι τυχαί. Questa proposta è accolta quasi unanimemente dagli editori successivi (con moderata concorrenza da parte di ἀηδοῦς μόρον di Dobree), talora con la lieve modifica di μόρον in μόρος (Pauw) che elimina il raro accusativo esclamativo¹⁷.

Nel *De metris* H. compie anche un primo passo per la ricostruzione dei difficili vv. 412-13 (394-95, 423-24 in D. M.), così tramandati nei codici: πάρεστι σιγᾶς ἄτιμος ἀλοίδορος ἄδιστος ἀφεμένων ἰδεῖν¹⁸. Sulla base della sequenza metrica dell'antistrofe τὸ πᾶν δ' ἀφ' Ἑλλάνος αἴας ξυνορ(μένων) κ|κ|κ|κ|κ|κ| (v. 430 ~ 410), H. intuisce che la sillaba finale di ἄτιμος deve essere lunga, e potrebbe dunque rappresentare con -ος la terminazione dell'accusativo plurale -ους. Questo apre la strada a un'interpretazione nuova, con l'accusativo plurale σιγᾶς ἀτίμους in dipendenza da ἰδεῖν. H. tuttavia resta al momento ancorato all'idea che πάρεστι abbia un soggetto singolare sottinteso, e traduce «adest Menelaus, ut probrosum silentium, ab uxore fugiente relictum, sine conviciis et vix sibi ipsi credens, adspiciat», conservando il nominativo ἀλοίδορος e sostituendo il problematico ἄδιστος con ἄπιστος (proposta interessante, dalla quale più tardi Wilamowitz ricaverà la buona congettura-

¹⁶ *De metris*, 435.

¹⁷ Cf. Pauw 1745, II 997; in difesa dell'accusativo esclamativo si vedano le considerazioni di Fraenkel 1950, III 523-24. La trasposizione di H. è accolta nel testo da Wilamowitz 1914, Murray 1955, Groeneboom 1944, Page 1972 (con la poco felice modifica βίος ἀηδόνης, cf. Denniston/Page, 173-75), West 1998 (con μόρος). Il testo di Dobree è preferito da Fraenkel 1950.

¹⁸ Il trattamento del passo nelle edizioni di Stanley 1663 e Schütz 1783-1784 dà un'idea della confusione che regnava in materia. Stanley, ritenendo che il soggetto fosse Elena, scriveva nel testo πάρεστιν σιγᾶς, ἄτιμος, ἀλοίδορος, ἄδιστος, ἀφεμένων, ἰδεῖν, ma la traduzione «*adest silentium rumpentibus nobis inhonora, non audens conviciari, visu suavissima*» presupponeva un testo diverso. Nella nota al passo (p. 794) egli spiega di aver seguito nella versione uno scolio che intende σιγᾶς come genitivo, sebbene gli sembrasse preferibile mantenere il participio σιγᾶσ(α) e interpretare il passo in riferimento a una statua di Elena, che «*adest, muta, inhonora, non convicianda, nobis a longe stantibus visu gravissima*». Pauw 1745 ripropose il testo e la traduzione di Stanley, suggerendo nel commento (II 799) di intendere ἄτιμος come intensivo («molto onorata»). Schütz 1783, 204 s. confutò giustamente questa bizzarra interpretazione, ma la sua idea che il soggetto sia Menelao, la sua riscrittura del passo suonano assai poco convincenti: πάρεστι σίγ' ἄτιμος, ἀλλ' ἀλοίδορος ἀδίστονος ἀφεμένων ἰδών («*accedit ad lectum tacite, conviciis tamen abstinens, flebiliter autem ingemiscens, postquam eam effugisse videt*»). In Schütz 1784, inoltre, ἀδίστονος è sostituito da ἄλιγστος, senza gran vantaggio per il testo.

ra ἀπίστους)¹⁹. Il passaggio decisivo sarà compiuto solo assai più tardi, e dopo altri tentativi, nelle note dell'edizione (II 401) dove πάρεστι è correttamente inteso come impersonale e viene ripristinato l'accusativo ἀλοιδόρους («licet videre silentia sine honore, sine vituperatione»)²⁰. All'epoca del *De metris*, per altro, restava ancora aperto il problema del participio ἀφεμένων, nel quale H. al momento non individuava alcuna difficoltà.

Al v. 457 (437) δημοκράτου δ' ἀρᾶς τίπει χρέος (così i mss.) ancora l'analisi della responsione porta H. a individuare il problema posto da δημοκράτου (il cui α deve essere lungo, visto che il metro è 2 cr ia: ma l'idea che possa esserlo perché la seconda parte del composto deriva da κεράννυμι²¹ è indifendibile). La proposta di H. è un hapax, δημοκράκτου («gridata dal popolo»), che più tardi egli rigetterà a favore dell'ottimo δημοκράντου di Porson 1806, più vicino all'uso eschileo²². In effetti, preso dall'idea che l'aggettivo dovesse indicare chi pronuncia la maledizione, il giovane H. non tiene conto del fatto che nell'*Orestea* abbondano gli aggettivi in -κραντος²³, e preferisce coniare un termine nuovo sulla base della sua competenza grammaticale. δημοκράκτου non trova però gran sostegno né in κεκράκτης («urlatore») di Ar. *Eq.* 137 (cf. anche Hipp. *Morb. Sacr.* 15, Luc. *J.tr.* 33) né in rare forme come κράκτρια (cf. Hesych. λ 189 Latte s. v. λακέρυζα) o il tardo κράκτης, tutti nomina agentis con valore attivo. Per dirla con Wilamowitz, l'analogia porsoniana prevale qui giustamente sull'anomalia hermanniana²⁴.

Nel 1796, H. ha già elaborato l'idea che, soprattutto per alcuni metri, come i docmi, si debba puntare di regola al ripristino di una responsione esatta: questo criterio si rinsalderà nelle opere della maturità, e sarà alla base di brillanti successi e di serie cadute. Questa fascinazione per la corrispondenza esatta fra strofe e antistrofe è uno degli aspetti del lavoro di H. che più ha influenzato le edizioni successive, nel bene e nel male. Ad esempio, ἀκόρετος ai vv. 1117 e 1143 è oggi accettato universalmente: una bella prova di fiducia, se si pensa che quei due versi dell'Agamennone sono le uniche attestazioni esistenti di una forma postulata solo metri causa. L'altra

¹⁹ *De metris*, 432.

²⁰ Fraenkel 1950, II 215 e Page 1972 *ad loc.* attribuiscono ad H. la correzione ἀλοιδόρους, mentre West 1990a la riconduce a Franz 1846 (così già Bamberger 1856 [1852], 244), che in effetti è la prima edizione a stampa in cui essa compare. Tuttavia a p. 333 Franz attribuisce esplicitamente ἀλοιδόρους a H., dicendo di esserne venuto a conoscenza «nach einer Mittheilung einer meiner Zuhörer».

²¹ Così pensano Verrall 1889, Murray 1955 (ὑπὸ τοῦ δήμου συγκεκριμένη). Groeneboom 1944, 199 n. 3 intende il termine come equivalente di δήμιος.

²² Cf. *De metris*, 432; *ed.* II 406.

²³ Cf. *Ag.* 249 ἄκραντοι, 1255 πιθόκραντα, 1488 θεόκραντον, *Cho.* 70 ἄκραντος, 611 μοιρόκραντος, *Eum.* 392 θεόκραντον.

²⁴ Cf. Wilamowitz 1967, 100.

faccia della medaglia, naturalmente, è la tentazione di sistematizzare questo tipo di interventi, che spesso va oltre la volontà dello stesso H.: nell'edizione dell'*Agamennone* del 1858, ad esempio, Weil propone la correzione ἀκόρετον anche nel difficile passo di *Ag.* 1001-02²⁵.

### 3. Un quindicennio di studio

Dopo gli studi metrici, H. comincia ad affinare la pratica editoriale. Nel 1798 vedono la luce le *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, in cui il giovane filologo si cimenta con il *Prometeo incatenato* e con il duro scoglio delle *Coefore*; nel 1799 le edizioni delle *Eumenidi* e delle *Nuvole* di Aristofane; nel 1800 l'*Ecuba* di Euripide. Anche se non coinvolto in modo diretto in queste pubblicazioni, l'*Agamennone* resta sempre presente alla sua attenzione, con occasionali interventi come la trasposizione di ἰοὺ ἰού dal v. 25 a prima del v. 22 (*Hecuba*, lvi), o al v. 77 la correzione di ἀνάσσω in ἀνάσσων (*Nubes*, commento al v. 994), in genere proposti senza spiegazioni (per le motivazioni si deve ricorrere alle più tarde note di commento confluite nell'edizione).

Ma soprattutto, nel quindicennio 1800-1815 H. prosegue senza sosta l'indagine testuale sull'*Agamennone* nella forma a lui più cara, quella delle lezioni universitarie, che in quegli anni tornano più volte su argomenti eschilei: W(inter)S(emester) 1800/1801 *Coefore*, WS 1802/1803 *Prometeo*, S(ommer)S(emester) 1804 *Agamennone*, SS 1805 *Prometeo*, SS 1806 *Sette a Tebe*, WS 1806-1807 *Persiani*, WS 1810-11 *Prometeo*, SS 1812 *Agamennone*, WS 1812-13 *Eumenidi*, WS 1813-14 *Persiani*, SS 1814 *Persiani* e *Agamennone*²⁶. Nelle sue lezioni, come risulta dai ricordi degli allievi, H. leggeva ed emendava il testo, affascinando l'uditorio. Quegli anni videro la maturazione definitiva del suo metodo filologico, e tuttavia egli fu assai parco nel rendere pubbliche le sue proposte sul testo dell'*Agamennone*.

In questa sede mi soffermo soltanto sulla importante dissertazione del 1814 *De versibus spuris apud Aeschylum*²⁷, nella quale H. affronta il problema delle interpolazioni. Lo scritto si apre con interessanti considerazioni di metodo. H. si pone in polemica con i plerique che esercitano l'ars critica in modo troppo libero, senza che la iudicandi sollertia sia opportunamente moderata da alcuna disciplina. Egli afferma la necessità che il filologo acquisisca precisi principi e metodi dell'arte, che regolino la scelta dei *modi emendandi* e segnino i limiti oltre i quali non ci si deve spingere se

²⁵ Cf. Weil 1858, *ad loc.*

²⁶ Ricavo i dati sui corsi di H. da Koechly 1874, 192-93.

²⁷ *Op.* II 76-86.

non si vuole creare danno al testo²⁸. Questa preoccupazione di H. per la moderazione nell'esercizio dell'ars critica non è un dato isolato, ma una convinzione metodica che sta maturando in quegli anni e che troverà compiuta espressione in due scritti non lontani nel tempo, le dissertazioni *De R. Benteio eiusque editione Terenti*, del 1819, e *De emendatione per transpositionem verborum*, del 1821, nelle quali H., pur professando rispettosa ammirazione per due filologi del calibro di Bentley e Porson, prende con decisione le distanze rispetto agli abusi cui egli ritiene li abbia condotti la loro tendenza a fidarsi troppo del loro iudicium (di questi scritti discuterò diffusamente altrove).

Nella dissertazione sui versi spurî del 1814, H. prende in considerazione soltanto le interpolazioni di origine erudita (egli parla di glossae, interpretamenta, enarrationes sententiarum). Gli sfugge, e non potrebbe essere altrimenti data l'epoca, la dimensione delle interpolazioni più antiche, legate alla vita teatrale dei testi, come quella del finale dei *Sette a Tebe*. Coerentemente con tale prospettiva, H. osserva che Eschilo è meno afflitto di altri autori da problemi di interpolazione, per il fatto di non essere stato oggetto di studio scolastico intensivo. Questa circostanza deve indurre alla massima prudenza nell'avanzare sospetti contro versi che nella maggior parte dei casi hanno bisogno soltanto «aut interpretatione iusta, aut apta emendatione, aut restitutione in locum suum»²⁹.

L'Agamennone è chiamato in causa più volte in questo scritto. In tre occasioni, ai vv. 7 (del. Valckenaer), 90 (88 in *De versibus spuriiis*: τῶν τ' οὐρανίων τῶν τ' ἀγοραίων del. Heath) e 1521 (1530 in *De versibus spuriiis*, del. Seidler), H. difende il testo tràdito. Per il secondo e terzo passo H. non apporta alcun argomento a sostegno delle proprie affermazioni (anzi, sul v. 1521 cambierà opinione nelle note dell'edizione)³⁰. Nel caso del v. 7 egli si limita a contrapporre agli argomenti di Valckenaer la considerazione che l'assenza del verso nella citazione di Achille Tazio, In Arat. p. 28, 14 Maas, non dimostra nulla, perché anche in un altro luogo Achille cita Eschilo omettendo un verso autentico (*PV* 545-60)³¹. L'osservazione è giusta, ma nulla vien detto dei due più seri problemi del verso, e cioè la difficile costruzione di ὅταν e la presenza del dattilo in apertura di trimetro giambico. Nell'insieme, dunque, H. sembra più a suo agio nell'emendare che nel difendere il testo tràdito.

La dissertazione presenta due proposte nuove. La prima riguarda il difficile v. 1290 (1243, 1299 in *De versibus spuriiis*) ὁμώμοται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας, che è evidentemente fuori posto dove lo si legge nei manoscritti. Nella pri-

²⁸ L'importanza metodica di questo passo è segnalata da La Penna 1982, 436.

²⁹ *Op.* II 77.

³⁰ Cf. *Op.* II 82; *ed.* II 491.

³¹ *Op.* II 77.

ma edizione Schütz lo aveva sospettato, mentre nella seconda aveva proposto di trasportarlo dopo il v. 1284³². H. riprende questa seconda idea, proponendo però di spostare 1290 prima e non dopo 1284; si ricostruisce così una sequenza sintattica perfetta, con ἄξειν di **F** in dipendenza da ὁμώμοται, e si risolve anche il problema dell'asindeto che si presenta con ἄξει di **GT**. H. ragiona soprattutto da grammatico, e si compiace della bella frase recuperata senza porsi la domanda essenziale, e cioè cosa sia questo giuramento divino di cui mai si parla altrove nella trilogia: domanda da cui dipende lo scarso successo della sua proposta.

La seconda idea, più audace, rientra fra gli esempi scelti da H. per mostrare come spesso la tradizione manoscritta possa aver omesso qualche verso autentico, senza che gli interpreti lo abbiano rilevato. Essa riguarda la parte del discorso di Clitemestra dei vv. 587 (565) ss. che fu presa a modello dall'autore di questi versi del *Christus Patiens* (72 ss.):

Ἀνιλάλαξα πῶς πάλαι χαρᾶς ὕπο,  
 ὅτ' ἦλθεν εὐάγγελος ἀγγελῶν τόκον,  
 φράζων ἄλυσιν δυσμενῶν βροτῶν γένει  
 καὶ γηθόσυνον χάρμα μοι φέρων μέγα·  
 Λόγοις δὲ τοῦδ' εὐπλαγκτος οὐκ ἐφαινόμην  
 πεισθεῖσα τῷ φέροντι θέσκελον φάτιν, 75  
 οὐχὶ σφάγιον μηνύουσάν μ' ἐκτεκεῖν,  
 ἀλλ' ὥς ἄνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου.  
 Ὅμως δ' ἔθουον καὶ γυναικείῳ νόμῳ  
 ψυχῆς τ' ἔπεμπον ἀλαλαγμὸν ἐκ μέσης,  
 λάσκουσ' ἀνευφημοῦσα τὴν ἀγγελίαν, 80  
 θυηφάγον φέρουσα τ' εὐώδη φλόγα,

Il v. 74, in particolare, è ripresa di *Ag.* 593 (571) λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οἷσι ἐφαινόμην. H. ipotizza che il v. 75 πεισθεῖσα τῷ φέροντι θέσκελον φάτιν sia anch'esso ripresa letterale di un verso eschileo, immediatamente successivo a 593, perduto nella nostra tradizione manoscritta.³³ La proposta è molto debole. Blomfield 1816 osservò che πεισθεῖσα proviene evidentemente da *Ag.* 590-91 (568-69) φρυκτωρῶν δια<ί> | πεισθεῖσα. A questa obiezione H. (in ed. II 417-18) ribattè che una ripetizione in Eschilo non può fare difficoltà. Questo è giusto, ma l'articolo in τῷ φέροντι θέσκελον φάτιν dà al participio un valore che, mentre nel *Christus patiens* è appropriato in quanto riferito alla persona dell'angelo («colui che porta» la

³² Cf. Schütz 1783, 283: «Fortasse institicius est versiculus aliunde huc traslatus. An, quia per Stygem jurare, maximum est deorum juramentum, cum statim nominentur Ἀϊδοῦ πύλαι, Grammatico in mentem venit illum adscribere? Sed nihil definio»; Schütz 1811, 192.

³³ *Op.* II 84.

notizia), nel testo di Eschilo sembra spingere troppo in là la personificazione del νύχιος ἄγγελος πυρός menzionato da Clitemestra al v. 588 (566). Sospetto che l'autore del centone abbia creato il suo verso riprendendo le parole della Guardia in *Ag.* 8-10, dove si parla della fiamma come di una αὐγὴν πυρὸς φέρουσιν ἐκ Τροίας φάτιν| ἁλώσιμόν τε βάξιν, e fondendole con la suggestione del sintagma θέσκε-λος ὁμφῆ, largamente attestato nella poesia esametrica cristiana in riferimento alla voce divina o alla voce degli oracoli.

Mi sono soffermato su questa proposta, perché essa è il primo documento di un approccio al testo che diverrà tipico - con risultati assai migliori - della filologia hermanniana matura: la ricerca di frammenti del testo originale dissimulati in citazioni tarde o nel patrimonio dei lessici, che l'acutezza del grande filologo è in grado (o crede di essere in grado) di individuare e di riportare alla loro collocazione originaria.

#### 4. Il 1816: annus mirabilis.

Gli interventi ricordati sin qui non sono che briciole del gran lavoro accumulato da H. in un quindicennio di studi e lezioni eschilee. Il frutto più bello di quell'inesausto lavoro di scavo vide la luce solo nel 1816, l'anno in cui apparvero due scritti di importanza capitale per la critica testuale hermanniana: gli *Elementa Doctrinae Metricae* e la traduzione in versi dell'*Agamennone* di Wilhelm von Humboldt.

Per preparare la sua traduzione dell'*Agamennone*, Humboldt si avvale della collaborazione di H., che costituì per lui il testo greco della tragedia offrendogli molti suggerimenti interpretativi³⁴. I punti in cui il testo hermanniano si discosta dalla vulgata sono raccolti in tre paginette di scarse note che, a dispetto della presentazione dimessa, contengono un'impressionante serie di contributi di altissimo livello, molti dei quali destinati ad entrare stabilmente nelle edizioni a venire.

Ancora una volta, l'impulso decisivo per il progresso testuale viene ad H. dallo studio della metrica. Negli anni precedenti il 1816 egli aveva lavorato intensamente alla revisione del trattato giovanile, trasformandolo nel suo più impegnativo ed influente lavoro in quel campo, gli *Elementa doctrinae metricae*, pubblicati tre mesi soltanto dopo l'*Agamennone* di Humboldt. In quel libro H. ripropone alcune delle soluzioni testuali presentate in *Ad Humboldt*, argomentandole un poco più ampiamente. Benché nate da osservazioni metriche, ad un esame attento molte delle proposte rivelano che H. non si muoveva soltanto nella dimensione ristretta del metri

³⁴ Sui rapporti fra i due si vedano le lettere di Humboldt pubblicate da Leitzmann 1929, ed anche Schmidt 1990, 169.

causa: gli emendamenti infatti sono spesso in grado di migliorare, assieme alla metrica, anche il senso e la sintassi dei passi interessati.

Mi limito ad un ristrettissimo manipolo di esempi: nelle sequenze anapestiche H. si accorge della tendenza di Triclinio a manipolare i paremiaci, trasformandoli in anapesti acatalettici, e ricostruisce la metrica corretta, ad es. ai vv. 1334 (1294, 1307 in *Ad Humboldt*) e 1340 (1300, 1314 in *Ad Humboldt*); al v. 1455 (1418, 1433 in *Ad Humboldt*) trasforma il tràdito παρανόμους Ἑλένα, ametrico, nello splendido παράνους Ἑλένα; al v. 1527 (1493, 1509 in *Ad Humboldt*), pur senza riuscire a risolvere in toto le difficoltà del passo, propone la potente espressione ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, che esprime il contrappasso cui va incontro Agamennone (e tuttavia, il testo tràdito può forse essere difeso: ne discuterò più a lungo altrove). Dallo scrigno di Esichio H. tira fuori perle come διφυίοισι al v. 1468 (1436, 1477 in *Elementa*), che restaura la metrica docmiaca (διφυεῖσι codd.), e θηγάνει al v. 1535 (1502, 1520 in *Ad Humboldt*), che ricostituisce il giambo completo richiesto dall'antistrofe (v. 1565 -βάλαι δόμων). La filologia di H. è giunta ormai a piena maturità, e la combinazione di competenza metrica e padronanza del materiale lessicografico diventano nelle sue mani un potentissimo strumento di miglioramento del testo. Eppure, in quello strumento si nasconde la stessa insidia che H. aveva colto nella geniale filologia del grande Bentley: un'eccessiva fiducia di esser riusciti a trovare chiavi che aprono ogni porta, e la tendenza ad applicare ripetutamente singole intuizioni che, perfette in un passo, si trasformano altrove in pesanti forzature. Esemplare da questo punto di vista è la vicenda una delle più belle e celebri congetture di H., che, come ὄλβος del secondo stasimo dell'*Agamennone*, finisce col generare figli in odore di ὕβρις.

In *Ag.* 131 (126, 130 in *Ad Humboldt*) la sequenza οἷον' μή τις ἄτα' θεῶθεν è incompatibile con la metrica dattilica, poiché il tràdito ἄτα ha la prima α lunga. La soluzione di H. è splendida: «at scripserat poeta ἄγα»³⁵. H. pescava nelle sue conoscenze lessicografiche la glossa certamente eschilea di Hesych. α 286 L. ἄγαις· ζηλώσεσιν Αἰσχύλος Θρήσσαις (= Aesch. *Thressai* fr. 85 R.), e riportava in gioco nella parodo dell'*Agamennone* un concetto essenziale come l'invidia degli dèi che potrebbe colpire il potente esercito che si scaglia contro Troia³⁶. La congettura era così bella e paleograficamente nitida che H. se ne lasciò prendere la mano, ripropo-  
nendola nel secondo stasimo, al v. 730 (704; 739 in *Elementa*). È il celebre passo del leoncino che, cresciuto tra l'affetto di tutti, una volta adulto torna alla sua natura e

³⁵ *Elementa*, 704.

³⁶ Per le ragioni che inducono a ritenere la proposta di H. superiore al testo tràdito, nonostante qualche tentativo di difesa di ἄτα (Young 1964), rimando a Fraenkel 1950, *ad loc.* e Bollack 1981, I 1, 159.

divora le greggi portando sciagura nella casa. Al v. 730 i codici **GF** leggono μηλοφόνοισιν ἄταις, che nella seconda parte non corrisponde al v. 720 (694; 729 *Elem.*) εἰν βιότου προτλείους (D ; : ἄταισιν di **T** non migliora le cose). In *Elementa* 326 si legge solo la rapida notazione «μηλοφόνοισιν ἄταισιν scribendum videtur». Ma che significa ἄταισιν in quel contesto? H. sapeva troppo greco per non capire che il significato che ἄτα ha al v. 131 (126) «invidia» è inadatto al v. 730 (704), dove si parla della rovina causata dal leoncino cresciuto. Per questo tornò più tardi sul verso, in quella che poi divenne la nota al passo in *ed.* II 427, suggerendo che il termine ἄτα/ἄτη potesse avere lo stesso valore di ἄγος, che propriamente indica lo stupore suscitato da uno spettacolo eccezionale, tremendo, ma che per traslato «de ipsa re, quae eos sensus excitat, dictum esse videri potest». Ipotesi ingegnosa, ma il solo parallelo che H. è in grado di apportare per questo significato di ἄταισιν è - guarda caso - Cho. 836 (821) φόνιον ἄταν τιθείς, e cioè un passo da lui stesso alterato per congettura, mutando ancora una volta con l'oracolare «scribendum videtur» il trådito ἄταν in ἄταν (cf. *ed.* II 560). Si tratta di una brutta forzatura, che tuttavia il sensus di H. era ancora in grado di percepire, visto che in *ed.* II 427 egli scrive: «fateor id et mirum videri nec satis aptum huic loco». Ma nel braccio di ferro fra sensus e iudicium, è quest'ultimo a prevalere, e il rimedio è peggiore del male: H. postula infatti l'esistenza del sostantivo ἄτη, derivante da ἄζω, che dovrebbe significare «consecrationem, sacrificium». Nel testo dell'edizione del 1852 si legge dunque al v. 730 (704) un μηλοφόνοισιν ἄταισιν che non ha convinto nessuno.

La stessa situazione si ripropone per molte altre soluzioni testuali di H., che non è possibile discutere qui. Mi limito a ricordare il caso del v. 421 (403, 412 in *Ad Humboldt*), dove H. scrive πάρεισιν δόκαι (δόξαι mss.: la ragione dell'intervento è l'insoddisfazione per la metrica del passo, che H. interpretava come docmiaco). Al termine δόκαι, un'altra rarità tratta da Hesych. d 2098 L. δόκαι · ἐνέδραι, παρατηρήσεις e δοκήν· δόκησιν, δοχὴν, egli attribuisce il senso di «apparizioni», «parvenze». Blomfield 1818 gli obiettò che quel significato di δόκαι non è possibile, perché il termine δόκαι di Esichio si apparenta alla radice di δέκω, non a quella di δοκέω, e dunque significa «insidiae»³⁷. H. ribatté col consueto spirito combattivo. In *ed.* II 402-403, egli cita un passo del *De accentibus* di Arcadio (p. 106, 16 nell'edizione di Barker 1820)³⁸, nel quale tra gli esempi di parole giambiche ossitone terminanti in -κη e con tema in -ο si legge: δέκω δοκή, ἢ ὑπόνοια. Questo dimostrerebbe l'esistenza di un δοκή ossitono derivato da δέκω, e questa accentazione è giudicata

³⁷ Cf. Blomfield 1823, 48.

³⁸ In realtà l'attribuzione ad Arcadio è dubbia. L'opera è una epitome del Περίκαθολικῆς προσωδίας di Erodiano (cf. Cohn in *RE* II. 1, 1895, 1153-56).



corretta da H. quando il termine significa «insidiae»; Arcadio però glossa il termine δοκή con ὑπόνοια, e ancora manca la prova dell'esistenza di una forma δόκαι nel senso di «parvenze». Il grande di Lipsia risolve la questione d'imperio, correggendo il passo di Arcadio con l'ipotesi di una lacuna. Arcadio avrebbe prima riportato la parola δοκή con l'accento che va bene per il derivato di δέκω («insidiae»), poi il suo significato, perduto in lacuna, e infine una seconda parola, dokh, anch'essa caduta, la cui spiegazione sarebbe ἡ ὑπόνοια. Il testo originario suonava dunque secondo H. δέκω δοκή, <ἡ δοχή, δόκη δε> ἡ ὑπόνοια. La voce δόκη sarebbe imparentata con δόκος, «opinione», attestato in Xenophan. B 34.4 D.-K. δόκος δ' ἐπὶ πάσι τέτυκται. Tutta questa ricostruzione è tanto macchinosa quanto inutile³⁹. Il testo dell'antistrofe non va sollecitato, e con πάρεισι δόξαι la metrica si può interpretare in chiave giambica (ia cr ith), andando ad intervenire lievemente sulla strofe con λοχι-σμούς di Heyse.

Sostanzialmente assente dalla critica testuale hermanniana degli anni fino al 1816 resta l'indagine sulla tradizione manoscritta. H. in questa fase non ha ancora accesso alla maggior parte dei codici dell'*Agamennone* e non si pone il problema dell'accertamento esatto della paradosi. Accade così che alcune sue proposte, soprattutto espunzioni metri causa, siano destinate a rivelarsi, da lì a poco tempo, lezioni di uno o più manoscritti (H. stesso ne prenderà atto in molte note dell'edizione). Si vedano ad esempio: v. 463 (442) κελαιναὶ δ' [οἶν] Ἑρινύες (l'espunzione di οἶν è già nel codice F, cf. ed. II, 406); v. 1174 (1133, 1148 in *Ad Humboldt*), dove H. espunge il secondo καὶ della vulgata, assente nei codici G e F. Questo non significa che H. non fosse in grado di fare giuste considerazioni anche nel campo della emendatio ope codicum: ai vv. 1133-35 (1092-94, 1105 in *Ad Humboldt*), ad esempio, recupera brillantemente da δὴ αἶ di FGT (stampato anche nell'edizione del Vettori) la forma attica διαί, lezione che sta evidentemente a monte dell'attuale stato della tradizione (διαί di M è banalizzazione evidente della forma più rara).

Concludo la discussione dell'*Ad Humboldt* con uno dei rari casi in cui H. corregge il testo non per ragioni linguistiche o metriche, ma per una considerazione di carattere storico-sociologico, un piano che si rivela a lui meno congeniale. Al v. 245 (230, 236 in *Ad Humboldt*) H. presenta seccamente, senza alcuna spiegazione, la sua proposta di sostituire il tràdito ἔμελψεν con ἔμυχθεν. Le ragioni si possono ricavare solo dal confronto con la nota di ed. II 385-86. H. esclude che Ifigenia, una figlia di re, potesse essere presente al banchetto degli uomini nel palazzo del padre e svolgere una funzione che al tempo di Eschilo sarebbe stata appannaggio di «tibicinae et sal-

³⁹ Tanto più perché contrasta con la struttura del passo di Arcadio, che presenta una sequenza di tre esempi tutti formulati con la coppia secca verbo di origine - sostantivo derivato.

tatrices, et arte illa et corpore quaestum facientes». Bisogna dunque scrivere ἐμιχ-  
θεν, prendendo come soggetto del verbo i principi amici del padre che si riunivano  
nella casa di Agamennone. Ma correggere un testo drammatico, per di più in un pas-  
so che rievoca un mito, solo perché presenta una situazione non coerente con ciò che  
sappiamo dei costumi sociali dell'Atene del V secolo a. C. è evidentemente un az-  
zardo. Si possono ipotizzare varie spiegazioni dell'apparente anomalia⁴⁰; ma, soprat-  
tutto, già Schütz aveva osservato che il particolare sottolinea pateticamente la fami-  
liarità di Ifigenia con i principi che adesso vorrebbe, se potesse, invocare, e Bollack  
ha osservato che l'insistenza sulla presenza frequente (πολλάκις) di Ifigenia durante  
i banchetti del padre è segno di un attaccamento affettivo che viene crudelmente  
rinnegato⁴¹. Il tratto ha una sua pertinenza a livello di senso che lo protegge dalla  
cancellazione hermanniana.

##### 5. Verso l'edizione di Eschilo.

Dopo il picco del 1816, H. continua a lavorare sull'*Agamennone* per un trenten-  
nio, ma solo poche delle proposte che elabora vengono rese di pubblico dominio. Il  
grosso delle osservazioni va a stratificarsi nelle schede che lo studioso accumula in  
vista della promessa edizione complessiva di Eschilo, che non verrà mai completata.  
Al momento della scomparsa, avvenuta il 31 dicembre 1848, H. stava elaborando in  
forma definitiva per la stampa le note accumulate in anni e anni di lavoro, ma era  
ancora assai lontano dalla meta. I materiali da lui lasciati furono raccolti e pubblicati  
con religioso scrupolo dal suo allievo e genero M. Haupt, che nella prefazione  
all'edizione postuma, uscita nel 1852, dichiara di non aver aggiunto nulla di proprio  
all'opera incompiuta del maestro, per non alterarne neppur minimamente la fisio-  
nomia⁴². Haupt ci informa che H. aveva portato a forma compiuta solo l'edizione  
delle *Supplici*, lavorandoci fino alla fine con tutta la vitalità di un ingegno non offu-  
scato dall'età: «neque enim senectute imminutum erat illud ingenii acumen quo o-  
scura perspiciebat, non debilitatus erat ille contemptor humilium animus quo Ae-  
schyleae poesis magnificentiam cogitando felicissime assequebatur»⁴³. Il vecchio H.,

⁴⁰ Cf. Fraenkel 1950, II 141, che riprende l'idea di W. Ferrari secondo il quale qui Eschilo fa riferi-  
mento ai costumi dell'epoca omerica, e Bollack 1981, *ad loc.*

⁴¹ Cf. Schütz 1783, 183; Bollack 1981, I 2, 308.

⁴² Ed. I, iii: «et pietatis officio et utilitati lectorum ita satisfaciendum esse putavi ut diligenter com-  
ponerem quae Hermannus per longam annorum seriem adnotavisset, omitterem tantum ea quae  
ipse aut delenda esse indicavisset aut inventis postea quae meliora essent reiecisset, mearum opi-  
nionum nihil admiscerem, denique rem ita instituerem ut hic liber, quoniam talem edere non pos-  
sem qualem Hermannus edidisset, tamen non meus fieret, sed totus esset Hermannus».

⁴³ Ed. I, iii.

ricorda ancora Haupt, aveva continuato fino all'ultimo l'inesausta ricerca di miglioramenti che gli aveva sempre fatto considerare il proprio lavoro come qualcosa di incompiuto. Questa era stata la ragione vera della lunga serie di rinvii: «atque haec ipsa inventorum accessio praecipue fecerat ut edendi libri a plurimis expetiti tempus ex die in diem differret: nam quo saepius aliquid quod antea minus bene successisset feliciter perfecisse sibi videbatur, eo magis sperabat fore ut magnam partem eorum quae non essent certa emendatione restituta paullatim ad pristinum nitorem reduceret»⁴⁴.

Le note di commento raccolte nel secondo volume dell'edizione sono per noi documento prezioso di questa lunga attività, talora non facile da valutare a causa della compressione della dimensione temporale, che ci obbliga talvolta a cercare in esse le motivazioni di interventi fatti molti anni prima, o ci pone a confronto con strati diversi e successivi del pensiero di un autore che non sempre è sufficientemente esplicito circa l'evoluzione delle sue idee nel tempo. La mole degli interventi testuali, sia nuovi sia derivanti da modificazioni di congetture precedenti, è impressionante. In questo paragrafo mi limiterò a trascogliere un minimo numero di esempi, spero sufficienti a dare un'idea dell'indirizzo assunto dalla critica testuale hermanniana negli ultimi trent'anni della sua vita. Prima però è necessario fare due considerazioni importanti.

La prima riguarda il fatto che negli anni immediatamente successivi al 1816 H. cominciò ad ampliare la sua conoscenza della tradizione manoscritta, per lo più attraverso collazioni fornitegli da altri. Per **M** egli si avvalse dapprima di alcuni excerpta inviatigli da B.G. Niehbur nel 1816, poi di altri ottenuti grazie a Immanuel Bekker, che soggiornò in Italia fra il 1817 e il 1819. Niehbur comunicò ad H. anche un manipolo di lezioni tratte dal codice Laur. S. Marco 222 (**Ma**, per H. **Marc.**), del XIV secolo, apografo di **M**. Nel 1818 un affezionato allievo di H., C.F. Weber, approfittando di un viaggio in Italia si fermò a Firenze e collazionò per lui sul Mediceus i *Persiani* e l'*Orestea*⁴⁵. Di un altro codice, il Guelferbytanus Gudianus gr. 4° 88 (**Mc**, per H. **G**, fine XV), apografo di **M** nella parte relativa all'*Orestea*, H. ebbe conoscenza diretta, mentre del Marc. Gr. 468 (653), del 1270 ca. (**V**, per H. **Bess.** in *Ag.* e *PV*, **Ven. A** altrove) egli ebbe a disposizione una collazione fatta da Bekker. Per quanto riguarda il ramo tricliniano, ancora Bekker fornì a H. un'attentissima collazione del Marc. Gr. 616 (663), **G** nelle edizioni moderne (per H. **Ven.** In *Ag.* e *Eum.*, **Ven. 3** o **Ven. B** altrove) e del Neapol. II F 31, il celebre

⁴⁴ Ed. I, iii-iv.

⁴⁵ Per le altre quattro tragedie H. otterrà un'accurata collazione di **M** solo nel 1847, ad opera di Th. Mommsen.

Farnesianus (T, per H. Farn.). Di F (Laur. XXXI 8, XIV secolo, per H. Flor.) H. ebbe a disposizione alcuni excerpta fatti per lui da C.F. Weber.

Ho accennato in precedenza alla dissertazione *De emendatione per transpositionem verborum*, del 1821⁴⁶. In quel testo c'è una interessante polemica con Porson, che aveva sostenuto che la *transpositio verborum* è la più facile e sicura forma di emendazione dei testi antichi. H. sostiene invece con forza che non si deve ricorrere a questo mezzo alla leggera: la dislocazione di parole avviene infatti nei codici per cause e secondo tipologie precise, che è necessario conoscere a fondo e tenere sempre presenti. Solo una trasposizione che rientri in queste categorie avrà qualche possibilità di cogliere nel vero; altrimenti si rischia di danneggiare inutilmente il testo. Riflessioni come queste testimoniano che H. aveva avviato una personale riflessione sui dati della tradizione manoscritta e sul contributo che ne può derivare in termini di emendatio.

La seconda osservazione riguarda il fatto che tra la metà degli anni '20 e la metà degli anni '30 del XIX secolo H. fu protagonista delle ben note polemiche con August Boeckh e Karl Otfried Müller. Della natura di quelle contese e del loro esito molto è stato scritto egregiamente da altri, e non è il caso di tornare qui sull'argomento. Ad esse accenno solo per osservare che esse comportarono una maturazione dell'approccio critico di H. che, attaccato dagli avversari per la ristrettezza di un approccio critico che atomizzava la lettura dei testi antichi in una serie di discussioni linguistiche e testuali che non puntavano mai ad una interpretazione globale, reagì dimostrando di trovarsi a proprio agio anche in questioni che andavano al di là della Sprachphilologie di cui era maestro. Nella severa recensione alle *Eumenidi* di Müller, ad esempio, che gli aveva rimproverato tra le altre cose scarsa attenzione alla dimensione teatrale del testo, H. dimostrò di sapersi muovere bene in quel campo opponendosi, con argomenti non lievi, alle ricostruzioni date da Müller del prologo della tragedia e della scena del processo areopagitico⁴⁷. Si deve però rendere giustizia a H. ricordando che questo tipo di interessi non era sorto in lui solo a seguito dell'Eumenidenstreit: esso era già affiorato robustamente una ventina d'anni prima, nelle due dissertazioni *De choro Eumenidum Aeschyli* del 1816⁴⁸. Nella prima di esse H. aveva polemizzato con Blomfield, che ipotizzava per il primo Eschilo la possibilità di utilizzare un numero di coreuti variabile da tragedia a tragedia. Nella seconda aveva confutato la tesi di Boeckh, che sosteneva l'esistenza di due versioni

⁴⁶ *Op.* III 98-112.

⁴⁷ Cf. *Op.* VI 162 ss., 168 ss. Su questi aspetti della recensione alle *Eumenidi* di Müller rimando alla discussione di Ferrari 1984, 1177-80, che ha evidenziato la capacità di H. di assorbire dall'avversario, al di là della polemica, importanti stimoli di ricerca.

⁴⁸ Entrambe ristampate in *Op.* II 124-66.

delle *Eumenidi*: una prima, perduta, con il Coro composto da cinquanta elementi, e una seconda, giunta sino a noi, con il Coro di quindici elementi. Nell'ultimo quindicennio della sua vita, inoltre, H. proseguì la sua riflessione sulla dimensione teatrale del testo eschileo. Al 1846, due anni prima della morte, risale la pubblicazione della dissertazione *De re scaenica in Aeschyli Orestea*, ristampata da Haupt in appendice all'edizione postuma (ed. II 648-59)⁴⁹. Su questo interessante testo, che rivela importanti aperture di H. in una direzione destinata a grande sviluppo oltre un secolo più tardi, non mi è possibile soffermarmi in questa sede.

Tornando all'interesse di H. per la tradizione manoscritta, una conseguenza rilevante del suo nuovo atteggiamento è che negli anni posteriori al 1816 H. comincia a proporre correzioni che tengono conto dell'esigenza di giustificare la genesi delle corruzioni, e cercano di dare ragione di ciò che si trova nei codici. Un bell'esempio è offerto da una congettura del 1831, presentata nella dissertazione *De mensura utriusque* ἄν⁵⁰. Polemizzando con W. Dindorf a proposito di una serie di passi in cui sembrerebbe necessario postulare un allungamento metrico di ἄν potenziale, H., che riteneva tale fenomeno impossibile nei tragici, discute, tra altri esempi, di *Ag.* 340 (325; 346 in *De mensura*), dove i manoscritti hanno questa situazione (in attacco di trimetro giambico): οὐκ ἀνελόντες **V** (da intendere ovviamente οὐκ ἄν ἐλόντες), οὐκ ἄν γ' ἐλόντες **TF**. Osservando che Triclinio aveva tentato con il γ' di ovviare al problema dell'anomalo allungamento di ἄν richiesto dal testo di **V**, H. si dichiara convinto che i pochi passi tragici che sembrano presentare il fenomeno con la sequenza οὐκ ἄν siano sanabili adottando sistematicamente una proposta che Elmsley e Porson avevano fatto separatamente per alcuni di essi, e cioè scrivendo οὐτᾶν (i. e. οὔτοι ἄν) al posto di οὐκ ἄν. La genesi della corruzione è chiara: fraintendendo οὐτᾶν come οὔτε ἄν e non trovando nel seguito un secondo οὔτε, i copisti trasformarono οὐτᾶν in οὐκ ἄν⁵¹. Un colpo magistrale, che fu accolto da quasi tutti gli editori successivi dell'*Agamennone*.

Un altro mutamento importante che si coglie in questa fase è il maggior sforzo profuso da H. per trovare un'interpretazione linguisticamente accettabile del testo tradito, che assai più spesso di prima appare felicemente difeso contro interventi inutili, talora con interpretazioni risolutive sfuggite ai predecessori. Si vedano ad esempio l'interpretazione dei vv. 53-54 δημοιότηρη πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες, dove H. annota «inutilis est Musgravii coniectura γόνον», e coglie nitidamente la specificità di δημοιότηρη con la parafrasi «cubiliprema cura pullorum, sive labor quem parentes pullis incubando sustinuerunt»; o la difesa di τῷ πάθει μάθος dei

⁴⁹ La si legge anche in *Op.* VIII 158-72.

⁵⁰ *Op.* IV 373-88.

⁵¹ *Op.* IV 379-81.

manoscritti (τῷ Ω : τῷ T) contro τὸν di Schütz, con questa nota: «Iuppiter dicitur βροτοὺς φρονεῖν ὁδῶσαι θεὸς τῷ πάθει μάθος κυρίως ἔχειν». In questa scarna formulazione è colto il punto nodale del passo, e cioè che il participio θέντα deve essere subordinato, e non coordinato, rispetto ad ὁδῶσαντα, in quanto esprime il mezzo con cui Zeus avvia gli uomini alla conoscenza.

Il grande senso della lingua spesso suggerisce ad H. interpretazioni felici anche in passi non controversi testualmente. Di questo aspetto, che costituisce certamente uno dei pregi principali dell'edizione, scelgo solo pochissimi esempi: v. 3 ἄγκαθεν, «in ulnis» (l'avverbio è correttamente ricondotto ad ἀγκάς, cf. Eum. 80 e la discussione di Fraenkel 1950, II 3); v. 104 ὄδιον κράτος, glossato impeccabilmente con «vim viatricem». Lo stesso dicasi per v. 131 (126) προτυπέν, «prius percussum», che sostituisce il «prorumpens» con cui H. aveva glossato il termine in *De metris* 266. Non mancano tuttavia occasioni in cui la difesa del testo trådito offerta da H. si basa su forzature interpretative. Al v. 135 (127). H. cerca di salvare οἴκῳ dei manoscritti (οἴκῳ Ω : οἴκῳ T) contro la congettura οἴκτῳ dello Scaligero. Per farlo, deve affrontare la difficoltà costituita dai due dativi che vengono a dipendere da ἐπίφθονος; e poiché il primo di essi, οἴκῳ, indica evidentemente chi è oggetto dell'invidia di Artemide, al secondo H. deve assegnare un valore forzato, intendendolo «quantum per aquilas cognosci potest»⁵². Oltre alla forzatura linguistica, questa scelta svislisce la fondamentale identificazione fra gli Atridi e le aquile, che comporta il rivolgersi dell'ira di Artemide verso i volatili/re per il loro comportamento eccessivo nella cattura~vittoria.

Al di là di questi non piccoli pregi, è ancora l'ars emendandi a fare la parte del leone nella critica testuale di Hermannus senex, con un'impressionante massa di nuove proposte, che si stratificano sulle precedenti, talora con più modificazioni successive. Di tutto questo è possibile discutere qui solo un ridottissimo manipolo di esempi, riservando ad altra sede la trattazione sistematica del materiale completo.

In questa fase del suo lavoro, H. appare in grado di produrre ancora emendamenti felici, come ad esempio τέλλεται per στέλλεται al v. 1133 (1092), o l'omissione di τ' prima di ἔχεις al v. 1150 (1109). D'altra parte, H. continua a sollecitare esasperatamente passi già emendati negli anni precedenti, spesso con il risultato di peggiorare il testo: cf. ad esempio 197 (184) Ἄργους ed.: Ἀργείων cum codd. antea ~ 210 (197) πέλας πατρώους χέρας ῥεέθροις ed.: ῥεέθροις πατρώους χέρας πέλας βωμοῦ cum codd. *Elementa*, 336 (321 [su questo intervento cf. la discussione poco più avanti]). ὥς δ' ἀλήμονες vel ὥς δ' ἀδείμονες ed.: ὥς δὲ δαίμονες *Ad Hum-*

⁵² Nella traduzione del 1834 (*Op.* V 345), H. si era mantenuto più sul vago, ma certamente non presupponeva l'interpretazione poi adottata nell'edizione: «namque invida casta Diana est: partum quippe sub ipsum bestia pennigeris patris est lacerata ministris».

*boldt*: 369 (354) ἔπραξαν ed.: ἔπραξεν cum codd. *Ad Humboldt*; 730 (704) μηλοφόνοισιν ἄγαισιν ed.: μηλοφόνοισιν ἄγαισιν *Ad Humboldt*; 1335 (1293) lac. post Πριάμου; 1521 (1489) versus cum Seidler del. in ed.: defendebatur in Op. II 82; 1531 (1498) ἀπάλαμον ed.: εὐπάλαμον *De metris*.

In questa fase accade spesso che H. abbia la mano felice nell'individuare i problemi, ma non altrettanto nel proporre soluzioni. Al v. 57 ad esempio coglie con precisione la difficoltà che si annida in τῶνδε, osservando che se τῶνδε μετοίκων si lega a ciò che precede, l'uso del deittico «inutile est, quoniam aut τῶν μετοίκων aut μετοίκων ponendum erat»; se invece si lega a ciò che segue, poiché παραβᾶσιν si riferisce evidentemente ai Troiani, μετοίκων va riferito a Elena, e ugualmente τῶνδε appare impossibile. Nel testo H. scrive dunque τῶν δὲ μετοίκων e nella nota di commento considera la possibilità che dopo ὀξυβόαν sia caduto il verbo principale retto da ὑπατος, qualcosa come <μέγα θυμοῦται>⁵³. L'idea che μετοίκων si riferisca ad Elena è poco attraente, ma quale che sia la soluzione adottata per il passo, H. ha posto opportunamente il dito sulla piaga.

Ai vv. 1143 (1102) ~ 1153 (1112), di fronte a una paradosis complessa, che vede al v. 1143 la strana variante ταλαίνας di **M** e la doppia lezione φιλοίκτοις ταλαίνας di **GF**, H. dà una buona diagnosi del passo, identificando un problema nel φεῦ di 1143. La sua ricostruzione si ispira all'idea che l'antistrofe μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθοῖς ἐν νόμοις (doch 2 cr) sia corrotta poiché ὁμοῦ τ' «vehementer languet nisi verbum addatur». Egli postula dunque una lacuna scrivendo μελοτυπεῖς, ὁμοῦ <στένουσ'> ὀρθοῖς ἐν νόμοις (2 doch cr) e ricostruisce di conseguenza la strofe al v. 1143 (1102) ἀκόρετος βοᾶς φιλοίκτοις ταλαίνας φρεσὶν eliminando lo scomodo φεῦ⁵⁴. Il rimedio è eccessivo, e produce al v. 1143 un'espressione difficilmente tollerabile; ma la difficoltà relativa ad ὁμοῦ è reale, e il sospetto di corruzione è ammesso anche da Fraenkel 1950, III 529 e Denniston-Page 1957, 176.

L'esame sistematico dei materiali raccolti per l'edizione mostra inoltre un certo irrigidirsi delle due tipologie di intervento che avevano dato i frutti migliori nel 1816 (mi riferisco alle correzioni metriche e al recupero di forme lessicali rare obliterate nei manoscritti). Nel campo metrico, H. tende ad applicare in modo sempre più sistematico le leggi che ritiene di aver individuato come universalmente valide, incapendo in prestazioni poco felici. Al v. 110 ~ 129 (124) si osserva una discordanza fra l'ametrica paradosi πέμπει ξὺν δ' ὀρθὸν δίκας πράκτορσιν e la citazione di Ar. *Ran.* 1289 che restituisce l'ottimo πέμπει ξὺν δ' ὀρθὸν καὶ χερσὶ πράκτορσιν. Il testo di Aristofane comporta la corrispondenza tra il biceps soluto del v. 110 καὶ χερσιν

⁵³ Ed. II 368.

⁵⁴ Ed. II 459.

πράκτορι (lkk lkk) e quello contratto del v. 129 δημοπληθῆ (lkk l l). Le idee di H. in proposito erano chiare già al tempo degli *Elementa*: «antistrophica quum sunt, plerumque diligentissime curatur, ut dactylo dactylus, spondeo spondeus respondeat»⁵⁵. Questo lo induce a dubitare del valore della citazione: «Aristophanes ista vel minus fida memoria citavit vel pro suo arbitrio paullum mutavit. aliud Aeschylum scripsisse et libri arguunt et ostendit metrum versus antistrophici. Id fuit ξὺν δορὶ πράκτορι ποινᾶς». H. aveva probabilmente ragione sulla responsione fra un biceps soluto e uno contratto, che è sospetta nei dattili lirici⁵⁶, ma il suo rimaneggiamento della strofe appare inutile, perché la corrispondenza esatta può essere recuperata accogliendo la forma epica δημοπληθέα proposta al v. 129 da Müller⁵⁷. Il testo conservato da Aristofane nella strofe è inappuntabile ed elegante nello slittamento dal primo xun che si rapporta ad un oggetto concreto al secondo che invece esprime l'atteggiamento con cui gli Atridi si presentano a Troia. Esso inoltre ripristina la rara immagine della mano dell'esattore che richiede il pagamento.⁵⁸

Tuttavia, un esame attento delle correzioni fatte H. per ripristinare responsioni esatte rivela che la sua reputazione di grande regolarizzatore della metrica tragica è largamente esagerata. La convinzione che Eschilo cercasse sempre la corrispondenza sillaba per sillaba è limitata ad alcuni metri, in particolare i docmi, mentre in altri casi, come per i giambi, egli rispetta le diverse realizzazioni degli ancipitia attestate nei manoscritti. E non gli sono estranee anche aperture verso possibili libertà responsive. Nei suoi scritti teorici, in effetti, si colgono riflessioni che pongono a più riprese il problema dell'equilibrio fra la ricerca di regulae e il rispetto della libertà creativa dei poeti, nelle quali spesso H. prende posizione a favore della seconda. Non essendo possibile trattarne in dettaglio qui, mi limito ad alcuni esempi significativi.

Esemplare è il caso del v. 1128 (1087) τύπτει· πίτνει δ' <έν> ἐνύδρῳ τεύχει (ia doch), che subisce addirittura due modifiche metri causa. Esso corrisponde al verso 1117 (1076) φόνου, στάσις δ' ἀκόρετος γένει. Mantenendo il testo trådito al v. 1128, il giambo ad anceps breve della strofe φόνου, στάσις δ' viene a corrispondere al giambo ad anceps lunga dell'antistrofe τύπτει· πίτνει, e il docmio con secondo anceps breve ἀκόρετος γένει al docmio a secondo anceps lungo <έν> ἐνύδρῳ

⁵⁵ *Elementa* 322: cf. anche *Epitome* 112 (a proposito del tetrametro dattilico acatalettico).

⁵⁶ Cf. West 1982, 129, che cita il possibile esempio di Soph. *Phil.* 827-843, molto dubbio.

⁵⁷ Müller 1834b, 198. In *Op.* VII 44 Hermann bolla δημοπληθέα come «gegen den Dialekt», ma il suo giudizio appare distorto dalla *vis* polemica, visto che più volte altrove egli aveva ritenuto possibili forme di epicismo in Eschilo.

⁵⁸ Si tratta di una immagine non comune, che per quanto ho potuto vedere ricorre solo in Lib. 39.9 πρακτόρων χέρας ἔφασκε διαφυγῶν μίαν ἔχειν ἐλπίδα e nel *Chronicon* di Ephraem Syrus (2787) ὑπήκοον πᾶν τοῖν χερσὶν τῶν πρακτόρων.



τεύχει. H. mette in dubbio entrambe queste responsioni (con più decisione quella nel docmio), e propone di eliminarle scrivendo all'inizio del verso θένει al posto di τύπτει⁵⁹ e alla fine κύτει al posto di τεύχει (solo la seconda congettura è stampata nel testo, cf. *ed.* I 205).

L'emendamento κύτει era comparso per la prima volta a stampa nell'edizione di Blomfield 1818, ma H. ne reclama la paternità, affermando di averlo proposto indipendentemente molto tempo prima. La rivendicazione, oltre che nella nota dell'edizione, era già presente in uno scritto del 1835⁶⁰, dove H. proseguiva una polemica con K.O. Müller a proposito dei docmi avviata in *Rec. Eumeniden*. Nella recensione egli aveva rimproverato a Müller di non aver eliminato la responsione anomala fra *Eum.* 157 (160) μεσολαβεῖ κέντρῳ (kkklll) e 164 (166) φονο-λιβῇ θρόνον (kkklkl) adottando al v. 164 la congettura θρόμβον di Wakefield⁶¹. Alla risposta di Müller 1834, 11, che faceva notare come la corrispondenza esatta in questa tesi del docmio non fosse attuata costantemente, il recensore ribatté severamente che «diese Behauptung kann denen imponiren, die mit der Strenge des Aeschylus nicht bekannt sind. Ja auch die andern Tragiker zeigen sich, je mehr die Sache untersucht wird, strenger als man ehemals glaubte»⁶². Müller si difese molto bene, affermando che la responsione presente in *Eum.* 157 ~ 164 trova esatto parallelo in *Ag.* 1117 ~ 1128, dove la correzione di Blomfield risultava arbitraria.⁶³ L'osservazione era ineccepibile: i due passi si difendono a vicenda, e si possono indicare anche altri possibili esempi in Eschilo⁶⁴. H. tuttavia non cedette, e in *Erklärung* negò validità al parallelo di *Ag.* 1128, dichiarando che il passo doveva essere corretto come lui aveva fatto anticipando Blomfield e insistendo sul rigore che Eschilo mostra in questo tipo di responsioni⁶⁵.

⁵⁹ «Libri τύπτει. Sed nescio an metri indicio ponendum sit θένει».

⁶⁰ Cf. *Op.* VII 12: «lange vor Blomfield hatte ich κύτει corrigirt»; *ed.* II 458 «quemadmodum ego quoque dudum correxeram».

⁶¹ *Rec. Eumeniden*, 215 (= *Op.* VI 2, 39).

⁶² *Op.* VI 2, 40.

⁶³ Müller 1835a, 8: «wenn in *Agamemnon* V. 1088. 1099. ἀκόρετος γένει und. ἐν ἐνύδρῳ τεύχει entsprechen, so hat allerdings Blomfield für τεύχει κύτει in Bereitschaft, aber mit wie viel Wahrscheinlichkeit?».

⁶⁴ Fraenkel 1950, III 515 raccoglie i casi in cui la lezione trādita comporta la diversa realizzazione del secondo *anceps* del docmio in strofe e antistrofe che si riscontra in *Ag.* 1117~1128. In due di essi l'anomalia è facilmente eliminabile per congettura, ma ciò non rappresenta di per sé un argomento contro la possibilità che la paradosi sia corretta: *Ag.* 1448 φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει ~ 1468 δαίμων, ὃς ἐμπίπτεις (ἐμπίττεις Canter); *Eum.* 171 παρὰ νόμων θεῶν ~ 176 ποτιτρόποιος δ' ὦν (ὦν δ' Porson); *Sept.* 698b κακὸς οὐ κεκλή(ση) ~ 705b (παρέ)στακεν ἐπεί δαίμων (è improbabile nella strofe la scansione κέκλή(ση)).

⁶⁵ La pretesa di rigore di Hermann è stata ridimensionata dai metricisti odierni, che pur prendendo atto di una tendenza di massima alla regolarità, ammettono un certo grado di libertà nelle respon-

Accade in qualche caso che la regolarizzazione di una responsione docmiaca rara costituisca il corollario di un intervento altrimenti motivato. Al vv. 1164 (1123), il testo di **GF** πέπληγμαι δ' ὑπὸ δήγματι φοινίῳ presenta il problema della breve finale di ὑπὸ che non si accorda con la metrica docmiaca ricavabile dall'antistrofe al v. 1175 (1134) -σι δαίμων ὑπερβαρὴς ἐμπίτων (kl | kl | kl | kl), Triclinio aveva tentato di rimediare scrivendo ὑπαί. H., insoddisfatto del costrutto di ὑπὸ col dativo, coglie l'occasione per eliminare al contempo la responsione del docmio δήγματι φοινίῳ (lkk | kl) con 1175b -βαρὴς ἐμπίτων (kl | kl)⁶⁶. La soluzione che propone è emblematica del suo modo di procedere, nel momento in cui recupera una maggior regolarità metrica tramite il ripristino di una rara glossa perduta: l'atteggiamento analogista in campo metrico tende a sposarsi con il recupero dell'anomalia sul piano linguistico. H. ipotizza infatti che δήγματι sia una glossa che spiegava l'originario δάκει, raro termine il cui uso metaforico è attestato in Pind. *Pyth.* 2.97 δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν. Il senso della lingua, per altro, gli fa notare che δάκος è sempre detto altrove nei tragici del morso di una belva, e che qui la metafora del φόνοιον δάκος potrebbe risultare forzata⁶⁷; ma invece di abbandonare per questo la congettura, H. ricorre ad un'ulteriore forzatura, intendendo δυσαλγεί τύχα come aggiunta esplicativa atta a spiegare l'insolita immagine. Infine, trovando linguisticamente insoddisfacente il nesso ὑπαί δάκει, opta per la sostituzione di ὑπὸ con ὅπως, scrivendo πέπληγμαι δ' ὅπως δάκει φοινίῳ, che rimuove ogni difficoltà. Il dubbio su ὑπὸ è la sola parte dell'intervento che sopravvive, in quanto individua una reale difficoltà del passo⁶⁸; il resto è stato giustamente abbandonato, e appare isolata la posizione di Headlam-Thomson 1966, 92 a favore di δάκει.

A proposito della responsione fra lkk | kl e kl | kl, tuttavia, è necessario chiarire che H. non si è mai espresso contro la legittimità di tale corrispondenza⁶⁹, e che

sioni fra gli elementi ancipiti delle serie docmiache: cf. West 1982, 109-10, Tessier 1993, 670 ss., Martinelli 1997, 270, Gentili-Lomiento 2003, 240.

⁶⁶ Blomfield 1823, 102 aveva proposto per la stessa ragione di correggere l'antistrofe scrivendo καὶ βαρὺς ἐμπίτων.

⁶⁷ Hermann non poteva conoscere l'uso metaforico del termine in Soph. fr. 33a R. δάκος γὰρ οὐδὲν τοῖσιν εὐόργοις ἔπος. Il frammento era noto al suo tempo, ma la lezione δάκος, al posto di ὄχος testimoniato da Esichio, è stata restituita, assieme alla paternità sofoclea del verso, da un papiro di Ossirinco pubblicato da E. Lobel in ZPE 19, 1975, 209.

⁶⁸ Molti editori successivi hanno accolto l'idea di Hermann che ὑπὸ sia corrotto: Wilamowitz 1914a stampa ὅπως, Mazon 1925 e Fraenkel 1950 preferiscono ἄπερ di Franz 1846. Page 1972 e Judet de La Combe 2001, II 485 accolgono invece ὑπαί, ritenendo possibile che Triclinio abbia restaurato correttamente la forma rara perduta nella tradizione.

⁶⁹ In *Elementa*, 245, discutendo delle limitazioni poste alla possibilità di far corrispondere tra loro forme diverse del docmio, Hermann aveva scritto: «*etsi in carminibus antistrophicis plerumque accurate exaequantur mensurae, tamen hic illic, etiam apud ipsum Aeschylum, qui diligentior ca-*

nel caso di *Ag.* 1164~1175 la sua scomparsa è solo il prodotto secondario di un intervento pensato con altri fini. Si può del resto verificare come nell'edizione egi compia al riguardo scelte prudenti. In *Sept.* 564 (545) τριχὸς δ' ὀρθίας ~ 627 (608) ἀμετέρας τελεῖθ' (ἀμετέρας Dindorf : ἤμετ- **M**), preso atto della considerevole varietà di lezioni dei manoscritti, H. non si fida della soluzione regolarizzante che trovava in Robortello 1552, 80, ritenendola frutto di emendamento triciniano, e mantiene il testo trådito⁷⁰. Quanto a *Cho.* 960 (954) ~ 971 (965), già nel 1798 egli aveva proposto di correggere ἄξιον δ' οὐρανοῦχον ἀρχὰν σέβειν di **M** in ἄξια δ' οὐρανοῦχον ἀρχὰν σέβειν facendo corrispondere il docmio attico ἄξια δ' οὐρανοῦ(χον) a μέτοικοι δόμων del v. 971 (μετοικοδόμων **M** : corr. Scaliger)⁷¹; e nell'edizione l'emendamento è confermato. La legittimità della responsione |kk|kl ~ k|l|kl sarà posta esplicitamente in discussione un secolo più tardi da Thomson: ma la sua posizione non può trovare appoggio nelle scelte operate H. a questo proposito⁷².

Torniamo adesso al v. 1128 e alla correzione θένει nel giambo iniziale. La posizione di H. nei confronti delle responsioni giambiche è assai meno rigida che per i docmi, e sarebbe erroneo attribuire l'intervento ad un suo intento di ripristinare sistematicamente la responsione esatta (non a caso θένει non è posto a testo). Di fatto, quando la diversa realizzazione dell'anceps del giambo fra strofe e antistrofe è solidamente attestata dalla tradizione manoscritta, H. l'accetta senza manifestare alcun dubbio, segno che riteneva il fenomeno legittimo in Eschilo. Questo accade per i dimetri nei seguenti passi (il testo riprodotto è quello della sua edizione):

*Pers.* 280 (275) ἴϋζ' ἀποτμον δαίσις ~ 286 (281) α στυναί γ' Ἀθᾶναι δαίσις (i problemi del passo non riguardano l'attacco del verso);

*Sept.* 740 (721) πόνοι δόμων νέοι παλαι(οῖσι) ~ 748 (729) χρηστηρίσις θνάσκοντα γέ(νναν);

*Sept.* 754 (735) σπείρας ἄρουραν, ἴν' ἐτράφη ~ 761 (744) μεταξὺ δ' ἀλκὰν δι' ὀλίγου (sic *codd. et Σ*);

*eteris est, alia forma alii opponitur. Sunt autem classes quaedam istarum formarum, quae quod nimis diversam indolem habent, plerumque ipsae tantum sibi respondent. Harum classium prima est, quae minimum a primitiva forma recedit, et fere has tantum formas admittit: k|l|kl, ukk|kl|.*

⁷⁰ «κλύοντες θεοὶ δικάσιους λόγους ἑμοῖς, εὖ τελεῖτε πόλιν εὐτυχεῖν *Rob.* ita ut singulae syllabae strophicis congruant. Sed haec ipsa metrorum convenientia in tanto ceterorum librorum dissensu arguere videtur, istam lectionem emendatori alicui, fortasse Triclinio, deberi» (ed. II, 321).

⁷¹ Cf. *Observationes criticae*, 131.

⁷² Cf. Headlam-Thomson 1966, II 92 (n. ad *Ag.* 1164) e 182 (n. a *Cho.* 960) L'analisi di Thomson è per altro piuttosto superficiale, ed omette di far riferimento ai casi di *Sept.* 564~627 e di *Suppl.* 431~436.

*Sept.* 780 (761) γάμων, ἐπ' ἄλγαι δυσφορῶν ~ 787 (768) αἰαῖ, πικρογλώσσους ἀράς;

*Sept.* 969 (944) ἰω ἰὼ δάκρυτε σύ (πανδάκρυτε **MIB+Q**: πολυδάκρυτε *cett.*) ~ 980 (960) οὐδ' ἴκεθ' ὥς κατέκτανεν;

*Sept.* 970 (945) σὺ δ αὖτε καὶ πανάθλιε ~ 981 (961) σωθεῖς δὲ πνεῦμ' ἀπώλεσεν;

*Suppl.* 135 (117) τε δόμος ἄλλα στέγων δορός ~ 145 (127) (ἀ)γνά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα;

*Suppl.* 794 (763) ἦ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσ(δεικτο) ~ 802 (771) τὸ γὰρ θανεῖν ἐλευθερου(ται);

*Ag.* 447 (427) τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλ(λοτρία) ~ 466 (445) τιθεῖσ' ἀμαυρόν, ἐν δ' αἴστοις⁷³.

Un caso particolare è rappresentato da *Suppl.* 576 (560) βία δ' ἀπημάντω σθένει (così **M**) ~ 584 (568) φυσιζόου γένος τόδε (φυσιζόου Schütz, φυσίζοον **M**). Il testo di **M** presenta la diversa realizzazione dell'anceps in entrambi i giambi del dimetro. H. per motivazioni non metriche corregge βία in δύα (che non cambia le cose)⁷⁴, senza fare obiezioni circa la responsione. Altri esempi di anceps diversamente realizzato si individuano nei trimetri giambici di *Ag.* 1082 (1042) ~ 1087 (1046), 1102 (1061) ~ 1109 (1068), 1116 (1075) ~ 1127 (1086).

Perché allora H. interviene in *Ag.* 1128, se considerava legittima la responsione u l k l ? La spiegazione che mi sembra più probabile è che egli abbia attribuito un ruolo in questo senso al contesto docmiaco, ipotizzando che Eschilo, quando legava strettamente i metri giambici ai docmi, creando quello che oggi chiameremmo un dochmiac compound, applicasse anche alla parte giambica del verso le severe leggi responsive che osservava per i versi docmiaci puri.

Interessante per il problema delle responsioni è anche la nota al v. 1101 (1060). Il testo dei manoscritti presenta con τί τόδε νέον ἄχος; μέγα un lezizio di forma k k k k k l k l che risponde a v. 1108 (1067) τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν k k k l k l k l. H. si lascia per un momento tentare dal possibile miglioramento della responsione, proponendo τί τόδ' ἄχος νέον μέγα, ma poi aggiunge acutamente: «sed ea minus apta

⁷³ Ho incluso in questa rassegna solo i casi sicuri. Altri esempi della responsione in questione presenti nei manoscritti ricorrono in passi che si devono ritenere corrotti per vari motivi, e dunque possono scomparire a seguito delle necessarie correzioni (cf. ad es. *Pers.* 549~559, *Suppl.* 809 ~818, *Ag.* 1163~1174, *Cho.* 823~835). Nel compiere un riscontro globale sui giambi eschilei, mi sono state di grande aiuto le analisi metriche messe gentilmente a mia disposizione da Maria Chiara Martinelli, che qui ringrazio vivamente.

⁷⁴ Cf. *ed.* II 28: «non vim quae si esset a Iunone illata, indicatum id oportebat, sed miseriam dicendum erat. Quare δύα posui».

est verborum collocatio. Et respondet solutio contractis syllabis etiam v. 1080»⁷⁵ (cf. 1121b ἔδραμε κροκοβαφῆς ~ 1132b τίς ἀγαθὰ φάτις). Il senso della lingua è più forte della costrizione metrica: H. fa un salutare passo indietro, operando una piccola apertura di credito verso la libertà di responsione fra sillabe solute e non solute, sia nei trochei sia nei docmi.

Un ultimo esempio che vorrei citare riguarda non la metrica, ma la tipologia di intervento che punta sul recupero di glosse rare, che talora porta H. troppo lontano, costringendolo a forzature pococ credibili. Ai vv. 1270-72 (1229-31) H. affronta la difficoltà di οὐ διχορρόπως μάτην, osservando che Cassandra non intende dire di essere derisa da amici che le sono divenuti nemici a causa delle sue profezie di sciagura, ma piuttosto vuole sottolineare il fatto che Apollo ha tollerato di vederla derisa da tutti. A questo pensiero non si vede come possa essere legato οὐ διχορρόπως μάτην, che sarà da ritenere corrotto nella parte finale. H. ritiene che il participio ἐποπτεύσας δέ με richieda dopo di sé un verbo o una frase nominativa. La soluzione egli la cerca ancora nelle rarità lessicali di Esichio, unius litterae mutatione. Si tratta della voce ματήρ, equivalente di μαστήρ (voce questa attestata in tutti e tre i tragici), che Hesych. μ 394 Latte glossa con ἐπίσκοπος, ἐπιζητών, ἐρευνητής, secondo H. prendendola proprio da questo passo di Eschilo. Il testo di H. è allora ἐποπτεύσας δέ με | κὰν τόσδε κόσμοις καταγελωμένην μέγα | φίλων ὑπ' ἐχθρῶν, οὐ διχορρόπως ματήρ⁷⁶. La traduzione offerta in nota «nam quod me hoc quoque in ornatu valde derisam ab amicis inimicis conspexit, non ambigue eius ornatus vindex est» non è sufficientemente perspicua. Se vindex significa «protettore» (sulla linea di ἐπίσκοπος di Esichio), la frase dovrebbe avere valenza ironica; se invece H. intendeva vindex est come «richiede indietro», la frase dovrebbe significare che il dio Apollo riuole da lei i paramenti di sacerdotessa dopo aver lasciato che in essi Cassandra venisse aggredita dalla derisione dei nemici. In ogni caso, la proposta è inaccettabile sia per il senso, sia per il costrutto ellittico durissimo. Inoltre, i casi attestati di μαστήρ si riferiscono a qualcuno che va affannosamente in cerca di qualcun altro, il che risulterebbe inappropriato, ai limiti del ridicolo, detto di Apollo che riuole indietro i suoi paramenti.

## 6. Conclusione provvisoria.

La natura di questo contributo, nel quale la necessità di sintesi ha imposto l'omissione di una grande quantità di esempi e ha obbligato a semplificare drasticamente la trattazione di passi molto complessi, mi induce a non proporre qui una formulazione

⁷⁵ Ed. II 455-56.

⁷⁶ Ed. II 470-71.

compiuta delle conclusioni cui mi ha condotto l'analisi del lavoro dedicato da H. all'*Agamennone*. Darò in altra sede una valutazione globale dell'attività editoriale di H., cercando di rendere ragione di quello che appare il carattere più marcato della sua filologia, e cioè il senso di incompiutezza di un lavoro che procede per approssimazioni progressive, senza mai approdare ad un risultato definitivo. Qui mi limito soltanto ad osservare che il debito che le generazioni successive hanno nei confronti di H. resta, a distanza di quasi due secoli, grandissimo. La sua intelligenza critica ha avuto nei confronti del testo di Eschilo l'effetto di un potente riflettore capace di dissipare molte delle ombre che ancora lo avvolgevano alla fine del XVIII secolo, illuminandone gli angoli più riposti. H. è il primo editore che sia stato in grado di affrontare il testo con un approccio sistematicamente problematico fondato su una straordinaria competenza linguistica e metrica. Alla sua acutezza dobbiamo una grandissima quantità di contributi felici, spesso in punti decisivi anche per l'interpretazione del testo dal punto di vista ideologico: il recupero dell'invidia divina in *Ag.* 131 e della «folle Elena» in *Ag.* 1455 sono gemme che basterebbero da sole a dar lustro a un filologo di minor rango. Ma anche quando non è lui a trovare la soluzione di un problema, gli dobbiamo molte volte riconoscere il merito di aver sollecitato il testo nella direzione giusta, ponendo all'attenzione degli studiosi successivi la difficoltà essenziale, quella capace di aprire percorsi di ricerca che hanno portato altri al successo⁷⁷.

E proprio in questo mi sembra si possa individuare il contributo più bello del lavoro di H., i cui frutti lontani hanno continuato a maturare fin nel secolo appena concluso, che ha visto gli editori tornare, con potenziati mezzi di indagine statistica, a interrogare a fondo il testo dei tragici per trovare il delicato punto di equilibrio fra le esigenze di normalizzazione e la conservazione delle anomalie che impreziosiscono la dizione poetica. Per tutti, lo spirito di H. è lì a ricordare che il primo compito di un filologo è quello di confrontarsi, ancora e ancora, con il testo antico.

Scuola Normale Superiore, Pisa

Enrico Medda

#### Bibliografia

Scritti di G. H. (articoli e dissertazioni sono citati dagli *Opuscula*)

*Ed.* I-II: *Aeschlyi Tragoediae*, recensuit G. Hermannus, 2 voll., Lipsiae 1852 (1859²).

*Op.* I-VII: *Godofredi Hermanni Opuscula*, Lipsiae 1827 (I-II), 1828 (III), 1831 (IV), 1834 (V), 1835 (VI), 1839 (VII), 1877 (VIII, ed. T. Fritsche).

⁷⁷ Per lui come per pochi altri si può dire che «an article which proposes a dozen improbabilities may still be able to teach us more than we knew already, and make us more aware of fresh lines of enquiry» (Dawe 1965, 3).

- De metris: De metris poetarum Graecorum et Romanorum libri III*, Lipsiae 1796.  
*Handbuch: Handbuch der Metrik*, Leipzig 1799.  
*Observationes criticae: Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798.  
*Nubes: Aristophanis Nubes*, Lipsiae 1799.  
*Hecuba: Euripidis Hecuba*, Lipsiae 1800.  
*Ad Humboldt: Appendice a Aeschylos. Agamemnon*, metrisch übersetzt von W. von Humboldt, Leipzig 1816.  
*Elementa: Elementa Doctrinae Metricae*, Lipsiae 1816.  
*Epitome: Epitome doctrinae metricae*, Lipsiae 1818 (1852³, 1869⁴).

#### Edizioni e studi critici

- Asulanus 1518: F. Asulanus, *Aeschyli Tragoediae sex*, Venetiis 1518.  
Basta Donzelli 2004: G. Basta Donzelli, *Riflessioni sulle Coefore di Gottfried Hermann*, Lexis 22, 2004, 97-116.  
Blomfield 1818: C.J. Blomfield, *Aeschyli Agamemnon*, Cantabrigiae 1818 (1822², Lipsiae 1823³).  
Boeckh 1811: A. Boeckh, *De metris Pindari libri tres*, in *Pindari opera quae supersunt*, t. I p. II, Lipsiae 1811.  
Bollack 1981: J. Bollack, *Agamemnon I 1 e I 2*, Lille 1981.  
Bothe 1805: F.H. Bothe, *Aeschyli dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, Lipsiae 1805.  
Bothe 1831: F.H. Bothe, *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae 1831.  
Dawe 1965: R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.  
Degani 1999: E. Degani, *Filologia e storia*, Eikasmos 10, 1999, 279-314.  
Denniston-Page 1957: J.D. Denniston-D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.  
Di Benedetto 2003: V. Di Benedetto, *La filologia di Sebastiano Timpanaro*, in *Il filologo materialista*, Studi per Sebastiano Timpanaro editi da R. Di Donato, Pisa 2003, 1-89.  
Ferrari 1984: F. Ferrari, *L'Eumenidenstreit*, ASNP s. III XIV, 3, 1984, 1173-84.  
Fraenkel 1950: E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.  
Franz 1846: J. Franz, *Des Aeschylus Oresteia*, Leipzig 1846.  
Freese 1829: C. Freese, *De Hermann metrica ratione*, Halle 1829.  
Gentili-Lomiento 2003: B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.  
Geppert 1835: C.E. Geppert, *Ueber das Verhältniss der Hermannschen Theorie der Metrik zur Überlieferung*, Berlin 1835.  
Groeneboom 1944: P. Groeneboom, *Aeschylus' Agamemnon*, Groningen 1944.  
Headlam-Thomson 1966: G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, with an introduction and commentary, in which is included the work of the late W. Headlam, new edition revised and enlarged, Amsterdam-Prague 1966.  
Heath 1762: B. Heath, *Notae sive lectiones ad Tragicorum graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxonii 1762.  
Hemmerdinger 1978: B. Hemmerdinger, *Philologues de jadis (Grote, Hermann, Bast, Humboldt)*, Belfagor 33, 1978, 517-42.  
Hutchinson 1985: G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985.  
Judet de La Combe 1982: J. Bollack, P. Judet de La Combe, *Agamemnon 2*, Lille 1982.  
Judet de La Combe 2001: P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I-II, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.  
Köchly 1874: H. Köchly, *Gottfried Hermann zu seinem hundertjährigen Geburtstage*, Heidelberg 1874.

- Lange 1820: W. Lange, *Entwurf einer Fundamental-Metrik oder allgemeinen Theorie der griechischen und römischen Verses, nebst einer erläuternden Kritik der Hermannischen Grundlehre*, Halle-Berlin 1820.
- La Penna 1982: A. La Penna, *Sugli inizi della filologia 'positivistica' in Germania*, in *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, a cura di A. Santucci, Milano 1982, 427-45.
- Leitzmann 1929: A. Leitzmann, *Wilhelm von Humboldts Briefe an Gottfried Hermann*, in *Festschrift Walter Judeich*, Weimar 1929, 224-270.
- Martinelli 1997: M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1997².
- Mazon 1925: P. Mazon, *Eschyle*, t. II, Paris 1925 (1935²; 12^e tirage revue par J. Irigoin, 1997).
- Most 1998: G. W. Most, *Karl Otfried Müller's Edition of Aeschylus' 'Eumenides'*, in *Zwischen Realismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur*, Hildesheim 1998, 349-73.
- Müller 1833: K.O. Müller, *Aischylos. Eumeniden*, Griechisch und Deutsch mit erläuternden Abhandlungen über die äussere Darstellung, und den Inhalt und die Composition dieser Tragödie, Göttingen 1833.
- Müller 1834a: K.O. Müller, *Anhang zu dem Buche: Aischylos. Eumeniden*, Göttingen 1834.
- Müller 1834b: K.O. Müller, recensione di Klausen 1833, GGA 128 f., 1834, 1980 ss. (= *Kleine Schriften*, I, 280 ss.).
- Müller 1835: K.O. Müller, *Erklärung*, Göttingen 1835.
- Müller 1835b: K.O. Müller, *Antikritik*, Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft Heft 11, 1835.
- Murray 1955: G. Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1937 (1955²).
- Page 1972: D. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.
- Pauw 1745: J.C. de Pauw, *Aeschyli Tragoediae superstites*, Hagae Comitum 1745.
- Porson 1806: R. Porson, *Aeschyli tragoediae*, London 1806.
- Schmidt 1990: E.G. Schmidt, *Gottfried Hermann*, in *Classical ScholarShip. A Biographical Encyclopedia*, edited by W.W. Briggs and W.M. Calder III, New York and London 1990, 160-75.
- Seidler 1811-12: A. Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum*, I-II, Lipsiae 1811-1812.
- Schütz 1783: C.G. Schütz, *Aeschyli Tragoediae*, II, 2 *Commentarius in Aeschyli Persas et Agamemnonem*, Halae 1783.
- Schütz 1784: C.G. Schütz, *Aeschyli Tragoediae*, II, 1 *Persae et Agamemnon*, Halae 1784.
- Stanley 1663: T. Stanley, *Aeschyli quae extant*, Londinii 1663.
- Tessier 1993: A. Tessier, *La responsione tra sequenze dochmiache*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, a cura di R. Pretagostini, Roma 1993, I, 667-74.
- Timpanaro 1963: S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze 1963 (Torino 2003³).
- Verrall 1889: A.W. Verrall, *The Agamemnon of Aeschylus*, London 1889 (1904²).
- Vogt 1979: E. Vogt, *Der Methodenstreit zwischen Hermann und Böckh und seine Bedeutung für die Geschichte der Philologie*, in AA. VV., *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, hrsg. V. H. Flashar, H. Grüber, A. Hortsman, Göttingen 1979, 103-21.
- Weil 1858: H. Weil, *Aeschyli quae supersunt tragoediae. Agamemnon*, Giessen 1858.
- West 1982: M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1990: M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- West 1998: M.L. West, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometeo*, Stuttgart-Leipzig 1998² (1990).
- Wilamowitz 1885: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschylos. Orestie I. Agamemnon*, Berlin 1885.
- Wilamowitz 1910: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die Griechische Tragödie*, Berlin 1910 (zweiter unveränderte abdruck aus der ersten Auflage von Euripides *Herakles*, I Kapitel I-IV, Berlin 1889).
- Wilamowitz 1914: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914.
- Wilamowitz 1914a: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschylos. Interpretationen*, Berlin 1914.



E. Medda

Wilamowitz 1967: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Storia della Filologia Classica*, trad. it. Torino 1967³ (= *Geschichte der Philologie*, Leipzig 1927).

Young 1964: D.C. Young, *Gentler Medicines in the 'Agamemnon'*, CQ 14, 1964, 1-23.

## L'ESCHILO DI RIBA

1.

Nel 1932 fu pubblicato a Barcellona (Fundació Bernat Metge) il primo volume della traduzione di Eschilo: *Tragèdies (Les Suppliants. Els Perses)* di Carles Riba. Questa traduzione era stata fatta «sobre el text establert per Paul Mazon». In una nota alla pagina 12 di questo volume, a proposito del testo di Eschilo, Riba scrive: «no creiem haver de fer altra cosa, en aquest capítol, que deixar la paraula a M. Paul Mazon, il.lustre hel.lenista, mestre nostre, que ens ha honorat autoritzant-nos a reproduir el text i l'aparat crític establerts per ell, i més, revisant-ne personalment les proves». Il secondo volume (*Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*) fu pubblicato nell'anno 1933, ed era sempre basato sul testo stabilito da Mazon. In quanto al terzo (*L'Orestea*), datato 1934, il testo era quello stabilito e «ara revist» dallo stesso Mazon.

Questo «ara revist», che figura sul frontespizio del terzo volume, combinato con il fatto che la seconda edizione («revue et corrigée») dell'*Orestie* della Fondazione Guillaume Budé ha in terza di copertina «Paris 1935», ha portato alcuni lettori della versione di Riba a pensare che il testo, diciamo definitivo dell'*Orestie* di Mazon sia stato pubblicato prima a Barcellona che a Parigi. La qual cosa è vera anche se la sua importanza, già di per sé relativa, appare ancor più ridotta a causa della constatazione che fra il volume della prima edizione Mazon del 1925 e il corrispondente della seconda del 1935 (sempre il secondo volume, nella serie francese) non sembra praticamente esserci differenza. In questo modo il testo Mazon di Barcellona 1934 è fondamentalmente identico a quello della seconda edizione francese di Parigi 1935, ma sia l'uno sia l'altro riproducono di fatto la prima edizione Mazon di Parigi 1925. Ragione per la quale l'«ara revist» applicato al testo dell'edizione catalana, come il «revue» della seconda edizione francese, si devono intendere solo nel senso che Mazon si era dovuto rileggere le bozze del testo greco.

Un caso a sé stante deve essere *Coefore* 830. Sicuramente, niente cambia fra Mazon 1925 e Mazon 1935: l'ordine delle parole dei versi 828-29 è quello di Seidler; nel verso 830 la prima parola è  $\tau\lambda\tilde{\alpha}\theta\iota$ , che «*exempli gratia scripsi*», dice Mazon nell'apparato. La cosa che sorprende è che Mazon-Riba 1934 presenta, invece di  $\tau\lambda\tilde{\alpha}\theta\iota$ ,  $\kappa\alpha\tilde{\iota}\nu\epsilon$ , e nell'apparato critico viene spiegato che si tratta di una proposta, pur sempre *exempli gratia*, di Desrousseaux.

Nella nota 3 della pagina XXI della «Introducció general» del suo terzo volume, Riba spiega che «el text i l'aparat crític que reproduïm són els esta-

blerts per M. Paul Mazon, que els ha revisats i corregits especialment per a nosaltres»; siccome «l'il.lustre hel·lenista no hi ha introduït cap canvi essencial» (cosa che sarà riflessa, come sappiamo, in Mazon 1935), Riba pensa che «el valor d'aquesta edició respecte a la primera és el d'una ratificació general en els seus criteris, solucions i conjectures». Ebbene, dopo «cap canvi essencial», c'è una parentesi che dice «vegi's però *Cho.* 830». E quando il lettore segue la raccomandazione e va in questo luogo, si trova con il καῖνε di Desrousseaux invece del τλᾶθι di Mazon 1925, ripreso in Mazon 1935 e anche nella «troisième édition revue et corrigée» del 1945.

Ci sono lettere di Riba a Mazon che sono state pubblicate¹. In esse non ho trovato nessun riferimento a questo luogo delle *Coefore*. Mi sembra, però, che Riba non abbia introdotto καῖνε di Desrousseaux, invece di τλᾶθι di Mazon, senza che quest'ultimo gli avesse manifestato che preferiva καῖνε. Un anno dopo, o Mazon aveva cambiato idea o non gli avevano consentito di introdurre nessun cambiamento nell'apparato, il che mi sembra ipotesi più verisimile. La possibilità che Riba avesse preferito il καῖνε di Desrousseaux e l'avesse introdotto senza che Mazon lo sapesse, o contrariamente alla sua opinione, non deve essere contemplata, non solo a causa del rispetto che Riba mostra nei confronti di Mazon, ma anche perché Mazon si sarebbe reso conto di un simile cambiamento, nella correzione delle bozze dell'edizione di Barcelona 1934, della quale effettivamente si incaricò, a giudicare da ciò che consta nei tre volumi e nelle lettere di Riba². Ad ogni modo, l'apparato critico dell'edizione Barcelona 1934 non riproduce semplicemente l'apparato di Mazon del 1925, bensì fu fatto da Riba sull'apparato di Mazon: basterebbe a dimostrarlo il fatto che gli «ego» e le prime persone del singolare dei verbi nell'apparato sono stati sostituiti dal cognome «Mazon» e dalle terze persone del singolare corrispondenti. Nel rifare l'apparato Riba aveva costantemente sott'occhio il libro di Ulrich von Wilamowitz *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), l'uso del quale è costantemente riscontrabile anche nelle note della sua traduzione³: note che superano in numero, precisione e opportuni-

¹ C.J. Guardiola *Cartes de Carles Riba*, I: 1910-1938, Barcelona 1989, 399 s. (26-4-1932), 408 (30-11-1932); II: 1939-1952, Barcelona 1991, 391 (13-6-1949), 384 s. (12-3-1949).

² «Aquest volum ha estat sotmès a la revisió (...) de M. Paul Mazon»; cf. Guardiola I 408 («un coup d'oeil à ces épreuves»).

³ Ad esempio, a *Suppl.* 698-703 Mazon annota: «les états civilisés concluent entre eux des traités qui déterminent les droits de leurs nationaux en pays étrangers. Ils préviennent ainsi les guerres de représailles». Riba, invece, parte dall'osservazione di Wilamowitz che le parole delle Danaïdi sono politiche, forse troppo politiche, per aggiungere: «el públic d'Èsquil, en efecte, podia sentir que els bons consells anaven, no sols per a Argos, objecte sempre de la simpatia d'Atenes i ara

tà quelle di Mazon, in parte perché Riba non dà per saputo molto di ciò che Mazon doveva pensare che non fosse necessario spiegare e in parte perché Wilamowitz gli forniva informazioni che Riba credeva utile trasmettere ai suoi lettori e impiegare lui stesso per la sua interpretazione. Anche Wilamowitz gli fu utile talvolta per ciò che concerne il testo e così, in una lettera del 30 novembre 1932, Riba proponeva educatamente a Mazon se non fosse utile correggere l'apparato di *Persiani* 932 con la lezione di Triclinio «comme je la trouve rapportée par Wilamowitz»⁴.

2.

Francesc Cambó (1876-1947) fu un politico che sostenne con il suo patrimonio personale una serie di iniziative destinate a consolidare la cultura catalana, che era allora ed è ancora una cultura senza stato, e a farla conoscere in tutta Europa: per la realizzazione di questo progetto ritenne quindi Parigi il centro più adeguato di diffusione. La sua opera di mecenatismo, insieme a quella di altri, andò di pari passo con l'impulso intellettuale del *Noucentisme*⁵, motore del rinnovamento della letteratura e della cultura catalane, che collocò in un rango degno nel contesto occidentale, fino alla repressione successiva alla sollevazione militare e alla dittatura franchista. Fra gli obiettivi del *Noucentisme* ci fu sin dall'inizio quello di poter contare su traduzioni in catalano di buon livello e degne dei classici antichi. Per poterlo portare a termine, Cambó fondò e sostenne la Fondazione Bernat Metge, dal 1923 dedita, sul modello della Guillaume Budé francese, all'edizione e traduzione in catalano degli scrittori greci e latini. Per riuscire nel proposito, da una parte la Fondazione cercò di assicurarsi i migliori universitari del ramo, come il latinista Joaquim Balcells, così come tutti quegli scrittori e intellettuali che, con una formazione ed una conoscenza sufficienti, potessero produrre traduzioni corrette⁶. Ma d'altra parte, per far sì che l'impresa si consolidasse e avesse futuro, furono istituiti nella Fondazione corsi rivolti soprattutto ai problemi specifici della traduzione. Riba si era già fatto un nome come scrit-

devastada per Cleòmenes, sinó per a la mateixa Atenes, sotragada per ferotges lluites de partit i per atrevides reformes». Cf. anche le note di Riba a *Suppl.* 1035 e *Pers.* 144.

⁴ Cf. Guardiola I 408.

⁵ G. Grilli, *La letteratura catalana*, Napoli 1979, 108 ss.

⁶ Sui primi anni, J. Pòrtulas, 'Enfortir el nostre nacionalisme literari'. *Els primers anys de la Fundació Bernat Metge, Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona 2003, 51-65.

tore e come traduttore⁷ e ciò aveva dovuto convincere Cambó a istituire per lui una cattedra di greco nella Fondazione, nell'anno 1925. Nei mesi di novembre e dicembre di quell'anno Riba risiedette a Parigi per entrare in contatto con i principali studiosi dell'antichità, informarli del progetto catalano e informarsi in merito ai programmi e all'orientamento dei corsi alla Sorbona.

Come filologo, Riba si era formato nell'università di Barcellona, dove si era laureato in Lettere e Filosofia nel 1913, e aveva frequentato i corsi di dottorato in quella di Madrid l'anno seguente. In un soggiorno di studi in Germania, fra il 1922 e il 1923, aveva seguito a Monaco i corsi e seminari, soprattutto di letteratura francese e italiana, di Karl Vossler. Il magistero di Vossler orientò definitivamente la sua preparazione e capacità come studioso e critico di letteratura sia in campo romanzo sia in generale. Arrivato a Parigi, brillante grecista titolare della Fondazione Cambó, nell'anno 1925, egli aveva pubblicato traduzioni dell'*Odissea*, di alcune tragedie di Sofocle e di alcune opere di Plutarco e Senofonte, parlava bene tedesco e italiano (aveva viaggiato in Italia l'anno 1920) e anche il francese. Conosceva a fondo alcuni autori in queste lingue, da Goethe a Dante, e poteva parlare con conoscenza ed entusiasmo di alcuni poeti allora viventi, come Paul Valéry, che aveva conosciuto proprio a Parigi in un soggiorno precedente, l'estate del 1924. La sua padronanza del greco e del latino era assai profonda e la sua cultura molto vasta e con una solida base. In tal modo, arrivato negli ambienti universitari di Parigi con queste qualità e in cerca di consigli, poté suscitare una certa impressione, perché non era un professore universitario di greco, né veramente un grecista, ma era uno scrittore e sia la sua cultura personale sia l'impegno che lo guidava potevano definirne la statura e renderlo simpatico; e così fu accolto con rispetto o almeno con cortesia e sicuramente con una certa sorpresa.

Consta che vi conobbe A. Puech, L. Méridier, A. Desrousseaux e Maurice Croiset, fra altri⁸. Ma soprattutto frequentò Paul Mazon, con cui rimase in contatto prevedendo l'uso del suo testo per la traduzione di Eschilo, cosa che, come già sappiamo, accadde realmente. Il rapporto con Mazon è epistolarmente documentato fino alla soglia degli anni '50, quando era incentrato

⁷ Si veda in proposito J. Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, I, Barcelona 1989; C. Miralles, *Les traduccions de Riba a la Biblioteca Literària*, Estudis de llengua i literatura catalanes 38, Homenatge a A. Terry, II, Barcelona 1999, 243-50.

⁸ Cf. Medina I 59-63; Guardiola I 297; R. Torné, *Carles Riba sobre la didàctica del grec*, Els Marges 57, 1996, 56-62.

su Sofocle. Ciò è altresì confermato dalla visita di Mazon, invitato da Riba o per volere di Riba, a Barcellona, dove tenne il 23 ottobre 1929 una conferenza intitolata «Eschyle et les leçons que l'art dramatique contemporaine peut encore tirer de son oeuvre»⁹.

La collaborazione fra Mazon e Riba nell'*Èsquil* della Bernat Metge illustra così eccellentemente un modo di fare che caratterizzò la tappa iniziale di questa Fondazione, in sintonia con il progetto culturale del *Noucentisme* e d'accordo con il disegno del suo fondatore. Questi, come ho detto, riteneva che bisognasse far conoscere in Europa la specificità catalana e questo in due direzioni: cercare di rendere coscienti gli intellettuali europei del peso dell'arte, della letteratura, della cultura catalana, nel Medioevo alla base della comune identità europea, e, per ciò che riguardava la cultura contemporanea, cercare di mettere quella di espressione catalana in contatto con quella generale europea, in particolar modo con quella francese dominante. Per Cambó, come per i sostenitori del progetto del *Noucentisme* in generale, gli studi classici, che essi ponevano alla base dell'identità europea, erano caratterizzanti e dovevano risultare emblematici per questo proposito. In questo senso, la Bernat Metge non soltanto riforniva i lettori colti catalani di versioni corrette e aggiornate degli autori classici, ma permetteva anche che alcuni degli studiosi catalani che vi lavoravano entrassero in contatto con studiosi europei e che questi potessero collaborare, direttamente o no, all'impresa.

3.

Tornando all'edizione barcellonese Riba-Mazon di Eschilo, essa è esemplare circa l'uso che Riba fece dell'edizione di Mazon. La seguì puntualmente quanto alle informazioni che forniva sulla storia e la costituzione del testo di Eschilo e ne riprodusse fedelmente sia il testo che l'apparato critico, con l'eccezione segnalata e con qualcun'altra variazione pertinente all'interpunzione: Mazon, logicamente, vi figurava come editore del testo di Eschilo, e il grecista francese personalmente, così come è indicato nell'edizione Riba-Mazon e risulta dalle lettere di Riba, aveva corretto le bozze del suo testo di Eschilo stampato a Barcellona e preparato da Riba per la pubblicazione. Relativamente all'interpretazione ed alla valutazione letteraria, l'uso che Riba fece di Mazon fu significativamente diverso. Il poeta Riba, il traduttore dal greco che con tanto successo aveva messo la sua lingua alla prova di ricevere la poesia di Eschilo, aveva da una parte un'idea

⁹ *Conferentia Club*, I, *Conferències de l'any 1929*, Barcelona 1931, 155-74.

chiara di questa poesia e della tragedia greca, nonché un'idea propria fondata sulla conoscenza del poeta greco e della bibliografia specializzata a sua disposizione, dall'altra i suoi più generali criteri di giudizio in poesia: e questa sua idea era ciò che voleva comunicare ai lettori della sua versione di Eschilo. Non pretendeva dunque di seguire alla lettera Mazon, rispetto all'interpretazione e alla valutazione letteraria, anche se accettò di adottarne, in generale, tanto la disposizione essenziale delle materie, con le stesse epigrafi dei capitoli e dei paragrafi, quanto le notizie introduttive, sia quelle generali che quelle relative ad ogni tragedia o trilogia, di Mazon. Questa differenza fra testo e interpretazione era probabilmente chiara a tutti e due, a Mazon e a Riba, e non solo a quest'ultimo, che il 12 marzo 1949, in vista della pubblicazione questa volta di Sofocle, anche questa alla Bernat Metge, scrive a Mazon proponendogli di fare come avevano fatto anni prima per Eschilo, e gli dice, per ciò che concerne le introduzioni - è chiaro che il testo era quello stabilito da Mazon -, che «un résumé de vos idées sur la valeur des manuscrits et sur l'établissement du texte pourrait faire suite à une préface littéraire»¹⁰. Ossia, per Sofocle come già per Eschilo, Riba si riservava l'interpretazione e valutazione delle tragedie in termini letterari e di poesia: si proponeva che questo lavoro, completato dalle note e, indissolubilmente, dalla sua traduzione, costituisse per i suoi tempi il proprio individuale apporto alla lettura di Eschilo.

Orbene, ciò non costituiva a lui alcuno ostacolo per poter seguire, anche nell'esposizione delle sue idee, l'ordine di presentazione, i testimoni e gli argomenti di Mazon. Da essi però, con la stessa libertà, poteva discostarsi. Insomma, ne risulta un discorso critico che si è appropriato di quello di Mazon, ma che, se non nei dettagli, nell'insieme riflette un'interpretazione personale di Riba.

Nel caso di Sofocle, del testo greco di cui Riba finì per farsi personalmente carico, risultò fin dall'inizio chiaro che egli vi apportava una vera interpretazione nell'ambito soprattutto della cultura catalana, ma anche in termini più universali e assoluti¹¹. Quanto a Eschilo, invece, probabilmente a causa della partecipazione di Mazon alla pubblicazione della Bernat Metge e nei termini che sono stati esposti, l'interpretazione che ne costruì Riba non fu altrettanto chiara. Forse è meno originale e ha meno forza, globalmente, rispetto a quel-

¹⁰ Guardiola I 385.

¹¹ J. Ferraté, *'El risc que salva'*, *Carles Riba, avui*, Barcelona 1955, 91-128; J. Alsina, *Carles Riba y su visión de Sófocles'*, *Descubrimiento del Mediterráneo*, Barcelona 1971, 165-68; C. Miralles, *Riba sobre els grecs*, *Actes del II Simposi Carles Riba*, Barcelona 1995, 6-22.

la di Sofocle. Ma sarà sempre testimone di come il poeta greco era inteso dal poeta che, a mio parere, fu più capace in tutto il XX secolo di tradurlo limpidamente e a fondo.

4.

Le pagine che Riba, nel I volume del suo Eschilo, dedicò nell'«Introducció» a «L'obra d'Èsquil. El seu sentit general» sono poche (v-xi), ma costituiscono una presentazione significativa, una presa di posizione chiarificatrice. Possono essere completate con le notizie preliminari che Riba premise ad ogni tragedia, come introduzioni specifiche, e, in più, con l'«Introducció general» al terzo volume, dedicata in particolare all'*Orestea*, con il fine di ottenere una visione sufficientemente precisa di come aveva inteso Eschilo, dell'idea che aveva della concezione eschilea del tragico. Inoltre, in alcuni casi può essere utile il confronto con alcune note di cui Riba si serviva per presentare letture delle sue traduzioni di Sofocle ed Euripide¹² e con commenti sparsi in lettere e luoghi diversi della sua opera e nei suoi interventi pubblici.

Nell'«Introducció» del primo volume abbiamo già, con l'abituale precisione di Riba, uno schema generale abbastanza esplicito e completo, come ho appena indicato. Egli parte dal genere per arrivare al poeta. Segnala subito che Eschilo rende la tragedia «independent» dal lirismo corale grazie a «un element nou: l'acció». Intende questo in termini di evoluzione: «evoluciona tenaçment des del drama més aviat líric, reflectit o explicat, fins al drama ja en el sentit modern del mot, teatralment actuat»; così, le opere che si sono conservate si possono considerare «etapes curioses del seu continu progrès», in modo che ognuna di esse permetterebbe l'illustrazione di una tappa fino ad arrivare all'*Orestea*, con la quale «tenim la impressió inequívoca de posseir el capítol suprem del seu missatge». Queste sono anche le tappe della vita di un uomo, e così le opere, d'accordo con la concezione letteraria dell'umanesimo ribiano, riflettono «moments de l'experiència vital del seu autor». Questo imperativo critico ribiano, cioè che l'opera e l'esperienza vitale di un poeta sono indissolubili, lo portava a comparare, brillantemente, Eschilo e Dante: «tota la teologia que l'un pogué crear-se o modificar de la tradició mítica, i l'altre recollir de l'immens reservori escolàstic, esdevingué matèria vital i viscuda de la pròpia experiència; sobre ella s'ho jugaven tot com a poetes, per oferir-se en espectacle el misteri de l'humà destí: comèdia

¹² Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, II, Barcelona 1989, 235-65.



o tragèdia, segons es miri des d'allò que l'home sap o des d'allò que sofreix». Ne deriva non solo che Riba vedeva nella tragedia l'esposizione, attraverso l'azione, del destino dell'uomo sofferente, ma anche che, in termini di letteratura, si serviva non convenzionalmente delle parole designanti i generi letterari e che, soprattutto, era capace di condensare criticamente impressioni ragionate. D'altra parte, vale la pena far notare che Riba, quando parla della vita dei poeti, non lo fa solo in termini biografici, indicanti fatti ed avvenimenti concreti, ma in termini di esperienza: si riferisce al modo in cui un poeta è capace di cantare nei suoi versi, convertita in esperienza - non solo artistica, dunque, ma anche etica e politica -, la propria vita.

Questa idea dell'evoluzione del tragico di Eschilo fino all'*Orestea* portava Riba a spiegare che nelle differenti tragedie non c'è un «sistema d'idees adoptat d'una vegada i seguit invariablement» ma che «més aviat», se ora passiamo dall'opera al poeta, «ens trobem davant d'una personalitat en apassionada evolució fluctuant»¹³. Questa fluttuazione è anche manifesta nella percezione ribiana del tragico di Eschilo come luogo di non opposizione dei contrari; antonimi totali o parziali, contrari come «sentiment i imaginació, raó i pietat, saber i instint, en Èsquil s'exerceixen alhora, conciliant-se o combatent-se»; anche in questo senso non ci sono «explicacions per a sempre sinó, cada vegada, claredat sobre la relació d'un destí concret amb un ordre universal; més encara, sobre la seva solució dins d'aquest ordre».

Eschilo traeva i 'destini individuali' dalla «tradició mítica», dalla grande riserva epica ed omerica. L'ordine, per lui, era la giustizia. Così, gli bastavano «unes poques i simples idees guiadores» che, come i suoi argomenti, attingeva alla poesia anteriore e che erano governate, dice Riba, da quella della giustizia: «aquesta idea de justícia, Èsquil la posa en l'essència del drama». Quanto agli argomenti, che «combinen motius humans essencials», Riba ne mette in rilievo il valore simbolico, cosa che lo porta a proporre il senso che possono avere nella «nostra època», una prospettiva non sempre esplicita ma sempre presente nel retroterra della considerazione ribiana del tragico greco - che senso possono avere le tragedie ora e qui, nel tempo della nostra ricezione. Questo loro «valor de símbols» bisogna stabilirlo in ogni mito o eroe, e non cadere, nel caso di

¹³ In una intervista (M. Sabaté, *L'Instant*, 25-1-1934 = Medina II 236-67) dichiarava, in effetti: «Èsquil no és una personalitat que es mogui en un sistema d'idees, sinó que més aviat el trobeu sempre en una apassionada evolució fluctuant».

Eschilo, nell'interpretazione psicologica dei suoi argomenti, i quali, dice citando H. Weil¹⁴, non sono altro che ancora mitologia greca. Quello che vuol fare, insomma, è mantenere a distanza l'interpretazione psicologizzante degli argomenti, che considera la più peculiare della «nostra època»; ma risulta particolarmente interessante il modo in cui si vale dell'esperienza del proprio tempo per tenere immune da esso l'uso eschileo degli argomenti mitici. «És un fet característic d'avui», scrive, «la represa dels mites antics per extreure'n, visible en figures, el sentit psicològic modern; per a no parlar de la deliberada creació dels mites de les noves meravelles i de les noves lluites de l'home. I això precisament en el teatre; diríem més, potser és el cinema, amb les formidables possibilitats que desenvolupa de concreció de l'humà elemental en imatges, el que descoratja el drama escènic d'esdevenir més purament mitològic, i l'entreté en un psicologisme ja més aviat fatigat». Riba, però, per mantenere gli argomenti di Eschilo lontani da questo psicologismo che sembra intendere soprattutto in termini di uguaglianza a livello dell'«humà elemental», non crede sia necessario all'uomo d'oggi «fer-se l'esperit antic i molt antic», come diceva Weil. Di fatto, Riba la modernità di Eschilo, per dir così, la fisserebbe «en el concepte del seu drama», e attribuirebbe la sua lontananza, più che ai suoi miti, a «les formes de la seva poesia». Vale a dire, approssimativamente: Riba crede all'attualità, alla forza, oggi, dei drammi, delle azioni sceniche tragicamente impostate da Eschilo, mentre prova un sentimento di difficoltà d'accesso, di perdita, davanti alle parole, alle immagini, alla costruzione della sua poesia. Non vi si riferisce, però, in termini d'arcaismo - neanche estetico: il non ancora di tanti studiosi unidimensionali -, ma, più profondamente e generalmente, parla della grandezza di questa poesia e della genialità del suo poeta: «una poesia vertical, abrupta, que no s'abaixa per donar-nos accés»; e aggiunge: «cal ascendir fins a la seva grandesa, fer-se a les dimensions de la seva majestat»¹⁵. Opportunamente mette in relazione con questa grandezza e maestosità le riserve che alcuni antichi, da Aristofane a Quintiliano e Ateneo - che riporta un giudizio «atribuït a Sòfocles» -, espressero sulla sua poesia. Ma anche con il suo recupero, modernamente, «pel titanisme romàntic»; un recupero che non illustra con esempi concreti - non parla di Hugo, neanche di Wagner, anche se può sembrare che ci pensi¹⁶ - ma che forse si potrebbe

¹⁴ *Études sur le drame antique*, Paris 1908 (2^a ed.).

¹⁵ Cf. l'intervista citata nella nota 13.

¹⁶ A. Paradiso, *'Eschilo romantico'. Victor Hugo, Eschilo* (a cura di A. P., con una nota di L. Canfora), Palermo 1990, 15-35.

mettere in rapporto con ciò che scrive su Shelley nelle pagine 54-55 della notizia preliminare del *Prometeu*, nel secondo volume. Il riferimento ai romantici finisce per mettere, però, al centro della ricezione contemporanea di Eschilo la sua genialità, presupposto necessario della quale è l'ispirazione. Ed è in questa luce che Riba interpreta «la llegenda que Èsquil escrivia en efectiva embriaguesa»; riportata dai biografi antichi, questa leggenda esprimerebbe il modo che gli antichi avrebbero trovato di riferirsi simbolicamente all'ispirazione geniale del poeta: «un geni de tipus grandíós, simplificador, viril, dut per l'encara breu tradició del gènere dionisiac a enfrontar-se amb els simbòlics destins llegendaris» (mi sia permesso di annotare, en passant, che è comunque significativo che proprio ora, quando parla di ispirazione e genialità, faccia apparire la tragedia come «gènere dionisiac»). Riba arguisce altresì opportunamente come questa grandezza e maestà, in cui ha le sue radici ciò che è più lontano o inaccessibile della poesia di Eschilo, sia inseparabile dagli eroi dei suoi drammi, «nobles i de quatre colzades» (τετραπῆχεις, come, ci ricorda, li chiamava Aristofane in *Ran.* 1014). E così l'esame della natura della sua poesia ci mette di fronte il poeta. È per le caratteristiche della sua poesia che Eschilo si situa, davanti al suo pubblico, alla stessa distanza dei suoi eroi: «el veiem a ell mateix distant i ideal», scrive. La distanza di Eschilo, però, non è come quella di Sofocle, che Riba considera «un joiós contemplador de la tragèdia»; Eschilo piuttosto «em sembla un ordenador imperatiu». E così torniamo all'ordine e, attraverso l'ordine, alla giustizia, senza discostarci, per il momento, dal poeta, dalla sua esperienza vitale, perché ci viene ricordato che Eschilo viveva nell'Atene de «l'ascensió imperial i de les convulsions socials» e anche delle professioni e del diritto: «els actes extraordinaris que poèticament manipula, se li posen com a qüestions de dret». A partire da qui, Riba si riaccosta a Mazon, attraverso *Coefore* 308, che rende traducendo Mazon con «el Dret es desplaça»¹⁷. Gli rimangono, almeno, due problemi: quello della responsabilità individuale, che definirà attraverso l'analisi di diversi eroi, fino a Clitemestra, e quella del diritto come condizione imprescindibile della tragedia, alla quale si riferirà soprattutto a proposito di Prometeo. Ma per il momento chiude la sua «Introducció» giungendo all'eccesso, alla dismisura degli eroi: è l'*hybris* che fa sì che il diritto cambi posto, si sposti da un eroe

¹⁷ Ma nella traduzione delle *Coefore* (vol. III, 98; cf. Miralles, *Riba sobre els grecs*, 15) scrive: «en el sentit en què el Dret es decanta». Cf. ancora «la raó canvia de lloc» in Medina II 260.

all'altro, e l'esercizio senza misura del proprio diritto alla forza dà diritto a colui contro il quale è esercitato.

Realmente, questa breve esposizione di Riba del «sentit general» dell'opera di Eschilo ha in comune con Mazon la ripresa di alcuni luoghi comuni interpretativi. Riba non si distingue per allontanarsene sempre - né da Mazon né dai luoghi comuni, sovente inevitabili in una nutrita tradizione esegetica -, se non per il modo con cui ne ragiona, per la volontà di spiegare la tragedia di Eschilo in termini di poesia, per la penetrazione e concisione con cui ne mette in rilievo i punti che considera più importanti. Queste caratteristiche si trovano ancora nell'idea che Riba si faceva di ogni tragedia, nel modo in cui le presentava ai lettori della sua traduzione.

In merito alle *Supplici*, che è la prima tragedia del primo volume, Riba comincia chiedendosi, nella notizia preliminare corrispondente (pp. 3-7), come riuscì Eschilo a convertire in una trilogia tragica questa «contalla de la més superficial mitologia: passionetes de déus, vulgars ambicions, astúcies i crims dels homes». Dato che ne sa già la risposta, non tarda a darla: «li bastà d'aplicar-hi la seva concepció dels destins humans». Questa concezione dei destini umani coincide con ciò che Riba aveva chiamato prima «el concepte del seu drama» e si deve sempre considerare sullo sfondo dell'idea di evoluzione della tragedia di Eschilo rafforzata dalla convinzione, allora diffusa¹⁸, che le *Supplici* erano la sua opera più antica, però specificando che non si deve intendere questa evoluzione con l'intenzione di procedere ad un'analisi disgregatrice della tragicità specifica di ogni tragedia, bensì in modo compatibile con una visione unitaria, «total» del senso del tragico di Eschilo. Tornando a «la concepció dels destins humans» che troviamo nelle sue tragedie, in tutte c'è alla base il credere che «uns destins no es precisen ni es compleixen dins els límits d'una sola generació» e la convinzione che, «si Zeus va fer sofrir, també ajudà: hi ha doncs lloc, al costat del terror i l'angoixa, per a la esperança; per damunt del plany dolorós, per a l'acte de fe; per sota l'omnipotència de Zeus, per a l'acció humana».

La risposta non è certamente originale, e vi ritroviamo Mazon e i luoghi comuni critici di cui quello si servì: ma illustra un'esperienza di Riba lettore di Eschilo che abbiamo già visto, la convinzione che non c'è opposizione radicale dei contrari, ma piuttosto alternanza o fluttuazione. D'altro canto, il

¹⁸ Non era ancora conosciuto il *POxy.* 2256.3. In proposito, A.F. Garvie *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge 1969, ma si veda anche il contributo dello stesso Garvie a questo volume: *Nuove riflessioni sulle 'Supplici'*.

sintagma «el terror i l'angoixa», che risale a Mazon e ha trovato continuazione nel titolo e nell'argomento d'un libro famoso¹⁹, può servirci come punto di partenza per arrivare a «la basarda» (cioè il timore di un pericolo indeterminato) che Riba teorizzò, come vedremo, a proposito dell'*Oresteia*.

D'altra parte, si torna a introdurre il tema del diritto. Non è necessario pensare che si possa trattare di un semplice motivo di forza, perché, se fosse così, «la cosa lliscaria cap al melodrama» - di fatto qui Riba scongiora un'altra volta il pericolo di psicologismo -, ma che c'è realmente un problema di giustizia, che risulta diviso fra le questioni legali che si possono mettere in rapporto con la pratica giuridica ateniese («obra d'un àtic, els conceptes jurídics hi concorden, de vegades, àdhuc en els termes, amb els àtics») e una questione d'indole più generale: «el respecte a la sagrada llei de l'hospitalitat, sobretot el constrenyiment de la culpa en ella mateixa, avalada per Zeus». È questa legge, crede Riba, che fa pendere la bilancia a favore delle Danaidi, perché Eschilo ci ha messo davanti la dismisura dell'araldo che esprime quella degli Egizi.

Riba si sforza di interpretare la tragedia che possediamo nell'ambito della trilogia di cui abbiamo perduto le altre opere. Spiega e congetture il movimento del tema lungo tutta la trilogia, per tornare alle *Supplici* e riconoscere, rivolgendo l'attenzione già alla poesia del dramma, il ruolo dominante che vi ha il coro, formato da donne. Riba è sensibile, lungo tutta la sua lettura delle tragedie greche, al ruolo delle donne. E ora compara le ragazze del coro di Eschilo con le eroine di Sofocle - non hanno certo, ritiene, «aquella delicada i raonada fermesa» - e con la femminilità di quelle di Euripide, «que tan modern fa el seu teatre». Le ragazze del coro di Eschilo hanno un «caràcter»; dice quindi - e ciò coincide con il modo in cui pensa che agiscano le contraddizioni nel tragico di Eschilo -, che «és fet d'elements contradictoris», tutti, però, al servizio di quello che il poeta vuole ottenere, globalmente: «terror i fàstic, una ardidesa que pot esdevenir immodèstia i un sentiment de no ésser res perquè són dones, una decisió que va fins a l'amenaça als déus i, en el moment més crític, una mena de passivitat davant del perill que més temen».

Evidentemente Riba ritiene, dunque, che il tema necessita di un fondamento più solido, che è la giustizia in quello che ha di sacro, di immobile - in definitiva, con la concezione tragica dei destini umani, ed è necessario non

¹⁹ Mazon I 1925, 6; Mazon II 1925, 4 ss.; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.

confonderlo con i termini giuridici, legali, che in generale «hi floten sense precisió pragmática» -; ne ha bisogno, di questo fondamento, per non limitarsi al melodramma, e, dal punto di vista dei caratteri, in questa tragedia lo ottiene mediante le ragazze del coro, che ne sono le protagoniste. Vale a dire, cerca di farsene un'idea che, senza contraddire l'inattualità di tutto quanto - «la més superficial mitologia» - e senza dover ricorrere allo psicologismo banale e al melodramma, chiaramente attribuisca all'opera un valore che, pur inattuale, sia comunicabile secondo un'ottica e termini attuali. E finisce per farlo attraverso le fanciulle e la poesia, ancora una volta. Se abbiamo già visto che la poesia era sempre «vertical, abrupta», le fanciulle, che non sono come le eroine di Sofocle, come le donne di Euripide, non sono nemmeno accessibili, vicine. Finisce per parlare, a proposito di esse, di una specie di «coqueteria»: «encara que el mot pugui xocar», avverte, «en diríem una coqueteria aspra, cantelluda, primària, posada tenaçment a fer reeixir la idea molt clara del que no es vol, i la segurament no tan clara del que es vol». E così questa debolezza femminile, che però esse usano come un'arma - per dirlo meno bene di Riba, ma forse più chiaramente -, gli pare condizione de «la singular, forta poesia d'aquest drama». Riba enfatizza questo aspetto per contrapporlo all'insistenza degli studiosi sul primitivismo della tragedia: egli condivide la comune opinione che la riteneva primitiva stimandola la più antica; crede tuttavia che, in termini d'arte, questo fatto non renda inferiori le *Supplici* come poesia, ma le mostra come un lavoro poco evoluto, mozzo, dal punto di vista teatrale e drammaturgico. Come poesia, guardata «en detall, tot són les petites sinuositats d'un preciosisme sec que es carrega incautament de sentit; però en conjunt ens impressiona una estructura senzilla, lentament progressiva, de masses que adés es succeeixen, adés es corresponen no senza rigidesa». Un raffinamento estremo, nell'espressione, nelle parole, nelle immagini di ogni passo, che contrasta con la semplicità e rigidità dell'insieme, della struttura della tragedia; vi contrasta ma vi è indissolubilmente unito, attraverso la forza di una poesia che si muove con i movimenti del coro, nell'insieme, malgrado il preziosismo dei dettagli. In termini fra greci e atemporali, l'opera intera potrebbe essere comparata a «una gran cantata lírico-mímica» e, in termini di oggi, secondo Riba, costituirebbe «una patètica síntesi expressionista d'imatges en moviment i de paraula lírica».

Nello stesso primo volume, Riba dedica alcune pagine (51-55) a introdurre il lettore ai *Persiani*. Vi spiega che la «història contemporània» e non «els mites heroics» ne sono il tema, e, sullo sviluppo dell'opera, dice che

va dai «sentiments d'ansietat amb què són esperades a Susa les noves de l'expedició» a quelli di «dolor amb què hi és sabut el desastre». La sua domanda iniziale è ora sull'unità dell'opera, che Wilamowitz aveva negato, rispondendo, ritiene Riba, «a un criteri excessivament formalístic». Ora al centro dell'interpretazione non ci sarà il coro; né certamente le donne. Riba piuttosto valuta il cambiamento introdotto da Eschilo rispetto alle *Fenicie* di Frinico: un coro di uomini assennati, responsabili; niente donne²⁰. Ma non mette il coro al centro di quest'opera. Si tratta di un dramma senza azione, sottolinea, «un seguit de constatacions terribles que només poden resoldre's en planys», e l'unità è così spostata dall'azione, considerata inesistente, all'esterno della tragedia; c'è, dice, «una profunda unitat des de l'espectador» (il corsivo è suo), «una unitat en moviment», che vuol dire che «es desplega cap al passat i el futur alhora, des de l'espectador mateix, des del que ell sap d'uns fets gloriosos que té sobre el cor, des de les reflexions que hi fa, des de les causes que hi reconeix, des dels auguris que en treu». A questa unità tutta esteriore, che attribuisce all'opera il trasferimento del punto di vista a chi la riceve, nella complicità, in definitiva, fra poeta e pubblico, si può contestare che le «qüestions formals», per quanto interessanti o inquietanti che sembrino, «prenen un valor secundari». Ad ogni modo, ne esamina alcune, e, così, «no hi fa res», spiega, «que la reina sigui enviada per Darios a buscar un vestit nou per a Xerxes, només perquè la seva presència - ella, la mare egoista que ha salvat el fill - seria incompatible amb el to desesperat del final. Tampoc, dins del sintetisme escènic d'avui, no xoca amb l'arbitrarietat amb què el poeta sembla haver concebut el lloc de l'acció. Si no es vol admetre un canvi entre la primera part i la segona - de davant del pòrtic del Consell passàriem fora la ciutat, davant la tomba de Darios - cal superar tot escrúpol d'ordre arqueològic-realista i admetre una disposició simultània». Tutto risulta dunque particolare, secondario, davanti all'unità che è stata trovata: «és a dir», riassume, «veure Pèrsia des de l'espectador, idealment resumida: assistir a la repercussió del cop en el seu centre vital de govern, però això a la presència contínua, com si diguéssim, dels morts que van fer la grandesa ara posada en perill». Una specie di sintetizzazione cronotopica, in definitiva, che si può spiegare grazie al primato del punto di

²⁰ Nelle *Fenicie*, al coro di donne corrisponde «el simplement patètic» (cf. Mazon I 1925, 56: «Phrynichos pourtant, à en juger par le choix de son chœur, composé de phéniciennes - les femmes et les mères de ces marins phéniciens que les athéniens avaient trouvés devant eux à Salamine - n'avait guère vu que le côté pathétique du sujet»), così come il pericolo di cadere nel melodramma veniva nelle *Supplici* anche dal coro femminile.

vista dello spettatore, che annulla tutte le contraddizioni o difficoltà suscitate dall'analisi.

Ateniesi i vincitori, ateniesi gli spettatori, ateniese il poeta. E, nonostante ciò, il poeta, per Riba, «no es situa en el nacionalisme, sinó en el tràgic pur»: nel tragico in se stesso, senza conflitto. Per poterlo presentare così Riba enfatizza, da una parte, la mancanza d'odio, di rivincita, del testo, e, dall'altra, il fatto che solo Serse «ha transgredit el seu dret». Riba situa il tragico nel comportamento di Serse, nella sua dismisura; cosa che ha permesso che il dramma fosse «resolt des de dalt: els déus i els herois ofesos, la mar grega ultratjada, s'han venjat: han estat pels grecs, que no s'han mogut de llur dret». Oltre il proprio, Serse avrebbe trasgredito il diritto e i greci non si sarebbero mossi. E così la guerra si è potuta risolvere «des de dalt». Ciò si constata dal punto di vista persiano ed è questa constatazione ad essere offerta allo spettatore che idealmente assicura l'unità dell'opera. Costatarlo, poeticamente offrirlo in spettacolo, non implica risentimento (Riba fa notare, dicevamo, «l'absència de rancúnia i d'odi»), ma si risolve in un insegnamento sull'ordine religioso; in ultima analisi, sulla giustizia. I fatti che nel dramma sono mostrati come risolti dall'alto si limitano alla trasgressione, alla dismisura di Serse²¹, ancor più in risalto grazie alla contrapposizione con la presenza e le parole di Dario, nell'interpretazione delle quali Riba, come ha fatto alla fine della 'notizia' preliminare delle *Supplici*, torna a Paul Mazon, fino alla constatazione, un po' marginale dalla prospettiva con cui Riba ha considerato la tragedia, che, attraverso le parole del re morto, la morte «ha tornat totes les coses a lloc»²².

Sui *Sette a Tebe*, nella 'notizia' preliminare che occupa le pp. 5-8 del secondo volume, Riba formula subito «la impressió» che, per ciò che concerne la materia di tutta la trilogia, il poeta, «dins la unitat de la seva visió», ha scelto e ha fatto suoi «els moments tràgics del mite». Qui troviamo un'unità del poeta che, come diceva Riba quando lo comparava con Dante, adatta i materiali della tradizione mitica alla sua drammatizzazione di destini eroici. Considerato il complesso della trilogia, anche la maledizione o l'imprecazione del padre contro i figli, che ha una presenza costante lungo tutta la tragedia, dà unità, dal passato, all'azione; perché loro hanno trasgredito il diritto, trattandolo male, ma lui, Edipo, chiaramente si è lasciato «dur pel seu furor,

²¹ Sulla *hybris* cf. Riba I 1932, 6 (*Supplici*), II 1933, 50 (*Prometeo*) etc.

²² Riba ha tradotto tra virgolette, alla fine della sua «Notícia», le righe finali della «Notice» di Mazon I 1925, 61: «la mort a pendant un instant remis toutes choses à leur place: richesse, puissance, gloire, qu'est-ce que tout cela pour ceux qui demain ne seront plus que des ombres?».



ultrapassant doncs el seu dret», maledicendoli. E, d'altra parte, al centro dell'opera c'è ora un eroe che sopporta questa maledizione che marca la sua solitudine, perché «l'acompanya i el separa dels altres homes». Non il coro, che è di nuovo di donne, bensì l'eroe occupa il centro; ma il coro lo circonda: «l'arremorament, l'esglai, els planys» delle donne mettono in rilievo, circondandolo, la sua solitudine e l'eroismo che marcano la maledizione del padre e la sua serenità. È per suo tramite che gli altri personaggi e il fratello prendono forma: «personatges muts, poster fins i tot invisibles, viuen i s'individualitzen en el seu elogi i en l'acció que ell els assenyala». Polinice stesso, «el sentim present tothora per antitesi a ell, fins a la tràgica síntesi del final: dos cadàvers agermanats en una mateixa mort». Così Eteocle si concentra tutto in una «embriaguesa, talment, de l'energia que necessita per a convertir en albir seu el destí que se li imposa misteriosament des de fora». Vale a dire che Eteocle si mostra nella tragedia assumendo il suo destino, responsabilmente incarnandolo; concedendosi al necessario compimento della giustizia che coincide con l'imprecazione paterna. Questa coscienza di se stesso, di ciò che in lui si compie, ha a che vedere con la concezione ribiana della responsabilità degli eroi di Eschilo, che si situano, per dirlo brevemente, nella parte che tocca loro, in quella che Riba chiama «destí».

Egli afferma che «un lúgubre esperit èpic els travessa», riprendendo il detto di Aristofane (*Rane* 1050) che è un dramma «ple d'Ares». Risalta, però, non tanto il modo in cui il coro avverte l'imminenza del combattimento, la guerra, ma il fatto che questo afflato epico «en xocar amb la serenitat d'Etèocles es resol en un lirisme poderós i subtil». È significativo che Riba, quando vuole illustrare che nei *Sette a Tebe* «la paraula sola opera sobiranament per als ulls, val per a tota la acció», non citi, come già facevano gli scolli²³, lo spavento delle donne del coro, che attraverso il canto vedono e fanno vedere gli assalitori, la furia e la paura, bensì la scena centrale dei discorsi paralleli, sulla quale egli, avendone sottolineato la costruzione simmetrica, segnala che non era necessario che Eschilo facesse rappresentare la scena, «com molts han cregut, amb els set champions presents, en armes, i partint, a mesura que són nomenats, cadascun cap al seu portal», perché, «si això podia contribuir a l'efecte plàstic, no és necessari al dramàtic; la progressió passional és tan viva, l'estil tan eficaçment acolorit, que la paraula sola opera

²³ G. Monaco, *La scena allargata*, Dioniso 53, 1982, 5; C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, Dioniso 59, 1989, 35.

sobiranament per als ulls, val per a tota l'acció i s'enduu en el seu curs la mateixa monotonia de la construcció simètrica».

L'espressione lirica della guerra, del «lúgubre esperit èpic», non si radica solo nell'angoscia delle donne ma soprattutto nel contrasto fra il tumulto che sta avanzando sulla scena, l'imminenza del combattimento, e la serenità che Eteocle tenacemente vi manifesta. Morti i fratelli, Riba, con gli argomenti di Mazon, considera un «desenllaç postís»²⁴ la fine dell'opera (vv. 1005-78), una scena «afegida, poster mutilant l'autèntic final»²⁵, che attribuisce in nota²⁶ allo stesso «mediocre, per no dir detestable, poeta» che inserì i versi 861-873. Per Riba, morti i fratelli, solo la persistenza dell'angoscia (μέριμνα: v. 843), che «estreny la ciutat» perfino quando ormai non è più in pericolo, è significativa.

Con il *Prometeo incatenato*, la cui 'notizia' preliminare occupa le pp. 49-55 dello stesso secondo volume, Riba ritorna ad una visione d'insieme di tutta la trilogia, per non perdere di vista il senso globale del mito, che ora non è eroico, ma che forma parte di un insieme di «mites dispersos» sull'ordine del mondo («l'establiment d'un govern al cel i d'una cultura a la terra») che illustra citando la *Teogonia* esiodea; la quale, però, come si suppone che l'insieme di questi miti in quell'epoca più antica, «intentava explicar l'ordre de l'univers sense intervenció de la idea de justícia». Questo colloca già chiaramente l'intervento di Eschilo nell'ambito dell'attribuzione di giustizia e senso etico ad un mito che si articolava attorno a uno «Zeus d'una antiga religió sense força moral». La dismisura, la crisi della ragione e della giustizia, colpiscono ora gli dei, nel momento in cui l'ordine cosmico viene istituito. Tutto questo implica che il progresso umano, nella storia, verso la giustizia e la morale, rappresentato da Prometeo, nel mito comporta un progresso in Zeus stesso: «l'amo del món sotmès també a la necessitat d'educar-se per les seves pròpies faltes; havent de fer ell mateix el primer pas perquè el dret pogués distribuir-se clarament entre dues parts fins aleshores en rivalitat de violència i de desmesura».

Partendo da questa cornice, Riba si adopera ad andare a cercare anche nel *Prometeo*, malgrado la situazione in cui il titano si trova e i toni con cui egli se ne lamenta e vi partecipa il Coro, sintomi di dismisura²⁷. Questo è necessario

²⁴ Mazon I 1925, 103: «un dénouement postiche».

²⁵ Riba II 1933, 44.

²⁶ Riba II 1933, 39.

²⁷ Cf. Mazon I 1925, 156: «Zeus lui-même a dépassé son droit: quoi d'étonnant si Prométhée dépasse aussi le sien et si son langage respire la même démesure?».

per motivare il suo scontro con Zeus, il conflitto tragico come qui è percepito ed inteso Riba. Da un altro lato, mette finemente in evidenza che la figura di Io serve per rivelare con obiettività - al di là delle ragioni del titano incatenato - «un egoisme inconsiderat» in Zeus; e non meno finemente si concentra sul ruolo di Hermes perché in esso si riflette «la inquietud de Zeus»²⁸.

Riba osserva il legame della figura e del mito di Prometeo con la città; così scrive che le sofferenze di questo benefattore dell'umanità «eren el preu d'unes arts que havien fet la fortuna i la glòria de la ciutat, d'una civilització de la qual s'havia erigit en mestra, d'uns drets eterns que es feia una missió de definir»²⁹. Ciò vuol dire che il progresso che Prometeo paga con la sua sofferenza si manifesta specialmente ad Atene; è logico che la cultura ateniese dell'epoca si interessi alla sua figura, che Eschilo ne consideri la dimensione tragica.

Ed è questa dimensione tragica che scatena o suscita uno sviluppo nello stesso Zeus. «Una vegada immobilitzat damunt la roca en el desert escític», scrive Riba, «tota la grandesa amb què accepta un destí que ha desafiat i tota l'obstinació de la seva protesta contra la injustícia, no bastarien com a matèria tràgica: l'heroica força, impotent per aplicar-se a una lluita, s'escamparia en pur lirisme». Sembra dunque che qui almeno non ci sarebbe tragedia senza confronto, senza questa fluttuazione, diciamo, fra le parti che si confrontano, fra ciò che dicono o fanno («en el moment en què una evolució deixa d'operar-se a través de lluita, el drama ja pròpiament no existeix», scrive Riba). Cosa che deve significare che non c'è tragedia senza diritto, senza sentimento della giustizia nelle parti in confronto. Perfino in chi esercita la violenza attraverso la forza, bisogna, dice Riba, che «hi hagi una angouxa que no li permeti un simple menyspreu de la seva víctima». Detto in un altro modo, non c'è tragedia per la sofferenza o la filantropia di Prometeo, ma perché già fin dall'inizio «sentim que la justícia és en joc»; colui che è condannato alla sofferenza da chi detiene il potere è come se contasse sull'angoscia del potente, del più grande degli dei: da subito egli sa che Zeus commette «una ingritud tan més lletja que precisament el castigava per una bondat». Cioè, la tensione deriva non solo dal fatto che Prometeo detiene un segreto, e che Zeus deve conoscerlo per scongiurarlo il pericolo. Questo è un dato del mi-

²⁸ Mazon I 1925, 156: «sa cruauté égoïste s'exprime suffisamment par le langage qu'il a naguère chuchoté en songe aux oreilles d'Io; sa colère et son inquiétude se trahissent dans les menaces d'Hermès».

²⁹ Segue Mazon I 1925, 154: «celui qui avait été pour eux l'inventeur de toutes les arts, l'initiateur de cette civilisation qu'Athènes à son tour se faisait gloire d'avoir enseigné au monde».

to, certamente operante in Eschilo, ma nella sua tragedia, da un estremo all'altro della trilogia, c'è anche il fatto che, per consolidare il suo potere, che è l'ordine, Zeus medesimo deve realizzare in sé la giustizia, che ne è la condizione.

Riba segnala anche, con ragione, la simpatia di Eracle per Prometeo e le affinità fra Prometeo ed Efesto, il dio artigiano anche egli connesso con il Ceramico di Atene (ricordiamo il tema della valutazione delle arti nella città del poeta)³⁰. Ma, riguardo alla poesia e all'equilibrio del dramma, si rimette al Coro, pur segnalando un rapporto profondo fra natura e sofferenza, fra la solitudine dell'eroe, nella natura, e l'espressione della sofferenza. Interpretando il rapporto delle Oceanidi del coro con la natura, Riba scriveva: «l'heroi de la tragèdia no es plany fins que resta sol amb la immensa natura. Una encarnació de forces elementals, innocents, d'aquesta, forma el cor: les Oceànides». A questo fatto è dovuta, egli pensa, la speciale commozione che produce la poesia di quest'opera: «poques coses ha creat la poesia tan commovedores com aquesta virginal presència al voltant del dolor en si. Per ella talment el poeta sosté un equilibri de simpatia pura entre dos excessos: el de l'ira vindicativa de Zeus, el de la rancúnia flastomadora de Prometeu».

Nel terzo volume sono contenute notizie preliminari ad ogni tragedia della trilogia (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), ma anche, seguendo la disposizione di Mazon, come già è stato segnalato, una «Introducció general» che rappresenta una sintesi interpretativa dell'*Oresteia* e si estende dalla pagina i alla xxvii. Di queste pagine, le prime dieci sono dedicate alla leggenda di Oreste prima di Eschilo e le ultime sei o sette al testo. Le centrali sono occupate da una discussione che situa la tetralogia fra le tradizioni attiche e le istituzioni della città e perfino nella cornice politica nel momento della rappresentazione. Per intendere l'interpretazione di Riba, che come sappiamo vi associa il corso del suo discorso a quello di Mazon, si devono confrontare le premesse ad ogni tragedia (pagine 5-13; 77-84 e 132-35, rispettivamente), specialmente quelle ad *Agamennone* e *Coefore*.

Per quanto riguarda la tradizione manoscritta, Riba segue in tutto Mazon, ma se ne distacca quando gli conviene, per esigenza di precisione o perché non ne condivide il parere; esplicitamente o meno. Per esempio, dove Mazon aveva scritto «l'*Iliade* ne contient aucune allusion à la légende d'Oreste», Riba dice che «la *Iliada* esmenta Orestes solament com a fill d'Agamèmnon,

³⁰ Riba II 1933, 52 n. 4 considera l'amicizia fra Efesto e Prometeo del verso 39 come «el motiu de la tercera part de la trilogia».

deixat petit a casa (IX, 142 s.)». A volte, più elaboratamente, cita Mazon con elogio ma se ne distacca. Così Mazon, per sostenere che l'aedo dell'*Odissea* conosce «la légende d'Oreste jugé par les dieux sur l'Aréopage», adduce che «Oreste vient d'Athènes» secondo *Od.* 3.307, cosa che secondo lui proverebbe che vi ritorna, «le crime accompli», perché «le meutrier, poursuivi par ses remords, revient d'instinct aux lieux où s'est formé sa résolution». Riba cita Mazon e commenta che «la conclusió» che abbiamo appena letto «és subtil, temptadora», ma fa notare che, essendo com'è «treta d'un vers de tan insegura lliçó com aquest» (il citato *Od.* 3.307, e Riba riporta in nota le interpretazioni divergenti che ne davano Aristarco e Zenodoto), «ens fa l'efecte d'arriscada». A proposito ancora della leggenda nella poesia omerica, Mazon ne enumera i problemi, si ferma sul tema della sede regale di Agamennone e di Menelao e sul problema se Clitemestra uccide o meno il marito di sua mano. Riba, che percorre lo stesso cammino, mette in evidenza altri luoghi, altri aspetti; cerca punti di riferimento che gli risparmino il perdersi nei dettagli. Così, invece di affrontare direttamente punti concreti della leggenda omerica, Riba subito fissa un parallelo innegabile, al di là degli aspetti concreti: il contrasto, polare, fra il rientro di Ulisse e quello di Agamennone. Da qui in poi, «tot plegat», considera, «forma un conjunt coherent en els trets essencials, però vague, incomplet i fins i tot contradictori en els detalls». Con un riflesso d'immediata coerenza, ci presenta Clitemestra come «tot el contrari de la pacient, de la virtuosa Penèlope» e cita *Od.* 11.444 s. In termini simili si esprime Mazon che, come Riba che lo segue, ricorda anche che era sorella di Elena. La differenza è che Riba si è posto immediatamente nell'atteggiamento di chi contempla le leggende nel loro complesso, alla ricerca del senso globale del mito. Non è che Riba si situi, dunque, lontano dalle due Clitemestre di Mazon fuse insieme («non une simple série d'interpolations, mais un amalgame»); di fatto è innegabile che ci siano problemi di coerenza interna nelle attestazioni omeriche di Clitemestra e Riba ben lo vede, ma si sforza di lasciare chiare alcune considerazioni generali, al di sopra delle incoerenze; in particolar modo che, «indiferentment al fet d'haver donat o no ella mateixa el cop fatal», la Clitemestra omerica è una donna «no solament infidel, sinó també gelosa, fins a matar amb les seves pròpies mans la captiva que el seu marit s'ha reservat del botí de Troia».

In generale, Riba insiste sul diritto, sulla giustizia: presenta Oreste come servitore della giustizia, e la giustizia come qualcosa che trascende sempre Oreste. Seguendo da vicino Mazon, sottolinea questi aspetti e trova che il fatto che Oreste obbedisce all'oracolo delfico, oltre a fare «més passador»

l'atto del giovane che vendica il padre, introduce nella leggenda «una idea religiosa, una concepció d'immanent justícia purificadora que podia ésser discutida i corregida - això seria la feina dels tràgics, començant per Èsquil - però que li donava grandesa i unitat». Sempre torna all'idea religiosa e all'esigenza di giustizia come ci sono presentati dal senso delle leggende, del mito, della brutalità di ciò che succede nei drammi; e alla poesia di Eschilo e nel modo in cui rielabora i miti come fattori determinanti della grandezza del poeta e dell'unità delle sue opere, tragedie o trilogie.

Riba si mantiene cauto. Per esempio, nel seguire il filo dell'informazione data da Mazon sull'odierno frammento 219 Davies di Stesicoro, non tace possibilità alternative e indirizza l'analisi del testo lirico, che trascrive e traduce, decisamente verso un'interpretazione della sua dimensione tragica, nell'orizzonte delle *Coefore* e dell'*Elettra* di Sofocle. In principio, i materiali sono quelli addotti da Mazon, compresa la citazione del libro di Carl Robert *Bild und Lied* (Berlino 1881). Riba, che già se n'è servito poco prima, considera questo libro «un estudi que és dels més lúcids del modern humanisme»; deve riconoscere però che, per quanto riguarda il frammento stesicoreo, la cornice interpretativa proposta da Robert - che dal congiungimento del serpente diventato Agamennone con Clitemestra nascesse «el jove serpent que xucla, amb la llet, la sang de la seva mare» - è solo «una conjectura»; Riba concorda in questo con Mazon³¹, ma valuta questa congettura, perché capisce che non c'è «res de més tràgicament plàstic que aquest engendrament de la venjança pel mateix difunt en les entranyes esglaiades de la seva assassina».

Dopo aver accennato alla *Pitica XI*, Riba conclude pensando ancora una volta in termini drammatici, e attribuisce a Pindaro l'aver intuito «que el drama passional de Clitemnestra no s'explica per una sola i simple motivació psicològica» - un'altra volta vuole scongiurare lo stesso pericolo dello psicologismo -; nell'ode pindarica, «en esquema, la figura s'anuncia amb l'ambigüitat, amb la violència, àdhuc amb el terrible complex sexual, com diríem avui, que fan de la Clitemnestra esquiliana una de les més torbadores heroïnes del teatre de tots els temps». Nell'introduzione all'*Agamennone*, Riba parla de «la pèrfida, ondulant dolçor» della regina, che confronta con la «expeditiva arrogància» del re; di fatto, combina «douceur perfide» e «sottile arrogante» di Mazon³² per illuminare lo scontro dei due personaggi, in

³¹ Mazon II 1925, ix: «mais ce n'est là qu'une hypothèse, que la comparaison avec le récit de Sophocle (*Électre*, 417 suiv.) ne suffit pas à justifier».

³² Mazon II 1925, 5.

una scena che «ni Shakespeare» ne ha una di «més grandiosa en la comprensió del seu tràgic». Riba introduce Shakespeare fra le motivazioni di Mazon e afferma che Clitemestra «vol, shakespeareianament, una venjança perfecta», ragione per la quale deve fare in modo che Agamennone mostri, oltre la sua dismisura, la sua forza: «cedeix», dice Riba, «en plena convicció d'una força que pot desafiar els homes i àdhuc el cel». A proposito di Clitemestra, ed è questo che lo porta a Shakespeare, Riba gira attorno a ciò che potremmo definire i livelli di responsabilità - così pensa, per esempio, che, dopo che Clitemestra ha consumato il suo crimine, il coro «cerca de crear» in lei «la consciència de la seva responsabilitat personal». E nella «Notícia» introduttiva delle *Coefore* definisce l'*Agamennone* come «la preparació responsable d'uns fets», in opposizione alla seconda tragedia che è «la realització d'unes conseqüències dins aquella mateixa responsabilitat». In questo contesto ricorre al paragone - topico, ma che tuttavia non è richiamato da Mazon - di Oreste con Amleto³³. Tanto all'uno come all'altro è «imposada una tasca superior a les seves forces; però el príncep danès té una maduresa intel·lectual excessiva, que l'ajuda subtilment a temporitzar en la seva natural repugnància; Orestes, en canvi, i així ens l'esbossa Èsquil, és un minyó no acabat de formar intel·lectualment, pur, que veu el bé i el mal i no encara els bons i els malvats».

Tornando all'*Agamennone*, anche Riba, come Mazon, fa risaltare la figura di Cassandra. Ma Riba se ne serve come immagine del modo che egli ha di interpretare il tempo nella tragedia di Eschilo. Mazon cominciava la sua presentazione dell'*Agamennone* definendolo come «le drame de l'angoisse», e subito dopo si riferiva a «les craintes» del coro. Tutto un programma, in futuro, per il celebre libro di Jacqueline de Romilly (cf. supra n. 19). È vero che anche Riba insiste su «la basarda» del coro - c'è una «basarda acumulada a Argos»³⁴, dice -; al centro però della sua lettura di questa tragedia c'è la sua convinzione che si tratta di uno «dels drames que mai s'hagin escrit, en el qual el temps més constantment es manté en la plenitud de les seves tres dimensions». Da una parte, il coro e i personaggi marginali all'azione propriamente detta ne avvertono il sentimento e si sforzano per averne la coscienza chiara: fatti passati pesano sul presente e coinvolgono Coro e personaggi in una fitta trama di eventi; ne deriva, per dirla in breve, che «el cor

³³ H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, 334-37.

³⁴ «Basarda» è un termine che comprende la 'depressione' e lo 'sgomento' davanti a un pericolo vero, sì, ma che non si concretizza.

comprèn més que no sap», e, proprio da qui, «la basarda que des de l'orquestra va envaint l'escena i oprimint els protagonistes; i que, curiosament, acaba llançant el mateix cor a l'acció». D'altro canto, Cassandra, perché «sap més que no comprèn», è capace di abbracciare «la plenitud del drama en el temps», servendosi dalla «seva inútil vidència», che Riba considera «simbòlica, de vegades fa l'efecte, de la mateixa del poeta». In conseguenza, e «significativament, l'acció l'arrabassa, l'esclafa: víctima pura, la més patètica que es pugui concebre». Così, Cassandra diventa il luogo della confluenza di passato e futuro: non proprio il presente ma la poesia, sulla scena, secondo come la dispone il poeta.

In fondo è questo, il modo di trattare la poesia, che differenzia Riba da Mazon. Riba non si riconosce come «home de ciència»³⁵. È come un poeta e un lettore che interpreta, che finisce per dare forma a una sua concezione della tragedia di Eschilo. Mazon gli fa il favore di fornirgli un punto di partenza generalmente sicuro e sempre utile, la maggior parte dei dati e assai spesso dei punti di vista, delle prese di posizione che Riba può non condividere. Anche se, più di una volta, la sua qualità di straordinario lettore lo porta a imporsi, dal punto di vista della filologia - pensando per conto proprio, confrontando interpretazioni di altri studiosi -, su impostazioni ermeneutiche che interferiscono nella sua lettura. Perfino se sono di Mazon.

Il discorso critico di Riba, dunque, pur assumendo il contesto espositivo e, a volte, anche la struttura letterale dell'esposizione di Mazon - pur facendola propria, dicevamo -, se ne distingue, come è stato mostrato, fino a configurare un'idea propria, una interpretazione piena di aspetti propri della poesia, soprattutto, di Eschilo.

Universitat de Barcelona i Institut d'Estudis Catalans

Carles Miralles

³⁵ Guardiola I 290.



**POÈTE OU PROPHÈTE ?**  
**LA QUESTION DU SUJET CRÉATEUR DANS L'INTERPRÉTATION D'ESCHYLE**  
**AU MILIEU DU XIX^E SIÈCLE EN FRANCE**

Ce n'est qu'en 1770 qu'Eschyle a été traduit en France pour la première fois, par Jean-Jacques Lefranc de Pompignan. Avant cette date, l'œuvre elle-même paraît inaccessible: véhiculée par l'édition et la traduction latine de Stanley, son déchiffrement demanderait selon le Père Brumoy, célèbre vulgarisateur du *Théâtre des Grecs* en 1730, «un pénible voyage»¹. Et pourtant, la référence à cet Eschyle intraduisible, mais «inventeur de la tragédie», hante la critique théâtrale pendant tout le XVIIIe siècle, notamment autour des différents avatars de la querelle des Anciens et des Modernes. C'est que s'est développée en France, depuis le milieu du XVIIe siècle en particulier, une connaissance indirecte qui puise aux citations antiques, aux compilations des modernes (réunies par Adrien Baillet dans les *Jugements des Savants*²) et nourrit ce que l'on peut considérer comme une véritable «fiction d'auteur», pour reprendre le titre d'un ouvrage récemment consacré au discours biographique sur l'auteur³. En effet, de même que l'on a pu montrer comment pouvait se construire, à partir d'une œuvre, la représentation fictive d'un auteur réifié, de même peut-on observer en France comment s'élabore, indépendamment et préalablement à toute lecture du texte, la représentation d'un Eschyle, ou plutôt de deux Eschyle (poète ou prophète), représentation qui informera non seulement la découverte, mais aussi la traduction du texte, partant sa mise en scène, jusqu'à la fin du XIXe siècle au moins. C'est à la construction de ce double Eschyle, ainsi qu'à sa manifestation textuelle à travers deux traductions parallèles et opposées (celle d'Adolphe Bouillet, parue en 1865 et celle d'Alexis Pierron, parue en 1841 et revue en 1869), que nous voudrions nous intéresser ici. Il s'agira donc de tenter d'analyser les modalités de la lecture et de l'interprétation, en prenant en compte les interactions ou les oppositions entre littérature et philologie sur lesquelles elles se fondent, et ce afin de montrer comment s'élabore au XIXe siècle une double représentation française d'Eschyle.

¹ Le Père Brumoy est l'auteur d'un monumental *Théâtre des Grecs*, ouvrage dans lequel il rassemble, en les traduisant ou en les résumant, l'ensemble des tragédies grecques. C'est à travers lui que le public français connaît la tragédie grecque. Aucune des pièces d'Eschyle n'y est traduite (*Le Théâtre des Grecs*, Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730, réédité en 1763, 1785 et 1820).

² Adrien Baillet, *Jugements des savants*, Amsterdam 1725.

³ *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Textes réunis par Sandrine Dubel et Sophie Rabau, Champion 2001.

## I-Eschyle prophète

A qui observe la critique eschyléenne au XVIII^e siècle, deux expressions s'imposent: Eschyle est avant tout «inventeur de la tragédie»; il est aussi, toujours, «enthousiaste». Cette affirmation d'enthousiasme prend parfois sa source dans la biographie et ses commentaires (de la réputation d'ivresse à l'évocation d'une écriture forgée «par les ordres et sous les auspices de Bacchus» - je cite Adrien Baillet (les *Jugements des Savants*)⁴; elle est parfois liée à l'obscurité d'un texte que l'on peine à comprendre («l'expression est obscure et embarrassée», affirme le Père Rapin; «il semble que son enthousiasme ne le quitte point»⁵); elle peut être enfin le produit d'une imagination que Tanneguy Le Fèvre se représente «grande et vaste, mais dérégulée et furieuse»⁶. Elle offre en tous les cas la possibilité d'imaginer une cohérence parfaite entre l'homme et l'œuvre, en même temps que de pouvoir évaluer cette dernière, toute illisible qu'elle demeure, à l'aune de l'esthétique française classique. Dans le cadre de la méfiance de cette esthétique pour toute forme d'enthousiasme débridé, irrationnel, Eschyle ainsi représenté trouve en effet une place facilement repérable: il appartient à cette catégorie d'auteurs qui possèdent certes cette qualité essentielle au poète qu'est l'enthousiasme, mais ne sauraient être admirés parce qu'il leur manque la force de l'art, seul capable de tempérance et de naturel. Cette représentation d'un poète inspiré, qui ne maîtriserait ni l'art ni la technique, traversera plus d'un siècle. Elle trouve des échos chez le premier traducteur, Lefranc de Pompignan, qui admire lui aussi «un enthousiasme qui tient de la fureur»⁷. Elle sera encore perpétuée à travers ces textes majeurs pour la connaissance de la tragédie grecque que sont, en 1788, le *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* de l'Abbé Barthélémy (Eschyle est selon lui «entraîné par un enthousiasme qu'il ne peut plus gouverner»⁸) et en 1820 la quatrième réédition du *Théâtre des Grecs* (Raoul Rochette y évoque «ce caractère d'une inspiration qui doit peu de choses à l'art, et moins encore à l'étude»⁹). Ainsi Eschyle devient-il pour le public français ce poète traversé par une œuvre qu'il ne maîtrise pas, faisant jaillir dans une parfaite

⁴ Baillet 114 s.

⁵ Père Rapin, *Réflexions sur la Poétique*, dans *Œuvres*, Paris, Frères Barbou, 1725 (la première édition a paru en 1674), t. II, ch. XXI, 190 s.

⁶ Tanneguy Le Fèvre, *Les Vies des poètes grecs, en abrégé*, Amsterdam 1700, 54.

⁷ Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, *Vie d'Eschyle*, dans *Tragédies d'Eschyle*, Paris 1770, XXV.

⁸ *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris 1788, 548.

⁹ *Observations nouvelles sur l'origine de la tragédie et de la comédie grecques*, dans *Théâtre des Grecs*, chez Madame Veuve Cussac, 1820-1826, 291.

spontanéité, non travaillée, des images chaotiques et obscures. Les premières traductions, qui datent de 1770 et 1785, soulignent à l'envi l'impossibilité de restituer celles-ci et se présentent elles-mêmes comme forcément correctrices ou réductrices. Elles ne font que confirmer cette fiction d'auteur.

Or cette représentation va bien évidemment trouver une nouvelle signification à travers son annexion à l'esthétique romantique. Si Lefranc de Pompignan avait déjà pu comparer la poésie d'Eschyle à celle des prophètes de la Bible¹⁰, c'est à Victor Hugo qu'il appartient de donner un nouveau sens à cet enthousiasme supposé et de faire d'Eschyle ce prophète sacré qu'admirera le XIX^e siècle. On sait que depuis la traduction en français du *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm von Schlegel (en 1813), et en lien avec la problématique du «génie» qui traverse l'esthétique romantique, nombre de voix se sont élevées pour admirer la «grandeur cyclopéenne», l'énergie et la simplicité du premier Tragique (ce que font par exemple Théophile Gautier, Prosper Mérimée ou Edgar Quinet¹¹). L'enthousiasme, une nouvelle fois réaffirmé par Schlegel, est devenu l'expression exacte d'un univers originel et proche du divin:

«Le langage qu'il prête à ces êtres fantastiques est grand et surnaturel comme eux ; de là résultent de brusques transitions, un entassement d'épithètes, souvent dans la partie lyrique des figures entremêlées, et par conséquent, une grande obscurité»¹².

Reconsidérée à l'aune des analyses de Schlegel, la représentation du sujet créateur prend une nouvelle dimension, puisque l'obscurité n'est plus considérée comme un défaut, lié à un manque d'art ou de travail, mais qu'elle devient l'expression cohérente d'un imaginaire. Or Victor Hugo s'empare peu à peu de cette nouvelle lecture (l'admiration est cependant loin d'être immédiate) pour construire progressivement une nouvelle figure d'Eschyle. La Préface des *Burgraves*, publiée en 1843, marque déjà l'admiration pour la grandeur et la violence des passions, mais c'est de la période de l'exil à Guernesey et de la composition du *William Shakespeare* en 1864, que va émerger la figure définitive du prophète. Exilé sur les îles anglo-normandes, Hugo se lie en effet avec Pierre Leroux, saint-simonien dissident, promoteur d'un art à valeur sacrée, auteur en 1829 d'un article sur le style symbolique,

¹⁰ Il affirme ainsi à propos des chœurs d'Eschyle: «Celui du second acte des Sept Chefs devant Thèbes, est, après les poésies lyriques de l'Écriture, le plus admirable morceau que je connaisse en ce genre» (Lefranc de Pompignan 77).

¹¹ Cf. René Canat, *La Renaissance de la Grèce antique*, Paris 1911, et *L'Hellénisme des romantiques*, Paris 1951.

¹² *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Madame Necker, née de Saussure, Paris/Genève (J. J. Paschoud) 1814, I 151 s.

et lecteur de la *Symbolique* de Creuzer, traduite en France par Guigniaut en 1825¹³. Dans la *Grèce de Samarez* (1863-1865), Pierre Leroux imagine des conversations avec Hugo. Il se dépeint lui traduisant un passage des *Suppliantes* pour lui montrer que leur situation ressemble à celle des exilés d'autrefois¹⁴. Par ailleurs, il évoque à plusieurs reprises, dans un probable souvenir de Creuzer, une origine égyptienne de la religion des grecs et la fascination de ces derniers pour les cultes à mystères. Redécouvert à travers cet orientalisme, l'Eschyle de Hugo acquiert alors une profondeur sacrée:

«Il était plus que grec, il était pélasgique. Il était né à Eleusis, et non seulement éleusien mais éleusique, c'est-à-dire croyant (...) L'élément asiatique, déformation grandiose de ce génie, augmentait le respect. Car on contait que le grand Dionysius, ce Bacchus commun à l'Occident et à l'Orient, venait en songe lui dicter ses tragédies»¹⁵.

On voit comment la représentation se justifie et se nourrit une nouvelle fois à partir de la biographie et des enjeux de l'esthétique contemporaine davantage qu'à partir du texte. C'est ce qui apparaît encore lorsque Victor Hugo ajoute:

«Le père d'Eschyle, Euphorion, était disciple de Pythagore. L'âme de Pythagore, ce philosophe demi-mage et demi-brahme, semblait être entrée à travers Euphorion dans Eschyle»¹⁶.

Figure de 'mage', de 'proscrit', reliant idéalement Grèce et Orient, Eschyle devient alors, double antique de Victor Hugo lui-même, «le mystère antique fait homme: quelque chose d'un prophète païen. Son œuvre, ajoute Hugo, si nous l'avions toute, serait une sorte de Bible grecque»¹⁷. En même temps, le Tragique se voit encore une fois refuser la maîtrise de sa création. Traversé par une «divination inconsciente qui le dépasse», ce «prophète, s'interroge Victor Hugo, en le comparant aux génies, était-il dans son propre secret?»¹⁸. La langue d'Eschyle, «en qui frémit Dodone»¹⁹, ne peut donc être analysée. Elle obéit à une inspiration mystérieuse et parfois difficile à comprendre, que le lecteur Hugo ne peut qu'admirer: «N'espérez donc aucune critique. J'admire Eschyle... en masse, en bloc, tout»²⁰. Ainsi Victor

¹³ Pierre Leroux, *La Grèce de Samarez*, Paris 1979, 354; cf aussi pp. 423 s.

¹⁴ Id. 498 s.

¹⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, vol. *Critique*, Paris 1985, 323.

¹⁶ Id. 317

¹⁷ Id. 267.

¹⁸ *Les Quatre vents de l'Esprit*, vol. *Poésie III*, Paris 1985, 1392 s.

¹⁹ *Les Mages*, dans *Les Contemplations*, vol. *Poésie II*, Paris 1985, 517.

²⁰ *William Shakespeare*, 382.

Hugo rêve-t-il en 1864 un Eschyle prophète. Et de ce rêve d'auteur va naître un an plus tard, à travers la traduction d'Adolphe Bouillet, une œuvre fantasmée.

Professeur d'histoire à l'Académie de Paris, Adolphe Bouillet reste très peu connu, malgré quelques ouvrages historiques, si ce n'est pour avoir publié en 1865 chez Hachette une traduction complète d'Eschyle qui sera constamment rééditée jusqu'à la fin du XIXe siècle. Rejetant violemment toute forme de discussion philologique, Bouillet s'en remet pour la majorité de ses choix à l'édition d'Ahrens, parue chez Didot en 1842, et suit même volontiers de façon quasi mimétique la traduction latine qui l'accompagne. Il réaffirme par ailleurs sans cesse dans son introduction le rôle de la subjectivité et de l'imaginaire du traducteur, en même temps qu'il évoque les sources auxquelles ces derniers se nourrissent. La Préface et les Notices regorgent ainsi de réflexions hugoliennes, mêlées à des connaissances probablement héritées d'une thèse de Louis Enault parue en 1851 sur Eschyle, thèse qui faisait une large part aux analyses de Schlegel et de Creuzer²¹. Ainsi à propos de l'*Orestie*:

«Quoiqu'il en soit, jamais puissante imagination exaspérée par le bouillonnement de la pensée intérieure, concentrée et débordante à la fois, n'a été mieux faite que celle d'Eschyle, pour remplir ce cadre grandiose, où pendant quatre mille vers les images heurtées, convulsives, tourmentées, souvent d'une obscurité sacerdotale qui impose et subjugue, s'accumulent, se pressent dans une sombre progression autour de la même conception, de la même figure mystérieuse, le Destin, ce dieu des temps antiques (...) dieu de l'Orient fataliste (...). De ce dieu, transmis par les races Pélasgiques et sacerdotales aux générations héroïques des Hellènes, Eschyle est tout rempli. Des croyances du passé, son âme est obsédée jusqu'à la souffrance. Il en crie les terreurs (...). Eumolpide et patricien, Pélasge et initié d'Eleusis, on le sent toujours le grand prêtre du destin. Mais pour être du passé, pas plus dans l'*Orestie* que dans le *Prométhée*, il n'a renoncé aux vagues espérances de l'avenir. (...) Prophète des dieux inconnus, à travers la trouble vision du travail intérieur, il annonce les adoucissements d'une vie nouvelle»²².

C'est cette représentation préconçue de l'auteur et de sa langue qui va guider l'ensemble du travail de la traduction. Chez l'Eschyle hugolien, qui «émeut jusqu'à la convulsion», Bouillet a naturellement observé des images «convulsives». La phrase de ce «sombre et âpre visionnaire» ne peut être décomposée, puisqu'elle s'élabore souvent, estime le traducteur, «sans attaches grammaticales». Elle doit donc être traduite mot-à-mot, quitte à bouleverser la langue française, sans tenter de substituer au mystère une explication qu'Eschyle ne donne pas, et ce afin de respec-

²¹ *Eschyle*, Caen 1851.

²² *Notice sur l'Orestie*, dans *Les Tragédies d'Eschyle*, traduites en français par Ad. Bouillet, Paris 1865, 6 s.

ter la vérité cachée supposée, aussi hermétique qu'elle soit²³. Les tragédies d'Eschyle ainsi données au public reflèteront donc bien l'esprit du prophète et viendront confirmer ce qui se donne à lire comme une reconnaissance tardive du génie.

## II-Eschyle poète

Or c'est cette même représentation que pendant près de trente ans (de 1841 à 1869), Alexis Pierron va s'acharner à détruire, afin de faire émerger un autre Eschyle, poète conscient et maître de son art. En 1841, lorsque paraît sa première traduction d'Eschyle, Alexis Pierron a vingt-sept ans. Il est maître surveillant à l'Ecole normale, dont il est sorti quelques années plus tôt. Son projet doit probablement beaucoup à cette proximité de ces années d'études, à l'influence des cours de Guigniaut, comme au souvenir d'un travail sur l'histoire de la tragédie grecque qu'il avait présenté dans la classe de littérature française de Nisard, farouche adversaire des romantiques. De 1841 à 1869, Pierron devient peu à peu un helléniste reconnu de l'Université, auteur de traductions d'Aristote, de Plutarque, d'Homère, mais aussi de méthodes de grec et de latin et d'ouvrages historiques sur les littératures latines et grecques²⁴. La huitième édition, largement remaniée, de sa traduction d'Eschyle, qui paraît en 1869, répond à trois objectifs: satisfaire une demande croissante, plus de vingt mille exemplaires des sept premières éditions ayant été vendus, appliquer à la connaissance du texte le résultat des travaux récents de la philologie et contrer la récente traduction de Bouillet.

L'Eschyle de Pierron se nourrit donc d'une toute autre tradition que celui de son adversaire: refusant d'orienter sa lecture en fonction des querelles littéraires et des annexions contemporaines, comme de faire confiance à son imaginaire et à sa subjectivité (sur lesquels reposait la pratique de Bouillet), Pierron s'inscrit délibérément dans une tradition critique qui vise un retour au texte, indépendamment de toute représentation préconçue de son auteur: «Ne cherchons dans ses tragédies que ce qui s'y trouve, que ce qu'y a voulu mettre le poète: autrement nous irions errant de préjugés en préjugés, de déceptions en déceptions»²⁵. Le projet avait déjà été tenté par La Porte du Theil à la fin du XVIIIe siècle, mais il était resté mal compris (de 1770 à 1785, François-Jean-Gabriel de La Porte du Theil s'était attaché à lire et à traduire le texte d'Eschyle en tentant de lui redonner toute son historicité. Mais sa traduction

²³ Cf. infra le paragraphe *De la représentation à la traduction*.

²⁴ *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1850; *La Clef d'Homère*, Paris 1853; *Vie des Hommes illustres*, de Plutarque, traduction nouvelle, Paris 1843; *Pensées* de l'Empereur Marc-Aurèle, traduction nouvelle, Paris 1843.

²⁵ Alexis Pierron, *Théâtre d'Eschyle*, traduction nouvelle, Paris 1841, X.

était parue amendée sans son autorisation, dans une réédition du *Théâtre des Grecs* (1785-1789), accompagnée des anciens discours du Père Brumoy qui perpétuaient la représentation d'un Eschyle enthousiaste. Elle fut rééditée en 1795, seule, mais c'est l'édition de 1785 qui est restée largement utilisée²⁶).

En 1869 donc, dans la dernière édition de sa traduction, Pierron s'appuie systématiquement sur les résultats des discussions de la philologie française et allemande, pour laquelle il ne cache pas son admiration. Ainsi critique-t-il les éditions de Boissonade, Ahrens, Dindorf, auxquelles pourtant, selon lui, presque tous les Français qui écrivent sur Eschyle se réfèrent, et fait en revanche l'éloge de l'édition de Gottfried Hermann, des ouvrages de Frédéric Heimsoeth, et des travaux d'Henri Weil²⁷. C'est apparemment à l'édition de ce dernier qu'il se réfère en majeure partie, si l'on en croit les corrections qu'il introduit dans la traduction et les notes de 1869. Sa lecture se nourrit aussi de l'*Histoire de la littérature grecque* d'Ottfried Müller, récemment traduite en français par Hillebrand (1865).

Ainsi peut-il affirmer dans son introduction sur le «génie d'Eschyle»: «L'art, chez lui, n'était pas un pur instinct; il y avait mieux que ce démon qu'on nous peint quelquefois soufflant aux bons jours des choses merveilleuses à l'oreille des poètes inspirés». Et d'ajouter, se référant à Ottfried Müller et à l'opuscule d'Henri Weil (*De la composition symétrique du dialogue dans les tragédies d'Eschyle*): «Tout semble réglé, chez lui, par une loi de rigoureuse symétrie. Partout, ou presque partout, chaque chose à son pendant: images, pensées, tableaux... Qu'on adopte ou qu'on rejette le système, il reste toujours qu'Eschyle a été le plus conscient des artistes»²⁸. Les superlatifs marquent clairement la volonté polémique. C'est bien à l'Eschyle de Bouillet que Pierron s'attaque ici, et à travers lui à une longue tradition de critique littéraire française, attachée à refuser tout travail de l'art chez le Tragique. Artisan du style, parfaitement conscient d'un art qu'il maîtrise, celui-ci n'a donc plus rien

²⁶ Sur les conditions de réalisation de cette traduction, cf. Cl. Lechevalier, *La Bibliothèque du traducteur: La Porte du Theil traducteur d'Eschyle*, dans les Actes du Colloque *L'Antiquité des Bibliothèques*, mars 2003, à paraître aux Editions de l'ENS-Lyon.

²⁷ *Aeschyli Tragædiae*. Recensuit Godofredus Hermannus, Leipzig 1852. Pierron observe: «Personne n'a plus profondément pénétré au sein des difficultés philologiques, et n'a plus magistralement réformé une foule d'erreurs à quoi nous avions foi jadis» (Pierron, édition de 1869, LXVI); Frédéric Heimsoeth, *Die Wiederherstellung des Dramen des Aeschylus (die Quellen). Als Einleitung zu einer neuen Recension des Aeschylus*, Bonn 1861; *Die indirecte Ueberlieferung des aeschyleischen Textes. Ein Nachtrag zu der Schrift über die Wiederherstellung der Dramen des Aeschylus, zugleich ein Bericht über die Aeschylus-Handschriften in Deutschland*, Bonn 1862; *Kritische Studien zu den griechischen Tragikern*, Bonn 1865; Henri Weil, *Aeschyli quae supersunt Tragædiae*. Recensuit, adnotationem criticam et exgeticam adjecit Henricus Weil, Giessen 1858 et suiv.; *De la composition symétrique du dialogue dans les tragédies d'Eschyle*, Paris 1860.

²⁸ Alexis Pierron, *Introduction, Génie d'Eschyle*, Paris 1869, XXXVII.

d'un prophète, encore moins, comme l'ont affirmé nombre de commentateurs, d'un annonciateur du monothéisme. Bien au contraire, affirme le traducteur à propos du *Prométhée*:

«Il est insensé de prendre Eschyle pour un des hérauts qui ont annoncé la venue du Messie. La prophétie prétendue n'était pas même une énigme pour les spectateurs athéniens. Tous savaient, en entendant Prométhée à quoi faisaient allusion ses paroles»²⁹.

C'est donc un poète certes lyrique, mais totalement déchiffrable et compréhensible, pour peu que l'on y accorde étude et bonne volonté, que Pierron décrit dans son introduction et donne à lire dans sa traduction. Et l'on voit que son analyse, nourrie des remarques de Hermann comme Bouillet se nourrissait indirectement de celles de Creuzer pourrait apparaître comme un reflet tardif, sur le terrain français, de la polémique allemande autour de la question du mythe.

Poète rationnel, parfait artisan du style, l'Eschyle de Pierron est aussi «le poète national par excellence». Reprenant lui aussi la tradition biographique, qu'il mêle à de nombreuses citations des *Grenouilles* d'Aristophane, le traducteur dresse dans son introduction un portrait d'Eschyle emplis de morale et de vertu: «C'était un homme sérieux et grave, un penseur taciturne. Tous les mots qu'on a conservés de lui portent l'empreinte d'une réflexion profonde (...). C'est le prêtre du devoir, si je l'ose ainsi dire; c'est le héraut de la vertu». En même temps, ce nouvel Eschyle, compréhensible et héraut de la morale, peut enfin trouver sa place parmi les modèles que l'Université donne à admirer et à imiter (il faut rappeler qu'Eschyle a été rejeté des programmes jusqu'au premières décennies du XIXe siècle). Et la traduction que propose Pierron ne peut que confirmer cette intronisation: fondée sur des phrases claires, correctement construites, sur des métaphores aisément décryptables, elle donne à Eschyle des accents rhétoriques conformes aux modèles classiques français. Ainsi Pierron, pilier de l'Université française du Second Empire, oppose-t-il à l'Eschyle prophète de Bouillet un Eschyle prêtre laïque et moralisateur, dans une représentation antithétique qui se construit autant à partir d'une volonté polémique qu'à travers une forme de circularité entre le texte, les commentaires, et le personnage du Tragique véhiculé par la tradition.

### **III- De la représentation à la traduction**

Le lecteur français de la seconde moitié du XIXe siècle aura donc à choisir entre deux auteurs, dont nous citerons ici deux extraits. Il s'agit des premières paroles de

²⁹ Id. 4.



Prométhée, passage d'anthologie s'il en est. Le Titan, qui vient de vivre un supplice inhumain, s'exprime enfin après un long silence. Or, alors que le lecteur pourrait s'attendre à des paroles de douleur, il a la surprise de voir ici déployée la splendeur d'une cosmologie³⁰:

W dio" aighr kai tacupteroi pnoai,  
potamwn te phgai, pontiwn te kumatwn  
anhriqmon gelasma, pammhtor te gh,  
kai ton panopthn kuklon hliou kalw:  
idesqe mē oia pro" qewn pascw qeo":  
dercqhqē oiai" aikiaisin  
diaknaiomeno" ton murieth  
cronon aqleusw.  
Toiondē o neo" tago" makarwn  
exeurē epē moi desmon aeikh  
feu, feu, to paron to tē epercomenon  
phma stenacw, ph pote mocqwn  
crh termata twndē epi teilai.

S'il dispose de l'Eschyle traduit par Bouillet, le lecteur trouvera:

«O plaines éthérées! vents à l'aile rapide! sources des fleuves! et vous, des flots de la mer innombrables sourires! toi, Terre, mère de toutes choses! et toi, Soleil, dont l'œil embrasse l'immensité, tous, je vous prends à témoin. Regardez-moi, voyez où m'ont réduit les dieux, moi, dieu comme eux. Voyez le comble d'ignominie, où, brisé, pendant des milliers d'années, il me faudra me débattre! C'est là ce que le nouveau chef des bienheureux a imaginé pour moi, ces entraves honteuses! -Hélas! hélas! souffrir dans le présent, souffrir dans l'avenir, c'est navrant! quand donc de mon supplice le terme se doit-il lever?»

S'il dispose de la traduction de Pierron, il lira:

«Divin Ether! vents à l'aile rapide! sources des fleuves! flots innombrables qui ridez la mer! et toi, terre, nourrice du monde; et toi, soleil, œil qui voit tout! écoutez ma voix; regardez les tourments qu'un dieu subit, par la main des dieux! Voyez ces outrages, ces tortures! et je dois souffrir durant des siècles éternels! Voyez ces liens injurieux, que le nouveau maître des dieux a forgés pour moi. Hélas! hélas! le présent, l'avenir, toujours l'infortune: c'est là ce qui me fait soupirer. Quand verrai-je la fin de mes peines?»

C'est peut-être à travers la traduction de la métaphore (anhriqmon gelasma) que les enjeux de ces deux traductions apparaissent le plus clairement. Au cœur de la

³⁰ Nous citons le texte d'Ahrens, à partir duquel Bouillet a établi sa traduction.

radieuse cosmologie évoquée par Eschyle, jaillit soudain la rupture d'un néologisme (gelasma). Certes les poètes antérieurs avaient déjà employé le verbe gelaw, associé à la terre ou à la mer³¹. Mais Eschyle, à partir de cette tradition, crée ici un nom nouveau, qui prend la forme d'une caractéristique des flots et joue en écho avec la lumière évoquée par les noms aīhr et hlio". Ainsi le poète évoque-t-il, dans une nouveauté et une surprise éclatante, un état éternel du monde, éclat de rire sans cesse reproduit du mouvement de la création, qui ignore encore tout de l'horreur qui se tient sur la terre.

Or, l'esthétique classique, sur laquelle se fondent les règles de la traduction jusqu'au milieu du XIXe siècle en France, ne peut accepter dans le genre tragique l'éclat scandaleux de ce rire. La métaphore, qui évoque un univers débordant et joyeux, paraît irrationnelle, insolente et par là même inacceptable. Elle ne saurait donc trouver de place dans les traductions qu'à travers une forme de rationalisation. Alexis Pierron a certes lu les commentaires d'Henri Weil (qu'il suit souvent par ailleurs), qui rapporte le terme à «l'aspect joyeux de la mer, sous les rayons du soleil». Pourtant, comme ses prédécesseurs depuis La Porte du Theil, il privilégie les contraintes du «génie de la langue française» (clarté, régularité, rationalité) et propose l'expression «flots innombrables qui ridez la mer». Le rire de la mer, inconcevable dans une traduction française, se trouve remplacé par le dessin que forment les rides, ce à quoi invitaient déjà les scholies³², et que vient valider la référence aux célèbres vers de La Fontaine:

«Le moindre vent qui d'aventure  
Fait rider la face de l'eau  
Vous oblige à baisser la tête»³³.

Paradoxalement, alors qu'il prônait un retour au texte et une rupture avec une tradition de lecture fondée sur une représentation mythique d'Eschyle et de son œuvre, Pierron se trouve donc conduit, en ce qu'il se rattache à l'Université et aux modèles qu'elle transmet, à clarifier, et par là même à araser la singularité du texte.

³¹ Cf. Hésiode, *Théogonie*, 40; Homère, *Iliade*, 19.362; *Hymne à Apollon*, 118; *Hymne à Déméter*, 12.

³² Kalw" eipe to "gelasma", cuma: ek meta fora" tw n gelwntwn kai diaceomenwn. wspan gar ekeise eufraīnomenh" th" kardia" gelwsi, gelwnte" de diaceontai kai euruthta poiountai tw n stomatwn autwn: wspan palin oi lupoumenoi sustellontai, tou en autoi" emfutou kai qermou aimato" sustellomenou: outw kai to kuma wsanei gela kai diaceetai, sucnon ercomenon kai allepalhlon (Cf. C.J. Herington, *The Older Scholia on the Prometheus Bound*, Lugduni Batavorum 1972, 87).

³³ Jean de La Fontaine, *Le Chêne et le Roseau*, dans *Œuvres complètes*, Paris 1965, 81, vv. 4 à 6.

Ainsi les contraintes de la langue de réception l'emportent-elles sur celles de la compréhension, dont elles restent toujours distinctes.

Face à cet Eschyle désormais conforme à la poétique française, c'est donc un coup de force que semble opérer Bouillet en donnant pour la première fois sa place au rire de la mer: «des flots de la mer innombrables sourires». Peut-être le traducteur s'est-il souvenu de ces vers de Baudelaire parus le 15 mai 1860 dans la *Revue contemporaine*³⁴:

«Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer  
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer».

Au modèle classique, Bouillet ne ferait alors qu'opposer le modèle symboliste émergent: d'un modèle à l'autre, la pratique du traducteur suivrait donc encore une fois les possibilités énoncées par l'évolution de la poésie de son temps. Mais c'est bien davantage par une volonté de conserver la cosmologie d'Eschyle dans ce qu'elle a d'étranger et de respecter pour cela l'ordre des mots du texte grec - aussi inhabituel et obscur apparaisse-t-il-, qu'il faut semble-t-il comprendre cette rupture. En cela, la traduction de Bouillet ne saurait s'expliquer par un travail d'interprétation du texte. Il s'agit de conserver la métaphore dans sa littéralité, quitte à ne pas la comprendre, et ce afin de ne pas entraver l'expression d'une parole éventuellement prophétique.

Ainsi la traduction de Bouillet, qui se fonde sur la représentation la plus traditionnelle d'Eschyle, mais rejoint dans son expression les recherches de la poésie moderne, apparaîtra-t-elle paradoxalement beaucoup plus novatrice que celle de Pierron, qui s'attache à briser cette représentation mythique, mais respecte dans sa forme les règles classiques. Et la fin du XIXe siècle ne fera que confirmer ce paradoxe, adoptant au panthéon des poètes symbolistes et novateurs cet antique Eschyle prophète. Le XIXe siècle français construit donc une double représentation d'Eschyle, qui relève aussi d'une opposition toujours vigoureuse entre art et université, entre philosophie et philologie, entre intuition directe du texte, fondée sur l'idée d'une vérité qui transcenderait la langue, et méthode analytique, indissociablement mêlée aux règles esthétiques classiques. En cela, le travail de lecture et de traduction, en France, au milieu du XIXe siècle, ne peut se comprendre indépendamment de l'évolution de la vie littéraire et des institutions, dont il prend en charge les enjeux. Mais derrière cette bipolarité évidente, peut-être faut-il aussi déceler une forme

³⁴ Pp. 97 s.

d'unité sous-jacente: qu'elle soit le lieu d'expression d'une vérité obscure qui la transcende, ou le réceptacle destiné à la réception d'un sens à construire au préalable, la langue se trouve ici comme là nettement séparée du sens, qu'elle ne fait que véhiculer. Dans un cas comme dans l'autre, le travail d'interprétation se fait donc indépendamment de la prise en compte de la forme, ce qui suppose une absence d'interaction entre langue et pensée. Peut-être faut-il voir alors ici l'une des spécificités d'une tradition française de traduction des Anciens, jusqu'à la fin du XIXe siècle au moins.

Paris

Claire Lechevalier

## L'ESCHILO DI TOURNEBUS

Nel 1552 Adrian Tournibus pubblicò, come editore e come *imprimeur royal*, un'edizione di Eschilo comprendente sei tragedie: ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, ΕΠΙΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΙΣ, ΠΕΡΣΑΙ, ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ, ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ, ΙΚΕΤΙΔΕΣ.

L'edizione comprende una prefazione in greco, una vita di Eschilo, il catalogo dei drammi e il testo delle tragedie, preceduto da un argomento e dalla lista dei personaggi; alla fine una breve lista di varianti relative a τὰ ἄλλως εὐρεθέντα ἐν τισὶν ἀντιγράφοις.

Tournibus utilizza la breve prefazione per fornire qualche informazione sulle sue fonti e sul suo metodo di lavoro; tuttavia egli si mostra piuttosto vago riguardo quelle e avaro di altre notizie. Possiamo soltanto dedurre alcuni elementi: egli ebbe a disposizione un esemplare dell'Aldina, che non nomina espressamente ma è riconoscibile dalla descrizione critica che ne fa, un manoscritto che conteneva la triade bizantina e degli scolî per l'*Orestea* e le *Supplici*.

L'Aldina, l'*editio princeps* delle tragedie di Eschilo pubblicata a Venezia nel 1518 dai successori di Aldo Manuzio, in particolare dal cognato Giovanni Francesco Torresano da Asola (Franciscus Asulanus), è un testo di indiscussa mediocrità, che ha suscitato le aspre critiche tanto dei primi quanto dei più recenti editori di Eschilo: Tournibus ne parla come di un testo corrotto e malato che egli, come un buon medico, deve tentare di sanare; Francesco Robortello, che nel 1552 fece pubblicare a Venezia la sua edizione di Eschilo, rimproverava soprattutto la negligenza nella trascrizione del testo e la sua mancata revisione da parte di una persona competente¹. Il giudizio dato a Francesco da Asola da West è molto severo ma assolutamente condivisibile: «this was a man to whom tragic Greek was evidently a total mystery. At

¹ Così Robortello si esprime nella prefazione della sua edizione: «Tres illas primas Aeschyli Tragoedias... emendare haud sane magnus fuit labor [. . .]. Quo fit, ut magis admirer quomodo Aldinae officinae librarii homines alioqui bene navi et industri decipi se passi sunt, aut parum in eo ipsi viderunt, nam parum fideliter descriptas ex vetustis exemplaribus Tragoedias excudere prius non debebant quam diligenter fuissent cum illis a viro aliquo collatae, et a omni labe expurgatae. Quae nam laus est tam turpiter foedatos libros edere? Hic igitur Aeschyli liber aut non edendus, aut bene eliminatus et emendatus edendus fuit»; cf. M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain 1984, 2. Per quanto riguarda l'*Orestea* e le *Supplici* l'Asulanus si basò sicuramente sul Gudianus graecus 88 (**Mc**) o una copia di esso; per la triade invece, oltre a **Mc**, utilizzò molto probabilmente un membro della famiglia del Marcianus graecus 653 (**V**), forse un apografo di esso che conteneva solo la triade, come per esempio il Marcianus graecus 824 (**Va**): cf. J.A. Gruys, *The Early Printed Editions (1518-1664) of Aeschylus. A Chapter in the History of Classical Scholarship*, Nieuwkoop 1981, 18 ss., Mund-Dopchie, 4 ss. Su **Mc** cf. A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York 1943, 20-21.

any rate he allowed a great quantity of gibberish to be printed, and so seldom shows any sign of an attempt to make sense of it that when he does put something right one is amazed, and tempted to ascribe it to a lucky misprint»².

Oltre all'Aldina, Tournebus utilizzò un manoscritto contenente la triade, identificato da Peter Elmsley³ come il *Parisinus graecus* 2789 (**Pd**), un manoscritto del XV secolo che comprende la triade con varie annotazioni. Nonostante l'indiscussa importanza che ebbe questo manoscritto, **Pd** non fu la sola fonte di Tournebus per la costituzione del testo della triade⁴, malgrado egli menzioni solo questa. Che egli si sia appoggiato ad altri testi è poi indirettamente confermato dall'appendice che riporta varianti trovate ἐν τισὶν ἀντιγράφοις, e soprattutto dall'analisi interna del testo, come ha mostrato con chiarezza la Mund-Dopchie e, almeno per il *Prometeo*, Gruys⁵.

Tournebus, però, rivela le sue rare capacità congetturali soprattutto nell'emendazione dell'*Orestea* e delle *Supplici*, dove egli ricorse soltanto all'aiuto di scolî e confidando nella comprensione del testo.

Che Tournebus abbia utilizzato degli scolî appare indiscutibile da una serie di correzioni che si basano sui loro *lemmata* o sul loro testo, e non possono aver avuto altra origine⁶. Purtroppo, però, egli non ci ha informato meglio sull'identità e sulla provenienza di questi scolî. Secondo Hermann⁷, Wilamowitz⁸ e Pfeiffer⁹, avrebbe conosciuto l'edizione degli scolî pubblicati da Robortello nel 1552. È invece assai più probabile, come ritiene la Mund-Dopchie¹⁰, che Tournebus abbia consultato il *Parisinus graecus* 2070, un manoscritto contenente, tra l'altro, gli scolî medicei a

² Cf. M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 357.

³ P. Elmsley, recensione di *Aeschyli Prometheus Vincetus . . . emendavit* C.J. Blomfield, Cambridge 1810, *The Edimburg Review* 17, 1810, 211-42. Su **Pd** si veda Turyn 41-42.

⁴ Cf. Gruys 38 ss; Mund-Dopchie 49 ss.

⁵ Tra le varie fonti di Tournebus ci saranno stati, molto probabilmente, altri manoscritti, tanto che Gruys 41 afferma: «it must be concluded that in any case **Pd** was not his sole source for the *Prometheus* and if he had indeed worked from a single ms. for the triad (as he states in his Preface) it cannot have been **Pd**». Sicuramente, inoltre, egli utilizzò autori antichi, come Esichio e Cicerone, e una copia dell'edizione del *Prometeo* del suo amico Dorat, pubblicata a Parigi nel 1548.

⁶ Cf. Gruys 43 s.; Mund-Dopchie 52 s.

⁷ Cf. *Aeschyli tragoediae*, recensuit G. Hermannus, Berolini 1859², XV-XVII.

⁸ Cf. *Aeschyli tragoediae*, edidit U. de Wilamowitz-Moellendorff, Berolini 1914, V-VI.

⁹ Cf. R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford 1976, 136.

¹⁰ Cf. Mund-Dopchie 53. Invece Gruys 43 s. ritiene che Tournebus abbia utilizzato un manoscritto di scolî non identificato e probabilmente non più esistente, che chiama **Mt**, ed esclude che abbia conosciuto gli scolî di Robortello, nei quali mancano alcuni *lemmata* a cui si rifanno diverse correzioni nel testo di Tournebus, e neppure il *Parisinus graecus* 2070, dal quale dipende il manoscritto in mano di Robortello.

Eschilo trascritti da Arsenio di Monembasia probabilmente intorno al 1520¹¹. Questo manoscritto apparteneva a Francesco da Asola; arrivò alla bibliothèque Royale di Fontainebleau nel 1542, in occasione della vendita di un gran numero di manoscritti greci e opere a stampa da lui effettuata a Pellicier per conto di Francesco I. Lo troviamo infatti nel catalogo alfabetico dei manoscritti greci di Fontainebleau¹².

Quindi è più verosimile che Tournibus si sia servito di questo manoscritto, a lui facilmente accessibile, piuttosto che dell'edizione degli scolî di Robortello¹³. Inoltre il fatto che Tournibus ignori completamente la separazione, operata per la prima volta dal Robortello, di *Agamennone* e *Coefore*, fa pensare che egli non conoscesse neppure l'edizione eschilea del collega italiano¹⁴. Tournibus, infatti, mostra la sua totale dipendenza dall'Aldina stampando, esattamente come quest'ultima, sei tragedie, cioè fondendo in un'unica tragedia i vv. 1-310 e 1067-1159 dell'*Agamennone* con le *Coefore*, purtroppo amputate in maniera irreparabile, come è noto, dei versi iniziali.

Con così pochi mezzi a disposizione, Tournibus dovette fare affidamento soprattutto sulla sua perizia linguistica e sulla sua vasta conoscenza dei testi; proprio in considerazione degli scarsi strumenti a sua disposizione rimaniamo maggiormente colpiti dall'enorme lavoro compiuto.

L'edizione di Tournibus, infatti, si segnala per lo straordinario numero di luoghi in cui il filologo francese si è sforzato, riuscendovi assai spesso, di correggere il testo dell'Aldina, che aveva riprodotto per lo più gli errori recepiti nell'antigrafo, aggiungendovi un certo numero di errori tipografici e congetture erronee dovute a cattiva comprensione del testo. Gran parte delle congetture di Tournibus sono più che altro correzioni del modello aldino che restaurano la lezione manoscritta a lui sconosciuta, molte sono state confermate dalla scoperta di altri testimoni della tradizione medievale (e quindi non sono più registrate come tali nei nostri apparati), molte sono state accolte nella tradizione a stampa e sono divenute parte del testo eschileo comunemente recepito; di esse, peraltro, alcune gli sono giustamente riconosciute, altre

¹¹ Questa data, approssimativamente, è indicata dalla filigrana e coincide col fatto che Arsenio nel 1518 si trovava a Firenze, dove avrebbe potuto copiare il manoscritto; cf. O.L. Smith, *Arsenios and Parisinus Graecus 2070*, GRBS 12, 1971, 101-06, in particolare 101 e n. 3.

¹² 15 ΑΙΣΧΥΛΟΣ ΜΕΤΑ ΣΧΟΛΙΩΝ. Α. βιβλίον β' μήκοις, ἐνδεδυμένον δέρματι κυανῷ, ἔχει δ' ἐν αὐτῷ ταῦτα· πρῶτον Σκηπίονος ὄνειρον μεταφραθέντα παρὰ Μαξίμου τοῦ Πλανούδη. Ἔτι Μακροβίου ἐξήγεσιν εἰς τὸν αὐτόν. Αἰσχύλου τραγωδίας 5 μετὰ σχολίων, ἧτοι Πέρσας, Ἀγαμέμνονα, Προμηθεά δεσμώτην, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Εὐμενίδας, Ἰκέτιδας. Cf. H. Omont, *Catalogues des Manuscrits Grecs de Fontainebleau sous François I^{er} et Henri II*, Paris 1889.

¹³ Robortello usò per l'edizione degli scolî, secondo Smith, 104, un apografo del *Parisinus gr.* 2070, non il manoscritto stesso che, appunto, si trovava già a Fontainebleau.

¹⁴ Così come è probabile che Robortello non conoscesse il lavoro di Tournibus; cf. Gruys 32-33.

sono state spesso dimenticate e magari sono state riproposte da altri, e oggi corrono negli apparati critici, nei repertori e nei commenti sotto il nome di questi ultimi.

Una raccolta sistematica delle congetture del Tournebus può essere utile in questo momento in cui ci si sta rendendo conto dell'opportunità di una verifica sistematica della tradizione a stampa, in cui talvolta l'*emendatio* è stata praticata con una certa generosità. È necessario, pertanto, confrontarsi non solo con la tradizione manoscritta, che a grandi linee è stata scandagliata dagli studi recenti, soprattutto per merito di Page, di Dawe e di West, ma pure con quella a stampa, per individuare i criteri ermeneutici rispetto ai quali gli editori di questi cinque secoli hanno messo in questione la *paradosis* e hanno proceduto ad emendarla e chiederci se i criteri di grammatica, di stilistica e di metrica che quelli hanno assunto a paragone sono esattamente i più conformi alla poetica dell'autore. Perciò è in corso una revisione radicale della tradizione manoscritta e a stampa del *corpus* eschileo, che ha come scopo la costituzione di un repertorio completo delle congetture avanzate sul testo di Eschilo, che integri quelli di cui attualmente si dispone, e una nuova edizione delle tragedie eschilee.

L'importanza e l'alto valore del lavoro svolto dal Tournebus si può apprezzare solo se consideriamo il numero, oltre la qualità, delle correzioni da lui effettuate rispetto al testo dell'Aldina: sono 1342¹⁵.

Le correzioni fatte al testo dell'*Agamennone* (vv. 1-310 e 1067-1159), delle *Coefore* e delle *Eumenidi* sono in totale 863¹⁶; di queste, 514¹⁷ recuperano la lezione manoscritta: anche se queste non possono essere considerate da noi, allo stato della ricerca, come vere e proprie congetture, dato che ne abbiamo notizia dalla tradizione indipendentemente da Tournebus, ci danno però la misura della statura del Tournebus filologo, e dell'imponenza del lavoro di pulizia del testo da lui compiuto. Le correzioni fatte grazie all'aiuto del Par. gr. 2070 sono appena 52¹⁸: 9¹⁹ di queste, peraltro, sono segnalate erroneamente come congetture proprie del Tournebus²⁰.

Le congetture vere e proprie sono invece, complessivamente, 270²¹; di queste 185²² sono segnalate, ed eventualmente accolte, negli apparati critici delle edizioni di Murray, Page e West e nei repertori di Wecklein e Dawe. West, la cui edizione è

¹⁵ Tutte le congetture sono state revisionate, per sua grande cortesia, da R.D. Dawe.

¹⁶ 151 nell'*Agamennone*, 415 nelle *Coefore*, 297 nelle *Eumenidi*.

¹⁷ 111 nell'*Agamennone*, 215 nelle *Coefore*, 188 nelle *Eumenidi*.

¹⁸ 5 nell'*Agamennone*, 29 nelle *Coefore*, 18 nelle *Eumenidi*.

¹⁹ 6 nelle *Coefore*, 4 nelle *Eumenidi*.

²⁰ *Cho.* 602, 606 e 785 e *Eum.* 188, 330=343 da Wecklein; *Cho.* 989 da Dawe; *Cho.* 830 e 880 e *Eum.* 107 da West.

²¹ 31 nell'*Agamennone*, 159 nelle *Coefore*, 81 nelle *Eumenidi*.

²² 19 nell'*Agamennone*, 113 nelle *Coefore*, 53 nelle *Eumenidi*.



quella a cui si fa costante riferimento, ha accolto nel testo dell'*Oresteia* ben 91²³ congetture e ne ha segnalate altre 32²⁴. Le congetture non segnalate sono 85²⁵: spesso si tratta di congetture di scarso valore; tuttavia non mancano alcune proposte interessanti²⁶.

L'analisi delle congetture all'*Oresteia* finora compiuta mi porta ad avanzare alcune considerazioni sul probabile metodo seguito da Tournebus nell'emendazione del testo eschileo e all'individuazione di alcuni criteri e linee di tendenza, che appaiono costanti.

Una di queste riguarda le numerose correzioni ortografiche: in alcuni casi Tournebus ha ristabilito la forma corretta intuendo una lettera mancante (*Cho.* 164) o un possibile errore di lettura (*Cho.* 215, 246, 530, 799; *Eum.* 170, 351, 992), collocando l'accento o lo spirito giusto laddove l'Aldina ne presentava uno erroneo (*Cho.* 291, 292; *Eum.* 389), separando correttamente parole che erano state divise erroneamente nella tradizione manoscritta (*Cho.* 230, 247, 262, 675, 841, 1026; *Eum.* 267). Inoltre, le indiscutibili conoscenze paleografiche del Tournebus gli hanno permesso di correggere errori introdotti già nella prima copia in minuscola, dovuti alla cattiva lettura dell'onziale greca (*Cho.* 137, 352, 566; *Eum.* 964), errori di lettura di minuscola (*Cho.* 841, 1001) o, abbastanza spesso, egli ha individuato e corretto errori legati alla pronuncia bizantina (*Ag.* 1092; *Cho.* 172, 182, 196, 262, 341, 561, 563, 613, 675, 698, 768, 890; *Eum.* 494, 794).

Un criterio probabilmente tenuto presente dal Tournebus è quello metrico: sono abbastanza numerose le congetture che ristabiliscono una scansione esatta; tuttavia, la quasi totalità di queste si trova in sezioni giambiche (*Ag.* 297; *Cho.* 17, 87, 172, 206, 223, 269, 298, 482, 718, 852, 1006, 1021, 1049; *Eum.* 580, 615, 849, 889, 1039), mentre in soli cinque casi Tournebus ha avanzato correzioni in parti corali (*Ag.* 103; *Cho.* 783; *Eum.* 325, 351, 996); questi ultimi devono essere considerati, molto probabilmente, pure coincidenze: infatti, nelle sezioni cantate, egli ha proposto diverse congetture *contra metrum* (*Ag.* 97, 179, 231, 1094, 1095; *Cho.* 157, 338, 404, 406, 450, 614-15, 649, 949; *Eum.* 351, 498, 539, 553: unica eccezione *Ag.* 1094), il che rivela, probabilmente, una formazione metrica ancora poco adeguata²⁷.

²³ 4 nell'*Agamennone*, 58 nelle *Coefore*, 29 nelle *Eumenidi*. Cf. West 357 e 377.

²⁴ 4 nell'*Agamennone*, 23 nelle *Coefore*, 28 nelle *Eumenidi*.

²⁵ 12 nell'*Agamennone*, 46 nelle *Coefore*, 27 nelle *Eumenidi*.

²⁶ Cf., per esempio, *Ag.* 244; altre, come *Cho.* 136, 289, 425, 682, *Eum.* 325, 539, 1037, 1039, sono attribuite ad altri.

²⁷ Canter è stato il primo filologo a compiere studi approfonditi sulla metrica eschilea; a lui si deve la sistemazione della struttura delle sezioni liriche del testo di Eschilo (*Antverpiae*, ex off. C. Platini, 1580, postuma), lavoro che egli aveva già compiuto nelle precedenti edizioni di Sofocle e di

Numerose correzioni sono state rese necessarie per ristabilire una forma morfologicamente o sintatticamente corretta.

In molti casi è stato il senso a guidare Tournebus nell'emendazione, come egli stesso ha dichiarato nella prefazione: «Οὐκ ὀλίγα μέντοι ἄττα... ὑπαγορευούσης τῆς τοῦ ῥητοῦ διανοίας, εἰς τὸ ὕγιες ἀποκατεστήσαμεν (“tuttavia abbiamo riportato in salute non pochi errori,... grazie alla comprensione del testo”))». Un esempio di correzione nella quale hanno concorso tutti e tre questi fattori è dato da *Cho.* 172, dove Tournebus corregge la *vox nihili* κείρετό νιν, che l'Aldina riproduce da **Mc**, in κείραιτό νιν. Qui Tournebus ha probabilmente individuato l'errore fonetico dovuto alla pronuncia bizantina²⁸ e tenuto conto della necessità metrica e del significato; si parla, infatti, del ricciolo reciso ad Oreste, quindi il verbo è senz'altro giusto, così come il modo ottativo. Osserva a proposito Untersteiner: «Non è proprio un ottativo senza ᾗν con valore condizionale, ma un ottativo che, di regola, si trova in proposizioni interrogative dirette o indirette. Va messo in rapporto con il congiuntivo deliberativo, che si potrebbe grammaticalmente sostituire in tutti i casi nei quali appare un ottativo senza ᾗν... L'ottativo è qui usato, in via meno comune, per esprimere l'azione remota non del passato, ma della possibilità, e quindi rappresenta la sua idea in un tono più eccitato del semplice congiuntivo e porta la questione su di un piano più generale»²⁹.

Una parte di congetture sembra ispirata da termini e stilemi della lexis eschilea in particolare, e più in generale di quella tragica; davanti al testo corrotto dell'Aldina, spesso egli era portato a correggere di preferenza con un termine eschileo, quasi a garanzia di genuinità, anche se talvolta dava un significato poco chiaro o comunque impreciso (*Cho.* 26, 56, 126, 319 (Sofocle); *Eum.* 76, 845). In casi più numerosi, invece, questo criterio lo ha guidato verso buone emendazioni, che sono accolte nell'edizione di West (*Cho.* 88, 164, 196, 247, 271, 410, 480; *Eum.* 142 (da *Ar. Av.* 203-04; *Soph. Phil.* 645), 559) o almeno segnalate (*Cho.* 718, 992 (da *Eur. Hec.* 762). Di particolare interesse è *Cho.* 480. L'Aldina ha αἰτούμενός μοι, lezione di **Mc** e di **M**, Tournebus corregge con αἰτουμένω μοι, generalmente accolto dagli editori (vedi Hermann, Murray, Page e West) forse perché, come osserva Garvie, «the dative of the middle is neater, and it is what we have at 2, 783, *Sept.* 260. The corruption will be due to someone who thought that, with Electra as the speaker, the

Euripide; si veda in proposito il ricco capitolo dedicato all'edizione eschilea di Canter da Mund-Dopchie 239-61.

²⁸ A proposito degli errori causati dalla pronuncia del greco bizantino cf. A.F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986, lv.

²⁹ M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*. Testo, traduzione e commento, a c. di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002, 211-12. La congettura è segnalata e accolta nel testo dagli editori moderni.

dative masculine would be impossible³⁰». È possibile che la correzione sia stata indotta da questi passi; sicuramente egli li conosceva, come pure è probabile che conoscesse come eschileo il v. 2 tramandato da Aristofane, anche se ne ignorava l'esatta collocazione: in quel particolare contesto (la preghiera: giacché le integrazioni alla parte della *parodos* non trasmessa dalla tradizione diretta sono iniziate con Canter), gli è tornata alla mente la citazione che Aristofane attribuiva a Eschilo e che rendeva il testo più chiaro.

Tuttavia il trādito αἰτούμενος non sarebbe impossibile, passivo come in Pind. *Isthm.* 8.5a, Theocr. 14.63³¹, ed è anzi sostenuto da Untersteiner, il quale lo traduce «richiesto, in seguito alla mia richiesta», e commenta: «l'uso del medio αἰτουμένω al v. 2 e παραιτουμένω al v. 783 non è una prova contro l'uso passivo richiesto nel presente caso. Perciò l'emendamento αἰτουμένω del Turnèbe non sembra giustificato. La lezione manoscritta trova conferma anche nella rima con δός»³².

Una parte importante di correzioni è costituita da quelle che sembrano attingere alla lingua e all'immaginario omerico (*Ag.* 154 e *Cho.* 289, 718, 867, 896, 949, 992; *Eum.* 142, 1007). In *Cho.* 896, per esempio, Tournebus corregge δήσεται dell'Aldina, lezione di **Mc** e di **M**, con δ' αἰδέσθαι. Davanti al testo dell'Aldina che non aveva molto senso, egli potrebbe aver avuto in mente, sia per il lessico che per il gesto, il passo dell'*Iliade* (22.79 ss.) in cui Ecuba, con parole simili a quelle pronunciate qui da Clitemestra, implora il figlio Ettore appellandosi al seno che lo ha nutrito³³. Questa congettura ci permette di recuperare, oltre al termine corretto, un contrasto tra la situazione descritta nel poema omerico e quella eschilea: nella prima, Ecuba teme per la morte del figlio e tenta di commuoverlo con l'estremo gesto dell'ostensione del seno, nella seconda, Clitemestra teme per la propria morte che sta per essere causata proprio dal figlio³⁴. Si ha quindi in Eschilo una *oppositio in imitando*³⁵.

³⁰ Garvie 175.

³¹ Si veda ancora Garvie 175.

³² Untersteiner 320.

³³ L'ostensione del seno da parte della madre al figlio apparteneva a un rituale di supplica ben noto e antico, come mostra anche il passo omerico; cf. inoltre Eur. *El.* 1206 ss., *Or.* 527. Untersteiner 442 osserva, forse con qualche sottigliezza, che «solo Omero ed Eschilo hanno sentito quale significato avesse il gesto di una madre che, scoprendo il seno, voleva ottenere l'accondiscendenza di un figlio ai propri desideri. In questi due poeti, infatti appare, nel verbo αἰδέομαι, l'idea di αἰδώς, che implica la possibilità di un aspetto contraddittorio della realtà».

³⁴ L'elemento che fa scattare il contrasto è proprio il seno, simbolo della mostruosa maternità di Clitemestra, con il quale, nel sogno raccontato dal coro ad Oreste (*Cho.* 523-39), allatta il mostro da lei partorito. Cf. D. Lanza, *Clitemestra: il femminile e la paura*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Atti del convegno di Pesaro (28-30 aprile 1994), a c. di R. Raffaelli, Ancona 1995, 31-42, in part. pp. 36-37. L'immagine di Clitemestra come mostro ricorre ancora in *Cho.*

Dobbiamo comunque segnalare due casi, *Ag.* 133, 276, in cui Tournebus corregge termini di ascendenza omerica con altri meno pregnanti. Il caso di *Ag.* 276, è particolarmente interessante. Qui l'Aldina presenta ἄπτερος, lezione trādita; Tournebus corregge in εὔπτερος.

La difficoltà di comprendere questa parola, ἄπτερος, era sentita già nell'antichità; essa ricorre in *Hom. Od.* 17.57 = 19.29 = 21.386 = 22.398³⁶, sempre per descrivere la reazione di una donna, Penelope nel primo caso, la nutrice Euriclea negli altri tre, ad un ordine di Telemaco: la destinataria resta in silenzio ed esegue l'ordine³⁷. Gli scolî all'*Odissea*³⁸ e l'*Etymologicum Magnum*³⁹ glossano ἄπτερος con ἰσόπτερος («che ha le qualità di un essere alato») e ταχύς («rapido»); questa interpretazione, che sembra essere di origine alessandrina, intende l'ἄ- di ἄπτερος intensivo e non privativo come di norma⁴⁰. Gli scolî e l'*EM* indicano come conseguenza della rapidità la persuasione: il discorso di Telemaco raggiunge immediatamente il suo scopo, portando l'interlocutrice ad eseguire prontamente l'ordine appena formulato.

Altri commentatori antichi interpretano «senza ali», nel significato abituale dell'aggettivo con ἄ- privativo: «ἢ οὐκ ἀπέπτῃ ὁ λόγος, ἀλλ' ἐπέμεινε μὴ ἔχων πτερόν»⁴¹: le parole di Telemaco resterebbero ben fisse nell'animo di Penelope (o di Euriclea).

La corretta interpretazione di ἄπτερος è legata alla soluzione di un altro problema ad essa strettamente connesso, se il referente del μῦθος sia il discorso di Telemaco appena pronunciato o quello non tenuto da Penelope o Euriclea.

246-49: Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ/ ἰδοῦ δε γένναν εὐνιν αἰετοῦ πατρός/ θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν/ δεινῆς ἐχίδνης, e in *Cho.* 995.

³⁵ Questa congettura, proposta anche da Sophianus, è a lui solo attribuita da Murray e da Page; è attribuita correttamente a Sophianus e a Tournebus da Hermann e da West.

³⁶ ὡς ἄρ' ἐφώνησεν, τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος.

³⁷ Cf. *Aeschylus, Agamemnon*, by J.D. Denniston and D.L. Page, Oxford 1957, 94; J. Bollack-P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, texte, traduction, commentaire du prologue et des parties chorales, Lille 1981, 108 ss.

³⁸ Cf. *Schol. Vet. ad Od.* 17.57: ἄπτερος μῦθος ἦτοι ἰσόπτερος, ταχύς.

³⁹ Cf. *EM* 133, 26 Ἄπτερος: Τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος. Ταχύς πρὸς τὸ πεισθῆναι, καὶ ἰσόπτερος. Ἡ γὰρ α στέρησις δηλοῖ καὶ τὸ ὅμοιον, καὶ τὸ ἴσον οἶον, ἀτάλαντος, ἄλοχος. Ἐνιοι δε, οὐ παραπτὰς, ἀλλ' ἔμμονος. Ἐνιοι δε, ἄπτερον, τὸ ἡδὺ, ἄσμενον, ὀρθόν.

⁴⁰ P. Mazon, *Sur deux passages d'Eschyle et sur une formule d'Homère*, REG 63, 1950, 11-19, in particolare 15, non ritiene verosimile questa interpretazione e preferisce intendere ἰσο- come la spiegazione di un ἄ- privativo: «qui vole sans avoir d'ailes». Tuttavia, egli osserva ancora che «et quelle qu'ait été la derivation réelle des différents sens du mot ἄπτερος, il y a du moins un fait qui reste indiscutable, c'est que les poètes grecs ont usé maintes fois de cet adjectif dans le sens de rapide. Et ce qui confirme ce fait de façon décisive, c'est qu'ils donnaient à l'adverbe correspondant ἄπτερώς (ou ἀπτέρως), que les lexicographes glosent également par ταχέως et αἰφνιδίως, le sens de rapidement ou soudainement».

⁴¹ *Schol. Vet. ad Od.* 17.57; cf. *EM*: Ἐνιοι δε, οὐ παραπτὰς, ἀλλ' ἔμμονος.

Mazon⁴² e Hainsworth⁴³, sulla base della regolarità delle abitudini verbali in Omero, secondo cui, dopo un enunciato 'così parlò x', nella seconda parte del verso si trova un'espressione con μῦθος che si riferisce al discorso appena concluso, riconducono il μῦθος al discorso di Telemaco; in questo caso ἄπτερος andrebbe inteso con ἄ- intensivo, quindi 'veloce'⁴⁴.

Altri studiosi, tra cui Latacz⁴⁵, attribuiscono il μῦθος a Penelope e ad Euriclea; ἄπτερος quindi, indicherebbe che il discorso, 'senza ali', non esce dalla loro bocca: questa è la spiegazione che viene data anche dal DGE⁴⁶: «se le cortò la voz, no pudo hablar». ἄπτερος perciò non indica solamente che l'interlocutrice tace, ma che un discorso non ha avuto luogo; l'interlocutrice intende ciò che le viene ordinato e invece di rispondere esegue l'ordine: «μῦθος dans ce cas, garde bien son sens de 'parole proférée'; il ne s'agit pas du 'discours intérieur' ou de la pensée, mais bien de propos qui, par accident, par privation, ne sont pas extériorisés»⁴⁷.

Scrivendo ἄπτερος φάτις, quindi, Eschilo citava evidentemente Omero e «signalait sa propre compréhension, en l'opposant à d'autres»⁴⁸; già Esichio (α 6867 L), ἄπτερος· αἰφνίδιος· παρὰ Ὀμήρῳ ὁ προσηνὴς ἢ ταχύς. Αἰσχύλος Ἀγαμέμνονι, accosta il testo omerico all'*Agamennone*: la rapidità qui è da intendere in connessione con la leggerezza, ἰσόπτερος, κούφη⁴⁹. Quindi, stando all'interpretazione generalmente ammessa, ovvero ἄπτερος = ἰσόπτερος, il coro qui si riferirebbe ad una 'parola leggera', 'rapida come se avesse volato da Troia'⁵⁰; per una connotazione sarcastica, richiesta dalla risposta pungente di Clitemestra (v. 277: «tu mi hai rimproverato come se avessi l'intelligenza di una bambina piccola»), bisogna intendere 'leggera' in senso negativo, cioè 'frivola, senza fondamento', oppure, come Ahrens, Mazon e Fraenkel, φάτις come 'diceria'.

La correzione di Tournebus, εὔπτερος, sorprende per il fatto che egli qui non abbia tenuto conto dell'omerismo, optando per un termine che rispetto all'altro senza dubbio banalizza. Possiamo allora pensare che egli abbia inteso l'ἄπτερος omerico

⁴² Cf. Mazon 14-19.

⁴³ Cf. J.B. Hainsworth, *ἄπτερος μῦθος: a Concealed False Division*, Glotta 38, 1960, 263-68.

⁴⁴ «Dobbiamo dunque accettare, nella dizione omerica, la coesistenza di due parole, ἄπτερος e πτερόεις, dotate approssimativamente dello stesso significato, che possono apparire in opposizione ed hanno perciò generato qualche fraintendimento»: cf. J. Russo, *Omero. Odissea*, V, Milano 1985, 163.

⁴⁵ Cf. J. Latacz, *LfggE*, s.v. ἄπτερος, I, coll. 1116-17 e Id., *ἄπτερος μῦθος - ἄπτερος φάτις: ungeflügelte Worte?*, Glotta 46, 1968, 27-47.

⁴⁶ Cf. DGE 482 che traduce ἄπτερος φάτις: «un rumor de corto vuelo, falso».

⁴⁷ P. Judet de La Combe 112.

⁴⁸ P. Judet de La Combe 112.

⁴⁹ Cf. *Schol. Vet. in Ag.* 276a: ἄπτερος· ἰσόπτερος, κούφη.

⁵⁰ Cf. Judet de La Combe 114.

con ἄ- privativo, riferito al μῦθος non tenuto di Penelope o Euriclea, e abbia quindi preferito correggere con un termine più concreto: la notizia, per arrivare da Troia fino ad Argo, aveva bisogno di ali forti.

A questo punto dobbiamo tenere conto del fatto che Tournebus leggeva un testo diverso da quello che leggiamo noi. Seguendo l'antigrafo aldino, che a sua volta riproduce **Mc**⁵¹, infatti, Tournebus attribuisce i vv. 258-62 all'ἄγγελος, verosimilmente il φύλαξ che stava di guardia sopra il tetto degli Atridi⁵², i vv. 263-65 a Clitemestra, i vv. 266-67 ancora al messaggero; poi, dal v. 268 al v. 280 egli legge la sticomitia tra Clitemestra e il messaggero esattamente in ordine inverso a quello che leggiamo noi sulla base della correzione di Portus⁵³. Infine, dal v. 281 al v. 310, cui si uniscono i vv. 1067-68, la narrazione delle segnalazioni di fuoco viene fatta dal messaggero anziché da Clitemestra, che viene quindi privata del primo discorso nel quale ella mostra la propria abilità nella manipolazione del linguaggio e nella sovversione delle norme di comunicazione, che ha come scopo l'affermazione del proprio dominio. È evidente che, secondo questa lettura, l'intero passo risulta molto meno pregnante. Quindi, se è vero che la correzione di Tournebus banalizza rispetto ad ἄπτερος, è anche vero che il testo, come lo leggeva Tournebus, non rivela la stessa complessità e la densità di significato che noi vi possiamo trovare⁵⁴.

Sulla base di queste considerazioni, in un primo momento ho ritenuto che questa diversa lettura fatta dal Tournebus potesse avergli impedito di cogliere l'ironia delle parole del Corifeo (v. 277) verso l'atteggiamento credulo di Clitemestra. Ma, opportunamente, Enrico Medda⁵⁵ mi ha fatto osservare che, anche con la diversa distribuzione delle battute conosciuta da Tournebus, il sarcasmo del v. 277 non viene perso: infatti, a prescindere da chi siano gli interlocutori, la risposta che viene data da chi parla in questo verso presuppone una domanda in cui gli si attribuisce una eccessiva credulità. Quindi intendere εὔπτερος nel senso concreto di 'dotato di buone ali', capaci perciò di portare la notizia da Troia, indicherebbe che la notizia sia vera. Secondo Medda, invece, Tournebus potrebbe aver avuto in mente l'idea di una diceria che vola rapida e si diffonde, quindi εὔπτερος φάτις sarebbe 'una voce che ha buone ali' e pertanto vola rapida e viene facilmente creduta⁵⁶.

⁵¹ La confusione nell'attribuzione delle battute si trova anche in **M^s V F T**.

⁵² Questa è l'indicazione che ricaviamo da **T**.

⁵³ La confusione nell'attribuzione delle battute è di tutta la tradizione manoscritta.

⁵⁴ La congettura era nota a Hermann ed è segnalata da Wecklein.

⁵⁵ Ringrazio Enrico Medda per avermi offerto questo spunto di riflessione sia durante il convegno che, più approfonditamente, *per litteras*.

⁵⁶ Medda mi ricorda che l'immagine del volo è talvolta riferito alla fama, sia vera sia falsa, come in Hdt. 9.100.2: «φήμη τοῖσι Ἑλλήσι τοῖσι τάτῃ ἐσαπίκετο» e che la stessa Clitemestra usa la parola φάτις al v. 868 riferendosi alle molte voci false che giungevano sulla morte o il fermento

Viene però da domandarsi perché Tournibus abbia sentito la necessità di correggere un termine come ἄπτερος, che trovava nel suo antigrafo e aveva il pregio di essere di ascendenza omerica, con uno, senza dubbio banale rispetto all'altro, al quale avrebbe attribuito il medesimo significato.

Comunque, esempi come questo ci devono rendere meno critici rispetto alle non numerose correzioni inopportune di lezioni genuine conservate dall'Aldina o alle correzioni che, già corrotte in quest'ultima, portano ad un peggioramento del testo. Essi, infatti, ci mostrano quanto parziale ed imperfetta fosse la conoscenza del testo di Eschilo nella metà del Cinquecento in generale e in Tournibus; se consideriamo, inoltre, la scarsità di strumenti a sua disposizione (ricordiamoci che, per l'*Oresteia* e le *Supplici* egli non possedeva un manoscritto), il lavoro da lui compiuto non può che apparire ancor più imponente. Un segnale preciso viene dai dati numerici: West⁵⁷ ha accolto 191 congetture di Tournibus, che occupa il primo posto tra i filologi che hanno contribuito alla costituzione del testo eschileo. A questo numero bisogna aggiungere alcune congetture che, proposte contemporaneamente da Robortello, sono attribuite solo a quest'ultimo⁵⁸.

Pertanto, credo sia giusto valutarlo come egli stesso ha suggerito di fare: «Ἐγὼ μέθα γάρ, εἴ τις εὐγνώμονεϊ, μᾶλλον ἡμῖν χάριν εἴσεσθαι τῶν κατορθουμένων ἢ μέμψιν ἔχειν τῶν ἀποτυγχανομένων (pensiamo, infatti, che da parte di quanti ragionano bene riceveremo maggior gratitudine per gli errori corretti che biasimo per gli errori che sussisteranno)».

Bologna

Anna Maria Galistu

di Agamennone. Certamente Tournibus non ha potuto tenere conto di quest'ultimo passo, in quanto non conosceva quella parte della tragedia, cf. supra, 3.

⁵⁷ Cf. West 357 e 377.

⁵⁸ West, che in questo è più preciso di Page, attribuisce solo a Robortello *Cho.* 136, 425, 682, mentre attribuisce *Eum.* 326 a Sophianus e 1032 a Musgrave.

## L'ESCHILO DI JEAN DORAT

Jean Dorat di Limoges (Ioannes Auratus Lemovix), è noto sia agli studiosi di letteratura francese, come maestro dei maggiori 'astri' della Pléiade (*in primis* di Ronsard e Baïf) e, sebbene in misura minore, come poeta reale, sia ai filologi classici, che lo trovano menzionato con reverenza da generazioni di editori e commentatori a partire dalla seconda metà del Cinquecento. La fama pressoché indiscussa goduta dal Limosino come *emendator per coniecturam* - è sotto questo profilo che il personaggio qui c'interessa - è durata fino quasi ai nostri giorni dal tempo in cui egli esercitò pubblicamente la sua attività di docente, in particolare al Collège de Coqueret, di cui fu pure direttore nel 1556, e al Collège Royal, che lo vide per undici anni (1556-67) lettore ordinario di letteratura greca. Innumerevoli sono le testimonianze dei contemporanei sul talento di Dorat nel sanare, con sicurezza e sconcertante rapidità, luoghi corrotti di testi impervi¹: mi limito a segnalare i nomi di Scévole de Sainte-Marthe, secondo cui il Nostro meriterebbe gli elogi dei migliori critici per dottrina e capacità di avanzare sottilissime congetture²; di Marc-Antoine Muret, che assimilava il professore limosino per preparazione e sagacia nientemeno che all'oracolo delfico³; di Denis Lambin, persuaso che il suo collega al Collège Royal avesse raggiunto un livello tale di familiarità con le lingue greca e latina, da far credere di aver vissuto con gli stessi antichi⁴; di Henri Estienne, che riteneva Dorat provvisto di un fiuto tale da consentirgli di scovare e subito emendare i luoghi corrotti di un testo⁵; di Willem Canter, che elogiava l'antico

¹ Cf. Nollac 77 ss. *et alibi*; Chamard I 101-02; Mund-Dopchie, *Le premier travail*, 262-66; Demerson 171 ss.

² Cf. Sainte-Marthe 88.

³ Così Muret, *Lettres inédites*, 395: «l'escris au seign^r Manzuolo d'un lieu de Platon, de quo vellem istic meo nomine consuli Apollinem, id est Auratum. Si le seigneur Manzuolo est trop empesché pour aller lui mesmes à l'oracle, ie vous prie, prenés ceste peine la pour moi».

⁴ Cf. Lambin 466-67 (= Lambin³ 521-22). È un passaggio della dedica a Dorat del sesto libro di Lucrezio.

⁵ L'editore parigino era rimasto colpito, soprattutto, da una brillante congettura di Dorat a Call. *Ap.* 31: «Quoties huius versus recordeo, toties Ioannis Aurati recorder necesse est, qui cum in restituendis multis aliis poetarum locis sagacitatem suam ostendit, tum vero in hoc vel maximam. [...] Auratus aliud mendum sub hoc versu latens subolfecit, quum nullum vel in speciem aptum huic loco sensum elici posse videret, et ex anⁱ ourea faciendum esse an ou rea affirmavit. Quam emendationem docti etiam viri [...] amplexi sunt. [...] Sed quod hanc Aurati emendationem attinet, eam et ipse in contextum recepi, non iam tamen sola eius coniectura nitentem sed veteris etiam codicis [probabilmente T] testimonio comprobata» (Estienne XXXVIII-IX). Si confronti questa testimonianza con Muret, *Variae Lectiones*, 150: «Eodem prope modo memini correctum olim esse ab Jo. Aurato, homine doctissimo, mihiq; amicissimo, versum quendam Callimachi ex hymno in Apollinem: qui cum vulgo ita legatur: Oudⁱ o coro~ ton foibon efⁱ en monon hmar aeisei/ òE-



maestro per le sue congetture su autori latini e greci⁶, arrivando pure a stimarlo «unicum et optimum Homeri interpretem»⁷; di Giuseppe Giusto Scaligero, pure questi già allievo di Dorat, che eleggeva tra i pochissimi in grado di correggere felicemente i classici⁸; e infine di Lucas Fruitier (Fruterius) di Brugge, un giovane discepolo del Limosino che del maestro ci trasmette questa viva immagine: «cum nuper ab eo [sc. Aurato] quaererem de quodam Festi loco, qui mihi hoc, vel nullo alio interprete egere videbatur, promptissime vix perlectis verbis satisfecit opinioni de se meae»⁹.

La scienza moderna, secondo Chamard, ha confermato il giudizio su Dorat formulato dagli umanisti a lui contemporanei¹⁰. Lo storico della Pléiade si riferisce ad alcuni noti apprezzamenti: quello di Gottfried Hermann, secondo il quale il rinomato grecista avrebbe superato per ingegno *tutti* gli interpreti di Eschilo¹¹; quello di Walter Headlam, secondo cui le congetture di Dorat, benché meno numerose, dimostravano di andare più a fondo di quelle di Tournibus¹²; infine quello di Paul Mazon, che stimava le correzioni del nostro umanista su Eschilo «des merveilles d'ingéniosité et de justesse»¹³. Ma accanto a questi potremmo anche citare Wilamowitz, convinto che Dorat avanzasse ottime congetture¹⁴, Eduard Fraenkel,

sti gar euumno~ ti~. an ourea foibon aeidei legendus est, ut is, quem modo dixi, vir eruditissimus admonuit, hoc modo: an ou rea foibon aeidoiē.

⁶ Cf. ad es. Canter, *Novae Lectiones*, 117 (su Properzio), 252 (su Giovenale), 283 e 331-32 (su Teocrito), 373-74 (su Virgilio), 424 (su Sofocle) e Id. 1580, 347-48 (dove C. dà il proprio assenso a sei congetture doratiane all'*Agamennone*).

⁷ Id. 1571³ 337.

⁸ Cf. Scaligero 13: «Non omnibus datum, etiam doctis, sed rarae cujusdam foelicitatis est, bonos auctores corrigere, et suae dignitati atque nitori restituere: nec quenquam hodie novi qui id praestare possit praeter Dom. Cujacium et Dom. Auratum» (ma *in cauda venenum*, poiché a questo passo segue in francese e in corsivo: «*Mais cettuy cy commence a s'apoltroner, et s'amuse a chercher toute la Bible dans Homere*»).

⁹ Così in Fruitier 26.

¹⁰ Cf. Chamard I 102.

¹¹ Cf. Hermann II 442: «Iohannes Auratus, qui omnes Aeschyli interpretes iudicio et recti sensu superavit»; nonché ibid. II 484: «Solus ille omnium qui Aeschylum attigerunt princeps Auratus vitio hunc locum affectum esse animadvertit» (dev'essere però segnalato che per entrambi i passi in questione Hermann preferì una soluzione diversa a quella, pur apprezzata, di Dorat). Il nome Auratus ricorre con altissima frequenza nel commento di Hermann, e segnatamente per l'*Agamennone*; tuttavia, come si vedrà, non sempre si trattava di autentiche congetture del Limosino.

¹² Cf. Tilley 220.

¹³ Così Cohen 51. Lo stesso Cohen, del resto, stimava il Limosino «vrai philologue, mais humaniste aussi, soucieux d'arriver par la restitution du texte à la restitution de la pensée» (ibid. 53).

¹⁴ Cf. Wilamowitz, *Geschichte*, 25. Tuttavia, ivi si legge pure che Hermann ingiustamente lo preferiva a Tournibus, riserva che troviamo altrimenti espressa già in Wilamowitz, *Tragoediae*, VI:

partecipe dell'entusiasmo hermanniano¹⁵, e, tra i più recenti 'elogiatori', Anthony Grafton, secondo il quale «thanks to long practice in close reading and composition of Latin and Greek verse, he [*sc.* Dorat] could often re-create by imaginative sympathy what an ancient poet must have written at points where neither the vulgate text nor the manuscripts offered a plausible reading»¹⁶.

Tuttavia, i documenti di prima mano cui abbiamo accesso per accertare la plausibilità di questi giudizi sono piuttosto scarsi: eccezion fatta per il *Prometeo* eschileo del 1548, allo stato attuale delle conoscenze siamo obbligati a ricorrere quasi esclusivamente alla 'tradizione indiretta', per così dire, giacché la maggior parte delle congetture su testi greci e latini attribuite a Dorat figurano presso altri autori, a lui contemporanei o successivi. Le troviamo disseminate in commentari, in elenchi di varianti e, soprattutto, in *marginalia* manoscritti, talora anonimi, di cinquecentine, com'è il caso cui accenneremo di varie copie di Vettori-Estienne. È ragionevole ipotizzare che si trattasse di congetture che Dorat proponeva ai suoi discepoli, o elargiva volentieri a chiunque gli sottoponesse qualche luogo difficile, e che poi vennero in vario modo tramandate ai posteri; modalità e 'tappe' di queste trasmissioni, tuttavia, non sono per noi sempre agevolmente ricostruibili. Rimane il fatto che è solo dopo avere individuato, valutato e confrontato un numero significativo di queste 'tracce' che diviene possibile farsi un'idea del metodo con cui operava l'antico professore e capire nella sostanza le ragioni dell'elevata reputazione che egli godé presso insigni studiosi.

Benché di Dorat siano attestate congetture a numerosi altri autori, tanto greci (cito almeno Sofocle¹⁷, Nicandro¹⁸ e Callimaco¹⁹) quanto latini (come Plauto, Properzio e Festo, stando ai *Verisimilia* di Fruitier²⁰, Lucrezio, Virgilio e Arnobio stando al commento lucreziano di Lambin²¹), è negli apparati e commenti eschilei, specie dell'*Orestea* e delle *Supplici*, che ricorre con maggiore frequenza, e non di

«[...] Ioh. Auratum Hermannus plurimi faciebat paucarum emendationum splendore nimium delectatus».

¹⁵ Cf. Fraenkel I 35.

¹⁶ Così Grafton 83; poco sopra (p. 77), tuttavia, Grafton manifestava notevoli riserve sul valore del Limosino come docente: «Dorat's lectures were not all inspired. His skill in Latin textual criticism was apparently not great. His literary criticism could also be fairly leaden; it did not take a master of Greek scholarship to say that "Of Pindar's odes, the longest are the best". And his elaborate moral and physical allegories, however appealing to the young Ronsard, seemed silly to more independent listeners».

¹⁷ Cf. Masson 114-23.

¹⁸ Cf. Silver 81-84.

¹⁹ Cf. Estienne XXXVIII-IX.

²⁰ Cf. Fruitier passim.

²¹ Cf. Lambin e Lambin³, passim.

rado meritatamente, il nome Auratus. Se infatti per altri poeti antichi - greci come latini - Dorat si limitava per lo più a formulare congetture su passi difficili, cimentandosi solo in rari casi in traduzioni²², è unicamente del poeta eleusino che Dorat effettuò non soltanto traduzioni (del *Prometeo*), ma anche commenti e un'edizione (ancora del *Prometeo*).

L'unica notizia sui commenti eschilei, verisimilmente mai pubblicati e irreperibili allo stato presente delle ricerche, è fornita da Dorat stesso in una lettera in versi indirizzata a Marc-Antoine Muret²³, in cui prometteva di rivedere i suoi vecchi «scripta in Aeschylon» per poi inviarli al vescovo Benedetto Manzuolo, il quale, avendo appreso di questi lavori giovanili inediti, chiedeva impazientemente di poterli leggere. Di come siano evolute le cose, però, non sappiamo nulla, né del resto è facile intuire, purtroppo, in quale misura dietro a quel generico «scripta» si celino tentativi ermeneutici ovvero proposte di congetture seguite da spiegazione.

Eguale inedita (o forse pubblicata da altri sotto altro nome) e finora introvabile sono pure le traduzioni del *Prometeo* attribuite al Limosino da varie fonti. Alla base di questa «tradizione sulle traduzioni» starebbe, secondo la Mund-Dopchie²⁴, un aneddoto narrato da Claude Binet, che nella sua biografia su Ronsard ricorda lo stupore ammirato di quest'ultimo allorché il maestro gli lesse di getto il *Prometeo* e glielo tradusse in francese²⁵. Sembra peraltro che Dorat avesse realizzato pure una traduzione latina della stessa tragedia²⁶: si tratta di un caso analogo alla doppia traduzione, francese e latina, di parte delle *Dionisiache* di cui parla Dorat in una lettera a Gerard Falkenburg²⁷.

Sembra pressoché certo, tuttavia, che nessuno dei lavori finora menzionati sia mai stato dato alle stampe, ciò che parrebbe dar ragione ai fautori della «*parasse philologique de Dorat*»²⁸. Una concisa notizia del 1741, però, sembra compromettere questa immagine stereotipata del professore limosino: gli *Annales typographici* di

²² In una lettera a Geraard Falckenburg del 1570 (pubblicata in Dury 63-64), Dorat prometteva al suo destinatario che gli avrebbe inviato alcune parti delle *Dionisiache* tradotte in latino nonché in francese. Dorat avrebbe inoltre pensato di dare alle stampe una traduzione latina di Pindaro (cf. Pfeiffer 106), e Marty-Laveaux LXXXIV ricorda che vari bibliografi attribuirono al Limosino versioni latine di Focilide, del *Prometeo* eschileo, dell'*Ippolito* e della *Medea* di Euripide.

²³ Cf. Dorat, *Poëmatia*, III 62.

²⁴ Cf. Mund-Dopchie, *Le premier travail*, 262.

²⁵ Cf. Binet 12-13. Non è possibile dimostrare che egli avesse steso anche per iscritto - prima o dopo l'esposizione a Ronsard - questa versione francese del *Prometeo*. È tra l'altro singolare - lo notiamo di sfuggita - che in tale occasione Dorat abbia preferito, diversamente dal solito, il francese al latino.

²⁶ Cf. supra n. 22.

²⁷ Cf. supra n. 24.

²⁸ Cf. Nollac 80-81 e Demerson 178.

Michel Maittaire riferiscono di un «Aeschyli Prometheus, Graece, cum praefatoriâ Joannis Aurati epistolâ», edito a Parigi presso Chrestien Wechel nel 1548²⁹. Prima di Maittaire non vi era stata alcuna menzione - così almeno mi risulta - di un'edizione del *Prometeo* ad opera di Dorat: quest'ultima non compare nell'epistola al lettore premessa da Stanley al suo Eschilo³⁰, né è rintracciabile nei monumentali repertori di Cless e Draud. Non è d'altronde possibile accertare se Maittaire avesse consultato o possedesse un esemplare del *Prometheus* di Wechel, o se, diversamente, egli avesse ricavato la notizia di quest'opera da fonti a noi ignote. Fatto sta che la sua testimonianza è citata praticamente alla lettera nella *Bibliotheca Graeca* di Fabricius-Harles³¹ e nel *Lexicon bibliographicum* di Samuel Hoffmann³².

All'inizio del Novecento, ancora Sandys faceva menzione della tragedia curata da Dorat nella sua storia della filologia classica, pur riferendo una data inesatta³³. L'edizione di Wechel, evidentemente, risultava ormai da tempo inaccessibile, al punto che Pierre de Nolhac, nel 1921, la riteneva un puro prodotto dell'immaginazione.³⁴ Questa desolata convinzione - in realtà anticipata, quasi un secolo prima, dallo scetticismo di Blomfield³⁵ - veniva ripetuta ancora nel 1976 da Pfeiffer: «Although bibliographies and handbooks usually list an edition of Aeschylus' *Prometheus* by Dorat (1549), no one has ever been able to prove its existence»³⁶. Tuttavia, proprio nello stesso anno 1976 comparve un articolo di Monique Mund-Dopchie intitolato *Le premier travail français sur Eschyle: le Prométhée enchaîné de Jean Dorat*, che finalmente annunciava la presenza di una copia del fantomatico *Prometeo* parigino alla Wren Library del Trinity College³⁷. Punto di partenza della fortunata ricerca fu il catalogo delle biblioteche di Cambridge edito nel 1967 da Herbert M. Adams, ove il volume era stato sì

²⁹ Cf. Maittaire 10.

³⁰ Cf. Stanley, *lectori*: all'inizio di questa prefazione S. elencò appunto tutti i lavori eschilei di chi lo aveva preceduto.

³¹ Cf. Fabricius-Harles 172.

³² Cf. Hoffmann I 34.

³³ Cf. Sandys I 187: «Ten years before his appointment as one of the Royal Readers, he published his edition of the *Prometheus Vincitus* (1549)».

³⁴ Cf. Nolhac 44 n. 2.

³⁵ «Of this edition, which is mentioned on the authority of Fabricius, I know nothing» (Blomfield, *Notice*, 112).

³⁶ Pfeiffer 106. È evidente che l'errore della data (1549 anziché 1548) deriva da Sandys, citato infatti da Pfeiffer in nota.

³⁷ La segnatura ivi riportata (Mund-Dopchie, *Le premier travail*, 268) era II.8.131, destinata, pochi anni dopo, ad essere sostituita da N.1.142 (cf. Ead., *La survie*, XXII).

repertoriato, ma senza alcun riferimento al curatore, cioè appunto a Dorat³⁸. È solo nel 1976, pertanto, che l'edizione doratiana risulta realmente 'scoperta'³⁹.

Il ritrovato *Prometheus* di Wechel⁴⁰, di 56 pagine, si apre, alla p. 2, con un'epistola prefatoria del curatore (*Ioannes Auratus candido Lectori salutem*), molto breve ma essenziale per valutare l'edizione; alle pp. 3-6 troviamo un Bio-Aisculou; figurano poi una Upoqesi~ della tragedia (pp. 7-8) e, nella seconda metà della p. 8, l'elenco dei tou dramato~ proswpa; seguono infine, a partire dalla p. 9, i 1054 versi⁴¹ del Promhqe~ desmwth~, corredati di un certo numero di emendamenti marginali, relativi a parti del testo contrassegnate da una *crux commentatorum*.

La copia del Trinity College, però, ci è pervenuta in pessime condizioni, poiché un malaccorto rilegatore ne rifilò i margini senza badare a ciò che tagliava: la conseguenza di tale intervento è che risulta impossibile leggere per intero alcune delle congetture marginali di Dorat⁴². Su questo malandato esemplare si sono basati i due studi più importanti sul *Prometeo* di Wechel: il succitato articolo della Mund-Dopchie⁴³ e il capitolo *Auratus* della monografia di Gruys sulle prime edizioni a stampa di Eschilo⁴⁴. Se però Gruys ignorò semplicemente i *marginalia* 'mutili', non accennando neppure al problema, la Mund-Dopchie, al contrario, avvertì il lettore dello stato della copia del Trinity, e tentò, nei limiti del possibile, d'indovinare le lettere perdute delle parole lacunose.

Tuttavia, i problemi sollevati da quello che la studiosa, ancora nel 1984, riteneva essere l'«exemplaire unique»⁴⁵ non erano destinati a rimanere senza risposta: è stata infatti scoperta, proprio in questi ultimi anni, una seconda copia dell'edizione

³⁸ «*Prometheus Vincetus. Prometheus. Gk. pp. 56. a-c⁸ d⁴. 8°, Parisiis, ex off. Christiani Wecheli, 1548. Tr.*» (Adams I 9 n.° 272).

³⁹ Wartelle 2 segnerà nuovamente l'edizione parigina, rinviando però ancora a Maittaire e a Fabricius-Harles: la rinnovata menzione di Dorat in tale forma è significativa, considerato che il limite cronologico fissato da Wartelle per la sua compilazione è il 1974, quindi due anni prima dell'articolo della Mund-Dopchie.

⁴⁰ Gli estremi bibliografici sono: Aisculou tou poihtou Promhqe~. *Aeschylus poetae Prometheus*, Parisiis, Ex officina Christiani Wecheli, An. MDXLVIII.

⁴¹ Tanti ne conta infatti l'edizione di Dorat (contro i 1093 di quelle moderne), esattamente come il suo modello, l'Aldina del 1518, basata su una colometria piuttosto approssimativa.

⁴² È il caso delle pp. 9, 10, 12, 14, 26, 28, 33, 36, 38, 42, 50. Va poi segnalato che alle pp. 20-22 troviamo delle note manoscritte, forse di un antico proprietario dell'esemplare cantabrigiense: si tratta di traduzioni latine di termini o espressioni giudicati difficili, le quali risalgono senza dubbio a prima che il libro subisse la rozza rifilatura dei margini (prova ne sia che alcune lettere scritte sull'estremità delle pagine sono scomparse).

⁴³ Ripreso e compendiato otto anni dopo in Mund-Dopchie, *La survie*, 9-18.

⁴⁴ Cf. Gruys 22-30.

⁴⁵ Mund-Dopchie, *La survie*, 16.

Wechel, perfettamente conservata, presso la Bibliothèque municipale di Rouen⁴⁶. Quest'ultimo esemplare, segnalato due anni or sono dalla stessa Mund-Dopchie e ora acquisito in microfilm dal Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici dell'Università di Trento, consente di risolvere tutti i punti rimasti in sospeso⁴⁷. Ma le sorprese non sono ancora finite, poiché la cinquecentina di Rouen non costituisce l'unica alternativa a quella del Trinity. Il servizio on-line del Catalogue collectif de France (CCFr), messo a disposizione dal sito Internet della Bibliothèque nationale⁴⁸, assicura infatti che, oltre a quella di Rouen, esiste nelle biblioteche francesi⁴⁹ pure una terza copia - finora mai segnalata da nessuno - dell'edizione Wechel, questa volta non in Alta ma in Bassa Normandia: essa si trova alla Bibliothèque municipale Julien de Lallier di Valognes⁵⁰. Dalle fotocopie di questo terzo testimone⁵¹, pure ben conservato, non ricaviamo altra novità se non un *tou kampegiou* manoscritto sul frontespizio, corrispondente, com'è probabile, al nome grecizzato di uno dei possessori⁵², e alcune traduzioni latine interlineari, manoscritte, alle pp. 10-11.

Per renderci conto delle ragioni che spinsero Dorat a pubblicare quest'edizione dobbiamo rifarci alla citata epistola prefatoria. Da essa risulta evidente che Dorat non intendeva cimentarsi in un'edizione critica, lavoro che volentieri lasciava e consigliava agli altri, ma soltanto produrre un testo scolastico per i suoi allievi⁵³. Al nostro professore sarebbe bastata una pura e semplice riproduzione del testo greco del *Prometeo* allora disponibile (quello dell'Aldina, come si vedrà), che egli avrebbe utilizzato come supporto per i suoi corsi. Traduzione, spiegazioni ed emendamenti di passi corrotti sarebbero stati forniti durante le lezioni⁵⁴. Chrestien Wechel, tutta-

⁴⁶ Segnatura: O 2984-a, Fonds Cas.

⁴⁷ Sembra incredibile che questo eccellente volume sia rimasto sconosciuto a tutti fino a pochissimo tempo fa. Mi risulta che le due uniche menzioni di esso, attualmente, siano presenti in Mund-Dopchie, *La survie*², 68 n. 2 e in Girot 40 n. 96.

⁴⁸ Cf. <http://www.ccf.fr/bnf.fr/>

⁴⁹ In quelle, beninteso, i cui cataloghi (parziali o integrali) sono compresi nel CCFr.

⁵⁰ Segnatura e fondo: C 5280-2, Fonds ancien 2.

⁵¹ Gentilmente inviati da Mme Laurianne Thual-Tarin, bibliotecaria della Municipale di Valognes.

⁵² Quasi certamente un membro della famiglia bolognese dei Campeggi: difficile però avanzare ipotesi su una precisa persona (si vedano le varie voci sui C. in *DBI* 17, 432-75).

⁵³ «Aeschylus autem tragoediam idcirco excudi volebam, ut haberent auditores nostri, atque adeo reliqui omnes studiosi, specimen quasi quoddam, quod cum Euripide et Sophocle compararent, cum Aristophanes in Ranis et Aeschylum et Sophoclem Euripidi anteponat. Tum etiam, quoniam emendatius Aeschylus exemplar in Italia vel Germania extare dicitur, ut aliquem ad eius editionem incitarem».

⁵⁴ Dorat nella prefazione utilizza il verbo *interpretari* che, oltre al significato generico di 'tenere una lezione universitaria', vale classicamente tanto 'spiegare' quanto 'tradurre', e nel quale si riflette una delle attività a lui più congeniali.

via, voleva che il dotto limosino s'impegnasse in qualche innovazione rispetto al testo della *princeps*, e gli chiese di sanare per lo meno gli errori più palesi, apponendo a margine delle proposte correttive. Dorat obbedirà all'editore soltanto per amicizia («ut hominis amici precibus obtemperarem»), e affiancherà ai versi del *Prometeo* un totale di 39 congetture (38 nel testo della tragedia e una per il Bio~ Aisculou che la precede). Ma non si limitò a questo: il testo stampato, infatti, non è identico a quello del modello (l'Aldina), registrando numerosi interventi non dichiarati, di qualità peraltro non inferiore a quelli dei *marginalia*. Le correzioni a margine dovevano probabilmente rappresentare, a differenza di quelle 'tacitamente' incorporate nel testo, l'unica esplicita proposta di modifica del testo aldino.

A dire il vero, Dorat non afferma nella prefazione di avere utilizzato, come 'antigrafo', l'Aldina del 1518, ossia la *princeps* di Eschilo curata da Francesco da Asola, cognato di Aldo Manuzio; anzi, non troviamo il minimo riferimento al testo base del suo *Prometheus*. Tuttavia, è manifesto che il modello seguito non poteva essere che quello veneziano (l'unica edizione a stampa allora esistente): oltre ad evidenti analogie a livello di successione delle parti e di titoli delle stesse (l'Aldina si apre infatti con un'epistola al lettore, lunga peraltro a un dipresso come quella di Dorat; seguono quindi il Bio~ Aisculou tou poihtou, un Katalogo~ tw~ Aisculou dramatwn - non riprodotto da Dorat perché evidentemente considerato superfluo -, la Upoqesi~, i tou dramato~ proswpa e infine i 1054 versi della tragedia), è sufficiente la collazione dei primi cento versi del *Prometeo* di Wechel con quelli stampati dalla *princeps* per accertare l'assoluta dipendenza di Dorat nei confronti di quest'ultima. Infatti, i caratteristici errori e refusi dell'Aldina - edizione giudicata pessima all'unanimità⁵⁵ - si ritrovano puntualmente nel testo doratiano, benché sovente affiancati dalla *crux commentatorum* che rinvia a una correzione marginale.

Stando all'epistola latina, sembrerebbe che Dorat non avesse utilizzato alcun manoscritto per sanare i «praecipua menda» dell'Aldina, e che la «lectionis nostrae varietas» di cui là si parla dipendesse esclusivamente dal suo ingegno. Quest'ipotesi, se si valuta la qualità media degli interventi (consistenti in correzioni prevedibili o in congetture poco opportune), è tutto sommato fondata, anche se non vi sono elementi per negare che egli avesse per lo meno scorso qualche codice eschileo, considerato

⁵⁵ Le citazioni si potrebbero moltiplicare. Durissimo era già il giudizio di Robortello ff. aIVv.-aVr. Emblematico poi Tournibus f. aIIr., nella dedica dell'edizione a Michel de l'Hospital: «Muriwn gar oswn gemonta [*scil.* Aisculon] sfalmatwn euronte~, kai wsperei kakohqesi, kai gag-grainwdesin elkesi bruonta katafwrosante~, pollaki~ afasia susceqente~ ouk eicomen opw~ qhsomeqa to paron nohsai».

che i testimoni del *Prometeo* sono assai numerosi⁵⁶. Di certo l'umanista sapeva dell'esistenza di un pregevole manoscritto, che ai suoi tempi si trovava in Italia o in Germania («emendatius exemplar in Italia vel Germania extare dicitur»): il fatto che lo additasse ai *viri docti* come base per una nuova edizione di Eschilo significa chiaramente che l'Aldina, ai suoi occhi come a quelli di chiunque altro, non rappresentava certo un testo affidabile.

Ora, se esaminiamo con attenzione tutte le variazioni introdotte da Dorat rispetto al modello aldino, troviamo solo in rari casi confermata da quest'edizione 'prometeica' l'alta opinione del professore regio come *emendator per coniecturam*. L'unica congettura risolutiva e fortunata (benché costantemente ascritta ad altri)⁵⁷ è pepassaleumeno~ al v. 113, come ha sottolineato West⁵⁸, il primo editore ad attribuirlo correttamente a Dorat. Nei rimanenti casi, se togliamo una dozzina di interventi legittimi sì (e spesso comprovati dalla tradizione manoscritta), ma tutto sommato facili, ci troviamo di fronte o a banali emendamenti o a correzioni inopportune: tra queste ultime alcune sono talmente stravaganti da rappresentare un enigma per chi tenti di indagarne le ragioni. Ecco qualche esempio per dare un'idea della tipologia d'interventi del nostro editore:

PV 3 mel lein Asul. melein <ta~> Aur.: Dorat non si limita a correggere il refuso della *princeps*, ma aggiunge un ta~⁵⁹ chiaramente *contra metrum*.

7 anqo~ Asul. auto~ Aur.: congettura inopportuna e banalizzante, dovuta evidentemente alla connessione di to son con sela~.

77 ou ptimhti~ ge tw n Asul. ou timh ti~ twnde tw n⁶⁰ Aur.: stravagante (e *contra metrum*: timh, con iota lungo, è infatti in seconda sede) proposta del Nostro, il quale avrebbe potuto correggere senza difficoltà il testo aldino nel tràdito oupitimhth~ kt l. È davvero difficile trovare una spiegazione per questo bizzarro emendamento: non si comprende infatti quale significato Dorat conferisse a timh e a quale sostantivo volesse collegare baru~.

⁵⁶ Sono infatti più di cento (cf. West² 319).

⁵⁷ Essa fu ricondotta dai più al Robortello (così ad es. Schütz + Schütz², Hermann, Wecklein II, Mazon, Murray, Page, Griffith) e da alcuni (Sidgwick, Weir Smyth) a C.G. Haupt.

⁵⁸ Cf. West² 358.

⁵⁹ La Mund-Dopchie (*La survie*, 14), basandosi sulla copia malandata del Trinity College, pensava invece che la correzione a margine fosse melein te (non si poteva infatti capire quale lettera seguisse a t).

⁶⁰ La Mund-Dopchie (ibid.), ancora una volta a causa delle pessime condizioni dell'esemplare del Trinity, era incerta se nella congettura marginale di Dorat si dovesse immaginare o meno ou davanti a timh.



193 gegwn̄ Asul. legwn Aur.: congettura che corrompe il testo corretto dell'Aldina, evidentemente allo scopo di ripristinare (secondo l'editore, s'intende) una *figura etymologica*. Le preferenze poetiche non di rado prevalgono nelle scelte 'correttive' di Dorat.

480 oude piston Asul. oud̄ epipaston Aur.: la congettura in sé non è contro il metro; probabilmente Dorat pensa a una corruzione del testo credendo che si tratti dell'aggettivo connesso a peiqw e ignorando l'omografo di diverso valore (che qui è indispensabile per la complementarità con brwsimon).

626 tou de dwrhmatō Asul. tou de soi dwrhmatō Aur.: così Dorat colma la lacuna, presente nell'Aldina, di una sillaba lunga del trimetro. Pur legittima sul piano grammaticale e per il senso, la congettura soi va contro la tradizione manoscritta, che attesta unanimemente tou. Si tratta della seconda e ultima congettura di Dorat citata in apparato da West; essa fu attribuita a Tournebus ad es. da Hermann, Sidgwick, Wilamowitz, *Tragoediae*, Weir Smyth, Murray, Page, Griffith⁶¹.

899 iou~ me gamw d̄ aptomenhn Asul. ioi se gamw daptomenhn Aur.: la congettura (attribuita a Grbić dal repertorio di Wecklein) sarebbe plausibile per il senso, benché risulti inutile la modifica di iou~ nel vocativo ioi.

920 paraskeuazetai nun Asul. nun paraskeuazetai Aur. (*et codd.*): la corretta *traiectio* sana il passo sul piano metrico.

923 krateron Asul. karteron Aur. (*et codd.*): giusta correzione che sana il metro.

951 probal h~ Asul. probal h~ Aur.: benché valida sul piano semantico, la congettura è contro il metro (trocheo in terza sede) e la tradizione manoscritta, che presenta prosbal h~.

Nonostante alcuni positivi 'ritocchi' rispetto alla *princeps*, il contributo di Dorat al testo del *Prometeo* rimane piuttosto modesto. Gli interventi più significativi sul testo aldino sono in buona parte arbitrari e di non facile giustificazione (analogamente a quanto ho potuto appurare, *mutatis mutandis*, per molte congetture di Dorat ad autori latini)⁶². Il testo eschileo rimane perciò ancora fortemente deturpato da errori, benché qualche passo in avanti sia stato certamente compiuto dal Nostro, non solo sul piano del 'riassetto' lessicale e sintattico, ma anche riguardo all'interpunzione. In ogni caso, l'inaccessibilità dell'edizione doratiana ha oscurato

⁶¹ Quest'ultimo è l'unico che sarebbe dovuto essere al corrente della scoperta della Mund-Dopchie.

⁶² Cf. M. Taufer, *Jean Dorat nel 'Lucrezio' di Lambin e nei 'Verisimilia' di Fruitier*, Vichiana 7, 2005, 274-306.

del tutto il lavoro critico del suo autore: due soltanto (v. 113 pepassa leumeno~ e v. 626 tou de soi dwrhmato~) sono le congetture già di Dorat registrate in varie edizioni precedenti a quella di West, il primo e l'unico ad ascriverle correttamente al Limosino, ma, come si è visto, attribuite ad altri; in cinque ulteriori casi congetture già doratiane sono state attribuite a editori o studiosi successivi nei repertori di Wecklein e di Dawe⁶³.

Senz'altro più soddisfacente, invece, è il quadro che ricaviamo dalle numerosissime congetture all'*Orestea* e alle *Supplici* (nonché alla triade, sebbene in quantità nettamente minore) tramandate sotto il nome Auratus. Anche in questo *mare magnum* c'imbattiamo, e con frequenza, in emendamenti gratuiti o improbabili, ma vi è pure un considerevole numero di proposte di Dorat che conferma, almeno in parte, la sua fama di valente correttore *ope ingenii*. Sussiste però il problema di stabilire con un certo margine di sicurezza se le congetture eschilee ascritte all'Auratus siano realmente sue o appartengano ad altri. Non è il caso, questo, delle sei lezioni doratiane all'*Agamennone* tramandate da Canter in appendice al suo Eschilo, quasi senza dubbio apprese dalla viva voce del maestro e dunque autentiche, bensì della problematica raccolta di congetture rinascimentali attestata per lo più in *marginalia* manoscritti di copie dell'edizione eschilea di Vettori-Estienne (1557). Per comprendere la spinosa questione possiamo giovarci dell'utile sintesi di Martin West «de Aurati aliorumque coniecturis ineditis», titolo di una sezione della *Praefatio* alla recente teubneriana di Eschilo⁶⁴.

L'editore inglese, che si avvale in larga parte degli studi di Monique Mund-Dopchie su *Les travaux inédits de Jean Dorat sur l'Orestie et les Suppliants*⁶⁵, precisa anzitutto che «multa quae Aurato [adscribuntur], re vera anonyma sunt vel aliis vindicanda»⁶⁶. Segue quindi una succinta illustrazione di come la maggior parte delle congetture ad Eschilo di Dorat siano confluite in una silloge rinascimentale di emendamenti eschilei dovuti soprattutto al Limosino e al cretese Portus, ma anche a Casaubon e allo Scaligero. Procedendo a ritroso, West puntualizza in primo luogo che le menzioni di Dorat nelle moderne edizioni di Eschilo dipendono essenzialmente da Hermann, il quale aveva attinto a Ezechiel Spanheim; questi aveva trascritto su un esemplare dell'edizione eschilea di Stanley (1663), probabilmente

⁶³ Cioè PV 399 dakrusistaktwn, attribuita a G.C.W. Schneider da Wecklein; 400 reqo~ pareian, attribuita ad A. Smyth da Dawe, *Repertory*; 760 twnde soi maqein, attribuita a Tournebus p. es. da Hermann e Wecklein; 835 esesq̄, ei, *lectio recepta* attribuita a Tournebus da vari tra cui Wecklein; 899 !loi se, attribuita a Grbić da Wecklein.

⁶⁴ Cf. West XXII-IV. L'argomento in questione è più ampiamente discusso in West² 358 ss.

⁶⁵ Così s'intitola il settimo capitolo di Mund-Dopchie, *La survie*, 200-16.

⁶⁶ West XXII.

andato distrutto durante la seconda guerra mondiale, degli estratti dei *marginalia* di una copia dell'Eschilo di Vettori-Estienne appartenuta ad Isaac Voss e ora conservata alla Universiteitsbibliotheek di Leida (segn. 756 D 23)⁶⁷. Ma come ha dimostrato la Mund-Dopchie⁶⁸, il problema è che le *emendationes manu adscriptae* della suddetta copia vettoriana non sono, come credeva e aveva scritto Spanheim nei suoi *excerpta*, ascrivibili a Dorat, bensì a un certo Jean Bourdelot, morto nel 1638⁶⁹. Tuttavia, continua West, «sunt [...] quas ipse Bourdelot Aurato tribuit, quasque inter multas alias ex ingenti emendationum sylloge accepit, quam complures tunc studiosi Francogalli, cum noti tum ignoti, transcribebant in margines ed. Victorianae»⁷⁰. Ecco dunque la raccolta cui si accennava or ora, attestata in note manoscritte sui margini di almeno nove esemplari (tra i quali ovviamente quello vossiano) dell'edizione Vettori-Estienne, nonché in tre apografi delle chiose all'Eschilo di Canter dovute al bibliofilo secentesco Émeric Bigot⁷¹. Collazionando i testimoni suddetti (assai diversi fra loro e di valore diseguale), possiamo isolare un buon numero di congetture che sono attribuite unanimemente a Dorat e più o meno altrettante che i testimoni concordano nell'assegnare a Portus; altre, invece, sono ricondotte da alcuni a Dorat e da altri a Portus; altre ancora, qualora adespote, potrebbero appartenere a Dorat come a Portus come ad un altro *vir doctus* ancora, già menzionato per nome altrove ovvero anonimo. Ne consegue che numerosi emendamenti della silloge rimangono d'incerta paternità⁷².

Vorrei ora proporre all'attenzione una limitata serie di congetture tratte da questo variegato *corpus* che mi paiono rappresentative della qualità media degli interventi doratiani sul testo di Eschilo. In non pochi casi le correzioni della *paradosis* sono azzeccate e, se non sempre risolutive, comunque degne di nota (ricordo che West accoglie ben venticinque congetture ascrivibili a Dorat nell'*Agamennone*, diciotto nelle *Coefore*, cinque nelle *Eumenidi* e quattro nelle *Supplici*); in altri casi invece il Nostro ha ovviato malamente a una difficoltà effettiva del testo tradito; in altri ancora gli interventi risultano gratuiti o banalizzanti.

⁶⁷ Cf. M. Haupt in Hermann I, XVI-VII e Mund-Dopchie, *La survie*, 210.

⁶⁸ Ibid. 211-12.

⁶⁹ Sul quale cf. ibid. 212.

⁷⁰ West XXIII.

⁷¹ Cf. ibid. XXIII-IV e Mund-Dopchie, *La survie*, 205-06.

⁷² A proposito della copia cantabrigiense (UL, Adv. b.3.3) annotata da Casaubon - e probabilmente anche da altre mani - scrive Dawe, *Casaubon*, 183: «But establishing who has priority among the Bourdelots, Dorats, and others without a name is a minefield which I leave others to tread».

Ag. 120 blabenta codd. blabeisan Aur. Qui la correzione tenta evidentemente di risolvere il problematico accordo del participio maschile dei mss. con il laginan... gennan del verso precedente. Ma la proposta di Dorat, banalizzante sebbene astrattamente logica, non ebbe séguito; quasi tutti gli editori mantennero infatti il participio tràdito, o supponendo un accordo a senso, cioè considerando, sulla scorta dello Scoliaсте, laginan gennan equivalente a ton lagwon oppure riscrivendo variamente il v. 119 - in questa sede non è però possibile illustrare le molteplici congetture al riguardo - per ottenere un accordo sintattico 'normale' con blabenta⁷³. Tra i rarissimi casi di 'ritocco' del participio in questione è notevole il blayante di Denniston-Page (ripreso da Page), motivato dall'ipotesi di una corruzione, per metatesi, di blayante in blayenta e poi di quest'ultimo in blabenta⁷⁴.

673 taut! codd. taut! Aur.: intervento felice e plausibile, benché da vari editori ritenuto non necessario⁷⁵. Attribuita a lungo a Stanley⁷⁶ (Lafontaine, invece, la segnalava in apparato come propria, mentre da alcuni moderni⁷⁷ fu ricondotta a Casaubon), la congettura è assegnata a Dorat solo da West.

790 duspragounti codd. dusprageonti Aur.: erronea congettura dovuta a ragioni prosodiche: «Laborat Metrum, quod ut constet legendum est necessario cum Grotio dusprageonti», scriveva Heath⁷⁸, e Schütz accoglieva dusprageonti «ob metrum anapaesticum»⁷⁹, attribuendolo parimenti a van Groot⁸⁰. Ma questi, obiettava rettamente Lafontaine, «dachte nicht daran, dass die Sylbe pra lang ist, und also eben des Metrums wegen duspragounti stehen muss»⁸¹.

La correzione fu approvata anche da Bothe¹ (in Id.², invece, è ripristinato il testo dei codici).

863 hdona~ paligkotou~ codd. klhdona~ paligkotou~ Aur.: nota congettura di Dorat, ricavata palesemente da klhdonwn paligkotwn del v. 874, dove Eschilo riprenderebbe la stessa immagine del v. 863, cioè <kl>hdona~ paligkotou~. La proposta incontrò largo successo da Stanley (il quale l'avanzava

⁷³ Dubbi in proposito, tuttavia, in Schneidewin-Hense 17 e Fraenkel II 73.

⁷⁴ Cf. Denniston-Page 79.

⁷⁵ Cf. in part. Wecklein-Zomaridis 214 e l'apparato di Wilamowitz, *Tragoediae*.

⁷⁶ Che la citava così: «Lege taut! eadem» (Stanley 799).

⁷⁷ Come Mazon, Denniston-Page, Headlam-Thomson, Page.

⁷⁸ Heath I 76.

⁷⁹ Schütz + Schütz², app.

⁸⁰ Che in effetti così aveva stampato: cf. van Groot 31.

⁸¹ Lafontaine I 288.

come sua)⁸² fino ai nostri giorni: prova ne sia che essa è data per valida pure da quanti, seguendo H.L. Ahrens, espungono il v. 863, insospettiti dalla ripetizione del sintagma klhdone~ paligkotoi ricorrente sotto al v. 874⁸³. Non sono mancati tuttavia, ieri come oggi, difensori del testo trådito, taluni poco persuasivi⁸⁴, altri invece degni di maggior considerazione⁸⁵.

1182 kluein pro~ auga~ codd. kluzein pro~ akta~ Aur.: se kluzein può considerarsi emendamento azzeccato e risolutivo, come prova il successo che ottenne presso quasi tutti gli editori a partire da Schütz⁸⁶, altrettanto non può dirsi per akta~, banalizzante e isolata⁸⁷ correzione dei codici volta a continuare la metafora marina (probabilmente per influsso di *Il.* 23.61 oqi kumat! ep! hiono~ kluzeskon). Rari e deboli i tentativi a favore del pressoché indifendibile kluein⁸⁸.

1251 aco~ codd. ago~ Aur.: congettura che ha goduto di un discreto successo, non trascurabile ma in fondo gratuita. La spiegazione del 'ritocco' pare semplice: ancora una volta, Dorat ritiene 'impoetico' il testo dei manoscritti ed escogita una soluzione stilisticamente più soddisfacente. Casi affatto analoghi sono l'ach trådito di *Ag.* 1579, corretto da Dorat in agh, e l'acei di *Cho.* 635, allo stesso modo corretto in agei.

1277 antepixhnon codd. ant! epixhnon Aur.: altra risolutiva segmentazione⁸⁹.

*Cho.* 283 te fwnei M t! efwnei Aur.: intervento semplice e intelligente, giustificato dai precedenti eipe (v. 279) e soprattutto efaske (v. 276).

889 androkmhta M androdmhta Aur.: congettura manifestamente arbitraria che non ebbe fortuna; il caso è tuttavia interessante perché sono in gioco le medesime radici di akamantodetoi~/adamantodetoi~ di *PV* 426: ivi Dorat, nella sua edizione del 1548, preferiva la variante adamantodetoi~ (già

⁸² Sicché alcuni gliela attribuirono: cf. Stanley 802 e quindi, p. es., Pauw 989 e l'app. di Schütz + Schütz².

⁸³ Sulla questione cf. Fraenkel II 390-91 e Judet de La Combe I 296.

⁸⁴ Come Ahrens 89 (trad. del verso), van Heusde 324 ed Enger-Gilbert-Plüss 73.

⁸⁵ Cf. Verrall 101 (con i rilievi di Groeneboom, *Agamemnon*, 257-58) e Judet de La Combe I 294-97.

⁸⁶ Che sembra averlo supposto autonomamente, sicché Lafontaine - il cui apparato dipende in larga parte da quello di Schütz - glielo attribui.

⁸⁷ È d'altronde menzionata soltanto in rari casi, come Hermann II 464 (che la critica), il repertorio di Wecklein e gli apparati di Kirchhoff, Weil e West.

⁸⁸ Cf. Pauw 998; Heath I 85 (tacitamente seguito da van Heusde 381); Verrall 135.

⁸⁹ Critiche isolate in Stanley 807 («Auratus legit, ant! epixhnon [...] Forsan vero scripsit Aeschylus bwmou patrwou d! ant!, epixhno~ menei») e Pauw 1000 («Ne litera mutanda: antepixhnon bwmou patrwou arcte copulari debet, et epixhnon nobis promit, simile epixhnw bwmou patrwou»).

in I^a O² *contra* F stando a West) contro l'akamantodetoi~ dell'Aldina e della maggior parte dei codici. Mi parrebbe un ulteriore caso di correzioni 'poetiche'.

920-21 [K.L.] algo~ gunaixin andro~ eirgesqai, teknon./ [OR.] trefei de gí andro~ mocqo~ hmena~ esw. M: *damn.* Aur. Sospetto che anche qui il movente sia da ricercarsi in preferenze poetiche: è verisimile che il Limosino giudicasse poco 'sublimi' questi due trimetri. Egli avrebbe forse approvato Untersteiner, che osservava: «In questo istante Clitemestra perde un po' la forza di argomentare, costretta com'è a scendere fino a un motivo di istintivo egoismo»⁹⁰.

1068 paidomoroi M paidoboroi Aur.: lieve 'ritocco' che ha buone probabilità di cogliere nel segno, richiamando *Ag.* 1512 kouroborw⁹¹ (benché ivi Eschilo non si riferisca ai soli figli di Tieste)⁹² e prestandosi a un suggestivo confronto con Soph. *Tr.* 1083 h talaina diaboro~ noso~ (dove peraltro, come nel nostro caso, l'aggettivo tala~ designa ciò ch'è causa d'infelicità). Inoltre, a differenza dello *hapax* paidomoroi, l'aggettivo congetturato ricorre per lo meno in autori tardi, che forse echeggiano proprio questo passo delle *Coefore*⁹³. Il fortunato emendamento fu inizialmente attribuito a Valckenaer⁹⁴ o a Stanley⁹⁵, ma dopo Blomfield viene finalmente citato anche Dorat⁹⁶. Il testo trádito, benché meno probabile per le ragioni suddette, può tuttavia essere difeso in sé e per sé: penso alle versioni di Stanley («liberis mortem inferentes [*sc.* dolores]»), Bothe¹ («liberorum mortes») e Untersteiner («Il fato opprimente di morti infanti»)⁹⁷.

Questo non è che un ridotto 'campione' delle centinaia di congetture eschilee, segnatamente ad *Orestea* e *Supplici*, attribuibili a Dorat, ma in qualche modo

⁹⁰ Untersteiner 449.

⁹¹ Corretto in kouroboron dallo stesso Dorat.

⁹² Cf. Fraenkel III 716.

⁹³ Non solo lo troviamo in Nonn. *D.* 21.122 (unica altra occorrenza supposta da Garvie 350), ma anche ibid. 44.269 e in *Paraphr. in Opp. C.* 30, 27 Tüselmann (opera attribuita ad Eutecnio, sofista di età imprecisata escluso sia dal LSJ⁹ sia dal «revised supplement» del 1996). Così dall'interrogazione del *TLG* (vers. E).

⁹⁴ Cf. ad es. Heath I 120 e Schütz + Schütz², app.

⁹⁵ Cf. ad es. gli apparati di Bothe¹ + Bothe², e di Bamberger.

⁹⁶ Cf. Blomfield, *Choephoroe*, app.; Valckenaer ricorre ancora (ma dopo Dorat) nell'app. di Groeneboom, *Choephoroi*.

⁹⁷ Evasivo invece Wilamowitz, *Orestie* (che conservava paidomoroi ma stampava talano~ te): «erst der knäblein jämmerliches schicksal, / da Thyestes unerhörtes litt» [minuscoli nell'originale].

paradigmatico, poiché permette di farsi un'idea almeno approssimativa del metodo adottato dall'antico professore. Metodo che solo in parte, e con le dovute riserve, collima con i presupposti dell'attuale critica del testo, cui furono sensibilmente più vicini un Tournebus o un Vettori, contemporanei di Dorat; sarebbe peraltro errato muovere dal convincimento - frutto di una fama plurisecolare che talora sconfinò nella leggenda - che Dorat sia stato primariamente un filologo nel senso stretto del termine, definizione in cui egli stesso si sarebbe poco riconosciuto. Ciò che al Nostro stava a cuore era piuttosto cimentarsi con testi difficili, da Pindaro a Eschilo a Licofrone, favorendone l'accesso grazie a congetture e interpretazioni fornite a discepoli e colleghi, ma senza prefiggersi lavori critici sistematici. Dorat è anzi tutto interessato all'esegesi allegorica - ma questo è un ampio capitolo cui ora non è possibile accennare - nonché al valore poetico dei testi, letti ovviamente secondo il gusto estetico del suo tempo, e solo secondariamente a questioni filologiche. Potremmo affermare a buon diritto che la filologia, nell'ottica del *poëta regius*, è per lo più subordinata alle esigenze suddette, ciò che spiega molte arbitrarie congetture, e non solo eschilee, supposte poeticamente più felici rispetto al testo tramandato. Ma accanto a stravaganze, complicazioni e banalizzazioni, dalla feconda immaginazione del Limosino emersero non di rado pure correzioni geniali e risolutive: segno che la gloria legata al suo nome, seppure da ridimensionarsi, ebbe e ha ancora una sua ragion d'essere.

Trento

Matteo Taufer

## Bibliografia

- Adams: *Catalogue of Books Printed on the Continent of Europe, 1501-1600, in Cambridge Libraries*, compiled by H.M. Adams, formerly librarian of Trinity College (Cambridge), Cambridge 1967.
- Ahrens: Aisculo-. *Aeschyli tragoediae septem et perditarum fragmenta*, editionem Lipsiensem G. Dindorfii recognovit, translationem Latinam condidit... E.A.J. Ahrens, Parisiis 1842.
- Bamberger: *Aeschyli Choephoroi*. Ad optimorum librorum fidem recensuit, integra lectionis varietate adnotationibus et Scholiasta instruxit F. Bamberger, Gottingae 1840.
- Binet: C. Binet, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, Gentil-homme Vandomois...* Paris 1586, édition critique, avec introduction et commentaire historique et critique par P.-M.-J. Lau-monier, Paris 1910.
- Blomfield, *Choephoroe: Aeschyli Choephoroe*, ad fidem manuscriptorum emendavit, notas et glossarium adjecit C.J. Blomfield, Lipsiae 1824².
- Blomfield, *Notice*: C.J. Blomfield, *Bibliographical Notice of the Editions of Aeschylus*, Museum criticum. Cambridge Classical Researches, I, 1826, 105-14. [Non vidi].
- Bothe¹: *Aeschyli dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, Graece et Latine, recensuit et brevi annotatione illustravit F.H. Bothe, Lipsiae 1805.
- Bothe²: *Aeschyli Tragoediae*, edidit F.H. Bothe, I-II (= *Poeti Scenici Graecorum*, rec. F.H. B., vol. nonum), Lipsiae 1831.

- Canter, *Novae Lectiones: G. Canteri Ultraiectini Novarum Lectionum libri octo*. Editio tertia, recens aucta, Antverpiae 1571.
- Canter: Aisculou tragwdiai Z, *Aeschyli tragoediae VII*, in quibus praeter infinita menda sublata, carminum omnium ratio hactenus ignorata, nunc primum proditur; opera G. Canteri Ultraiectini, Antverpiae 1580.
- Chamard: H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, I-IV, Paris 1939-40 (rist. 1961-63).
- Cless: *Unius seculi eiusque virorum literatorum monumentis tum florentissimi, tum fertilissimi: ab Anno Dom. 1500 ad 1602 Nundinarum Autummalium inclusive, elenchus consummatissimus librorumque Hebraei, Graeci, Latini, Germani, aliorumque Europae idiomatum: typorum aeternitati consecratorum*, auctore Io. Clessio, I-II, Francofurti 1602.
- Cohen: G. Cohen, *Ronsard. Sa vie et son œuvre*, Paris 1924³.
- Dawe, *Repertory*: R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.
- Dawe, *Casaubon*: R.D. Dawe, *Casaubon and Camb. Univ. Adv. B. 3. 3*, Lexis 19, 2001, 183-84.
- DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-.
- Demerson: G. Demerson, *Dorat en son temps. Culture classique et présence au monde*, Clermont-Ferrand 1983.
- Denniston-Page: Aeschylus, *Agamemnon*, edited by the late J.D. Denniston and D. Page, Oxford 1957.
- Dorat, *Poëmatia*: Io. Aurati Lemovicis *Poetae et Interpretis Regij Poëmatia. Hoc est: Poëmatum lib. 5, Epigrammatum lib. 3, Anagrammatum lib. 1, Funerum lib. 1, Odarum lib. 1, Epithalamiorum lib. 1, Eclogarum lib. 2, Variarum rerum lib. 1*, Lutetiae Parisior. 1586.
- Draud: *Bibliotheca Classica, sive Catalogus Officinalis, in quo singuli singularum facultatum ac professionum libri, qui in quavis fere lingua extant, quique intra hominum propemodum memoriam in publicum prodierunt, secundum artes et disciplinas, earumque titulos et locos communes...* omnia et singula, colligente ac disponente M. G. Draudio, I-III, Francofurti ad Moenum 1625.
- Durry: M.-J. Durry, *Une lettre inédite de Dorat*, in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard... par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris 1951, 63-69.
- Enger-Gilbert-Plüss: *Æschylos' Agamemnon*, mit erläuternden Anmerkungen hrsg. von R. Enger. Dritte Auflage, nach der zweiten, von W. Gilbert umgearbeiteten, neu bearbeitet von Th. Plüss, Leipzig 1895.
- Estienne: H. Stephani *Annot. in libellos Herodoti, Plutarchi, Porphyrii, de Homero scriptos, et a se illius editioni prae-fixos*, in *Oi th~ hrwikh~ poihsew~ prwteuonte~ poihtai kai alloi tine~...* *Poëtae Graeci principes heroici carminis, et alii nonnulli...* H. Stephani tetrastichon de hac sua editione, t. II, s.l. [Genevae] 1566.
- Fabricius-Harles: *I.A. Fabricii... Bibliotheca Graeca...* ab auctore tertium recognita et plurimis locis aucta. Editio quarta variorum curis emendatio atque auctior curante G.C. Harles..., II, Hamburgi 1791.
- Fraenkel: Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, I-III, Oxford 1950.
- Fruitier: L. Fruterii *Brugensis librorum qui recuperari potuerunt reliquiae. Inter quos Verisimilium lib. II. Et versus miscelli.* ... Omnia nunc primum edita, curâ V. N. Iani Dousae a Nortvvyck, Antverpiae 1584.
- Garvie: Aeschylus, *Choephoroi*, with introduction and commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986.
- Giro: J.-E. Giro, *Pindare avant Ronsard. De l'émergence du grec à la publication des Quatre Premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève 2002.
- Grafton: A. Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*, I: *Textual Criticism and Exegesis*, Oxford 1983.
- Griffith: Aeschylus, *Prometheus Bound*, edited by M. Griffith, Cambridge 1983.
- Groeneboom, *Agamemnon: Aeschylus' Agamemnon*, met inleiding, critische noten en commentaar uitgegeven door D^r P. Groeneboom, Groningen 1944.
- Groeneboom, *Choephoroi: Aeschylus' Choephoroi*, met inleiding, critische noten en commentaar uitgegeven door D^r P. Groeneboom, Groningen 1949.



- van Groot: *Excerpta ex Tragoediis et Comoediis Graecis*, tum quae exstant, tum quae perierunt, Emendata et Latinis versibus reddita ab H. Grotio, Parisiis 1626.
- Gruys: J.A. Gruys, *The Early Printed Editions (1518-1664) of Aeschylus. A Chapter in the History of Classical Scholarship*, Nieuwkoop 1981.
- Headlam-Thomson: *The Oresteia of Aeschylus*, edited with an Introduction and Commentary, in which is included the work of the late W. Headlam, by G. Thomson, new edition revised and enlarged, I-II, Amsterdam-Prague 1966.
- Heath: *Notae sive lectiones ad Tragicorum Graecorum veterum: Aeschyli, Sophoclis, Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, auctore B. Heath, I-III, Oxonii 1762.
- Hermann: *Aeschyli tragoediae*, recensuit G. Hermannus, editio altera, I-II, Berolini 1859 [= 1852].
- van Heusde: *Aeschyli Agamemnon*, ex fide codicum edidit, scholia subiecit, commentario instruxit I.A.C. van Heusde, Hagae Comitum 1854.
- Hoffmann: S.F.G. Hoffmann, *Lexicon bibliographicum, sive Index editionum et interpretationum scriptorum graecorum tum sacrorum tum profanorum*, I-III, Lipsiae 1832-36.
- Judet de La Combe: P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I-II, Villeneuve-d'Ascq 2001.
- Kirchhoff: *Aeschyli tragoediae*, edidit A. Kirchhoff, Berolini 1880.
- Lafontaine: Aischylos, *Tragödien*, mit einem Commentare von A. Lafontaine, I: *Agamemnon*, II: *Coeophoren*, Halle 1822.
- Lambin: *T. Lucretii Cari de Rerum natura libri sex*, a D. Lambino... locis innumerabilibus ex auctoritate quinque codicum manuscriptorum emendati, atque in antiquum ac nativum statum fere restituti, et praeterea brevibus, et perquam utilibus commentariis illustrati, Parisiis et Lugduni 1563.
- Lambin³: *T. Lucretii Cari de Rerum natura libri VI*, a D. Lambino... olim locis innumerabilibus ex auctoritate quinque codicum manuscriptorum emendati, ac fere redintegrati, et praeterea brevibus ac perquam utilibus commentariis illustrati: nunc ab eodem recogniti, et longe meliores facti, planeque iam in suam pristinam integritatem restituti: cum iisdem commentariis, plus quarta parte auctis, Lutetiae 1570³.
- Maittaire: *Annalium typographicorum* tomus quintus et ultimus; indicem in Tomos quatuor (*sic*) praeuntes complectens. operâ M. Maittaire, Londini 1741.
- Marty-Laveaux: *Œuvres poétiques de Jean Dorat, poète et interprète du Roy*, avec une Notice biographique et des Notes par Ch. Marty-Laveaux, Paris 1875 (rist. Genève 1974).
- Masson: J. Masson, *A lost edition of Sophocles' Philoctetes*, JPh 16, 1888, 114-23.
- Mazon: *Eschyle*, texte établi et traduit par P. Mazon, I-II, Paris 1920-25.
- Mund-Dopchie, *Le premier travail*: M. Mund-Dopchie, *Le premier travail français sur Eschyle: le Prométhée enchaîné de Jean Dorat*, Les Lettres Romanes 30, 1976, 261-74.
- Mund-Dopchie, *La survie*: M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Éditions, traductions, commentaires et imitations*, Lovanii 1984.
- Mund-Dopchie, *La survie*²: M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance: vingt ans après*, in *Ecdotica ed esegesi eschilea*, Convegno internazionale, Trento, 5-7 ottobre 2000, Lexis 19, 2001, 67-77.
- Muret, *Variae Lectiones*: M.A. Mureti *Variarum Lectionum Libri XV* [re ipsa XIX], in *M.A. Mureti Opera omnia*, ex MSS. aucta et emendata, cum brevi annotatione D. Ruhnkenii, Lugduni Batavorum 1789, t. II, 1-500.
- Muret, *Lettres inédites*: P. de Nolhac, *Lettres inédites de Muret*, in *Mélanges Graux. Recueil de travaux d'érudition classique dédié à la mémoire de Charles Graux*, Paris 1884, 381-403.
- Murray: *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, recensuit G. Murray, Oxonii 1955².
- Nolhac: P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris 1921.
- Page: *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias* edidit D. Page, Oxonii 1972.
- Pauw: *Aeschyli tragoediae superstites, Graeca in eas scholia, et deperditarum fragmenta*, cum versione Latina et commentario Th. Stanleii; et notis F. Robortelli, A. Turnebi, H. Stephani et G. Canteri. Curante J.C. de Pauw, cuius notae accedunt, Hagae Comitum 1745.
- Pfeiffer: R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford 1976.

- Robortello: Aisculou tragwdiai epta, *Aeschyli tragoediae septem*, a F. Robortello Utinensi nunc primum ex manuscriptis libris ab infinitis erratis expurgatae, ac suis metris restitutae, Venetiis 1552.
- Sainte-Marthe: *Virorum doctrina illustrium, qui hoc seculo in Gallia floruerunt, Elogia*, authore S. Sammarthano quaestore Franciae, Augustoriti Pictonum 1598.
- Sandys: J.E. Sandys, *A History of Classical Scholarship. From the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century (in Italy, France, England, and the Netherlands)*, I-III, Cambridge 1903-08.
- Scaligero: *Prima Scaligeriana*, nusquam antehac edita, cum Praefatione T. Fabri, Ultrajecti 1670.
- Schütz: *Aeschyli tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, recensuit Ch.G. Schütz, I-III, Halae 1782-97.
- Schütz²: *Aeschyli tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, recensuit et commentario illustravit Ch.G. Schütz, editio nova auctior et emendatior, I-III, Halae 1808-11.
- Sidgwick: *Aeschyli tragoediae*, cum fabularum deperditarum fragmentis, Poetae vita et operum catalogo, recensuit A. Sidgwick, Oxonii 1900.
- Silver: I. Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, I. *Ronsard and the Greek Epic*, Genève 1987².
- Stanley: Aisculou tragwdiai epta, *Aeschyli tragoediae septem* cum scholiis Graecis omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario Th. Stanleii, Londini 1663.
- Tilley: A.A. Tilley, *Studies in the French Renaissance*, Cambridge 1922.
- Tournebus: Aisculou Promhqeũ desmwtũ, Epta epi Qhbai~, Persai, Agamemnwn, Eumenide~, Iketide~, Parisiis (ex officina A. Turnebi Typographi Regii) 1552.
- Untersteiner: M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore* (testo, traduzione e commento), a c. di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002.
- Verrall: Aisculou Agamemnwn. *The 'Agamemnon' of Aeschylus*, with an Introduction, Commentary, and Translation by A.W. Verrall, London-New York 1889.
- Vettori-Estienne: Aisculou tragwdiai Z..., *Aeschyli tragoediae VII...*, quae cum omnes multo quam antea castigatiores eduntur, tum vero una, quae mutila et decurtata prius erat, integra nunc profertur ... P. Victorii cura et diligentia, s.l. [Genevae] (ex officina H. Stephani) 1557.
- Wartelle: *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, par A. Wartelle, Paris 1978.
- Wecklein: *Aeschyli fabulae* cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonem codicis Florentini ab H. Vitelli denuo collatis edidit N. Wecklein. Pars I: Textus. Scholia. Apparatus criticus; pars II: Appendix coniecturas virorum doctorum minus certas continens, Berolini 1885.
- Wecklein-Zomaridis: Aisculou dramata swzomena kai apolwlotwn apospasmata, meta exhghetikwn kai kritikwn shmeiwswn th sunergasia E.I. Zomaridou, ekdidomena upo N. Wecklein. Tomo- trito- periecwn Oresteian, en Leiyia 1910.
- Weir Smyth: *Aeschylus*, with an english translation by H. Weir Smyth, I-II, London-New York 1922-26.
- Weil: Aisculou tragwdiai. *Aeschyli tragoediae*, edidit H. Weil, Lipsiae 1884.
- West: *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, edidit M.L. West. Editio correctior editonis primae (MCMXC), Stutgardiae et Lipsiae 1998.
- West²: M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- Wilamowitz, *Orestie: Aischylos. Orestie*, griechisch und deutsch von U. von Wilamowitz-Moellendorff. Zweites Stück: *das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- Wilamowitz, *Tragoediae: Aeschyli Tragoediae*, edidit U. de Wilamowitz-Moellendorff, Berolini 1914.
- Wilamowitz, *Geschichte: U. von Wilamowitz-Moellendorff, Geschichte der Philologie*, Leipzig 1921.

## IL TEMA DELLO SGUARDO NELL'INDAGINE ETNOGRAFICA: IL LOGOS DEGLI ETIOPI (Hdt. 3.17-25)

Il racconto erodoteo della spedizione, dapprima cautamente e dolosamente esplorativa, poi dichiaratamente ostile, organizzata da Cambise contro gli Etiopi (Hdt. 3.17-25), costituisce un vero e proprio microtesto che ha come oggetto la rappresentazione di un primo contatto tra popoli lontani e tra loro sconosciuti¹. L'importanza di questo *logos* risiede per noi nella presenza paradigmatica di due elementi costitutivi dell'indagine etnografica: il tema dello sguardo e quello della reciprocità. Questi rappresentano, come vedremo, i poli tra cui si svolge l'etnografia erodotea in quanto interazione dinamica tra due soggetti e non semplice descrizione di un oggetto etnografico da parte di un soggetto- etnografo esterno e, per così dire, non coinvolto.

Cambise, dopo aver invaso l'Egitto, invia esploratori presso gli Etiopi, popolo favoloso che abita le estremità della terra, τὰ ἔσχατα τῆς γῆς, per raccogliere notizie in previsione di una spedizione di conquista². Lo spazio verso il quale egli indirizza la sua attenzione è al limite dell'esperienza umana: il corso del Nilo non è infatti conosciuto direttamente per il tratto che va dalle sue sorgenti, che hanno carattere favoloso anche per gli Egiziani³, fino all'altezza di Elefantina. Al di sopra di essa è certa l'esistenza degli Etiopi e dei disertori provenienti dall'esercito di Psammetico, ma oltre questi ultimi anche l'ἀκοή diviene più debole, ed Erodoto è in possesso unicamente di racconti molto indiretti e incerti⁴.

Gli Etiopi si localizzano dunque tra noto e ignoto: la loro presenza è ben attestata, anche se non direttamente, dai Greci, ma essi si trovano in una condizione già favolosa, nella quale l'immaginario predomina. Sono i più grandi e belli tra gli uomini,

¹ Tra l'abbondante bibliografia sulla rappresentazione dei barbari in Erodoto, mi limito a segnalare solo alcuni testi a mio parere fondamentali per una lettura storico-antropologica: F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Paris 1980 (trad. it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano 1992); G. Nenci-O. Reverdin (a cura di), *Hérodote et les peuples non grecs*, Vandoeuves-Genève 1990; M. Dorati, *Le Storie di Erodoto: Etnografia e Racconto*, Pisa-Roma 2000; R. Thomas, *Herodotus in context. Ethnography, Science and the Art of Persuasion*, Cambridge 2000.

² Sugli Etiopi v. A. Lesky, *Aithiopika*, Hermes 87, 1959, 27-38; in particolare sulla mensa del Sole, v. J.-P. Vernant, *Manger aux pays du Soleil* in M. Detienne-J.-P. Vernant (a cura di), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979 (tr. it. *Mangiare nei paesi del Sole*, in *La cucina del sacrificio in Grecia antica*, Torino 1982); sulle popolazioni nere nell'antichità v. F.M. Snowden, *Blacks in Antiquity*, Cambridge Mass. 1970, e, di argomento particolare, P. Janni, *Etnografia e mito: la storia dei Pigmei*, Roma 1978.

³ Hdt.2.28.

⁴ Hdt. 2.31 τὸ δὲ ἀπὸ τοῦδε [*scil.* ἀπὸ τῶν αὐτομόλων] οὐδεὶς ἔχει σαφέως φράσαι· ἔρημος γὰρ ἡ χώρα αὕτη ὑπὸ καύματος. Hdt. 2.32 (racconto dei Cirenei, che riportano quanto avevano appreso da Etearco, re degli Ammoni, il quale a sua volta narrava la testimonianza di alcuni Nasamoni che avevano risalito il fiume).

godono di una vita molto più lunga degli altri mortali, usano l'oro come comune materiale da costruzione⁵.

L'isola di Elefantina, abitata per metà dagli Egiziani e per metà dagli Etiopi⁶, non solo segna concretamente tale confine, individuando il punto oltre il quale nessun greco si è mai spinto, e dopo il quale il contatto è quindi solo mediato, ma rappresenta anche nella narrazione erodotea la divisione metodologica tra αὐτοψία e ἀκοή⁷, cioè tra due tipi di conoscenza differenti.

Non è un caso che gli esploratori scelti da Cambise in virtù della loro conoscenza della lingua etiopica provengano proprio da Elefantina ed appartengano al popolo degli Ittiofagi⁸.

Il nome di questo popolo rimanda direttamente alla componente principale della sua alimentazione e trasmette una connotazione di primitività, poiché la pesca non è considerata un'attività 'evoluita', ma basilare, legata alla pura sussistenza e sentita certamente come più 'arretrata' della coltivazione dei cereali. Gli Ittiofagi non si collocano infatti né nella dimensione beata degli Etiopi, ai quali il Sole fornisce un cibo pregiato come la carne, né in quella consueta degli uomini coltivatori di grano, come i Persiani. Queste caratteristiche li pongono a metà tra osservatore e osservato, tra l'etnografo e la popolazione oggetto della sua attenzione, rinforzando l'immagine di veri e propri «mediatori culturali»⁹.

In questo particolare caso tuttavia il tema dell'inganno, del δόλος, si sovrappone a quello della mediazione culturale. Gli uomini al servizio del re sono designati infatti con due termini molto simili, κατόπτης e κατάσκοπος, derivati rispettivamente dal verbo καθορᾶν¹⁰, che contiene la radice *οπ, legata alla vista, e dal verbo κα-

⁵ Hdt. 3.20.1; 3.23.4.

⁶ Hdt. 2.29.4.

⁷ Il cap. fondamentale in questo senso è Hdt. 2.29.1 μέχρι μὲν Ἐλεφαντίνης πόλιος αὐτόπτης ἔλθων, τὸ δ' ἀπὸ τούτου ἀκοὴ ἦδε ἱστορέων.

⁸ Per un *excursus* sulle popolazioni che si nutrono esclusivamente di pesce, in Erodoto, nel periplo di Nearco e Agatarchide, vedi O. Longo, *I mangiatori di pesce: regime alimentare e quadro culturale*, MD 18, 1987, 9-55. I popoli che mangiano *esclusivamente* pesce nelle *Storie* hanno spesso connotazioni di arretratezza: Hdt. 1.202.3 (popolazioni presso l'Arasse) ὁ δὲ Ἀράξης ποταμὸς [...] στόμασι δὲ ἐξερεύγεται τεσσεράκοντα [...] ἐν τοῖσι ἀνθρώπους κατοικῆσθαι λέγουσι ἰχθῦς ὠμούς σιτεομένους, ἐσθῆτι δὲ νομίζοντας χρᾶσθαι φωκέων δέρμασι; 2.92.5 οἱ δὲ τινες αὐτῶν ζῶσι ἀπὸ τῶν ἰχθύων μῶνον (anche qui segue il modo di preparazione); 3.98.3 (sui popoli dell'India) οἱ δὲ ἐν τοῖσι ἔλεσι οἰκέουσι τοῦ ποταμοῦ καὶ ἰχθύας σιτέονται ὠμούς, τοὺς αἰρέουσι ἐκ πλοίων καλαμίνων ὀρμώμενοι. Per il *taboo* del pesce in particolare nell'alimentazione degli eroi omerici v. E. Savoldi, *ΙΕΡΟΣ ΙΧΘΥΣ: sacralità e proibizione nell'epica greca arcaica*, ASNP 29, 1996, 61-91.

⁹ La definizione è di O. Longo, p. 20.

¹⁰ V. Chantraine, *DELG*, II, s.v. σκέπτομαι. Il significato primario è quello di «guardare dall'alto in basso», con allusione allo sguardo panoramico: ad esempio in Hom. *Il.* 11.336 s. Κρονίων/ ἐξ

τασκέπτομαι¹¹, correlato alla radice *σκεπ/*σκοπ indicante l'indagine minuziosa e accurata: entrambe le parole possono slittare ad indicare la spia, chi esplora, ma di nascosto, per fini non leciti e a danno di chi è oggetto della sua osservazione.

Tutto il *logos* etiopico ruota del resto intorno al tema del contrasto tra ἀλήθεια etiopica e δόλος persiano: Cambise infatti invia gli esploratori non solo per raccogliere informazioni sulla mensa del Sole, ma soprattutto per sapere come impadronirsi. Lo sguardo che il re getta sugli Etiopi attraverso gli occhi degli esploratori-spie Ittiofagi nasconde dunque il desiderio di possesso e dominio, come immediatamente comprende il sovrano etiope. Egli non può fermarsi alla visione, perché gli è connaturato l'ἔρως senza limite del tiranno, per il quale non esiste sete di conoscenza, né esistono la φιλία e la ξενία che pure professa tramite i messaggeri, ma solo sete smodata di potere e di ricchezza¹².

Non a caso nelle *Storie* il nesso tra vedere e desiderare, come carattere attribuito al re persiano, è fortissimo nella doppia accezione del desiderio di vedere e della vista che fa nascere il desiderio: sia Dario sia Serse appaiono persi nella contemplazione dell'Ellesponto, mentre meditano di «aggiogarlo»¹³; analogamente in Serse, il θῶυμα alla vista della foce del Peneo si tramuta subito nella minaccia di chiuderla per trasformare nuovamente la Tessaglia in un lago; il re desidera vedere la flotta che, per suo desiderio, ingaggia una finta battaglia¹⁴, o la varietà pittoresca del suo innumerevole esercito¹⁵; ma vuole anche modellare concretamente un nuovo scenario per la battaglia delle Termopili, nascondendo il numero dei morti persiani, e cer-

¹¹ Ἰδης καθορῶν guardando giù dall'Ida, è evidente che l'accento è posto sulla ampiezza dello sguardo che domina dall'alto, così come si può intendere in modo analogo ma metaforico Pind. *Pyth.* 9.49 χω τι μέλλει, χῶπόθεν εσσεται εἴ καθορᾶς, espressione che riferisce al dio (Apollo in questo caso) uno sguardo che tutto abbraccia in senso temporale, dall'alto - appunto - della sua divinità. Per questo cf. inoltre Ar. *Ach.* 435, in cui il termine compare come epiteto di Zeus.

¹² V. P. Chantraine, *DELG*, II, s.v. ὄπωπα. Il verbo, movendo dal significato di guardare con attenzione, designa in epoca classica il tecnicismo per indicare la ricognizione. L'espressione tecnica è πέμπειν εἰς κατασκοπήν (Soph. *Phil.* 45, Eur. *Bacch.* 838), ma cf. Thuc. 6.34.6 κατασκοπαῖς χρῆσθαι.

¹³ V. soprattutto Hartog 273 e ss., e il saggio di D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, in part. p. 69 e ss.

¹⁴ Hdt. 4.85.1 [*scil.* Δαρειός] ἐζόμενος δὲ ἐπὶ ῥίῳ ἐθηῖτο τὸν Πόντον, ἔοντα ἀξιοθέτητον. Hdt. 7.43.1 ἐπὶ τοῦτον τὸν ποταμὸν ὡς ἀπῖκετο Ξέρξης, ἐς τὸ Πριάμου Πέργαμον ἀνέβη ἡμερον ἔχων θεήσασθαι. Θεησάμενος δὲ καὶ πυθόμενος ἐκείνων ἕκαστα τῇ Ἀθηναίῃ τῇ Ἰλιάδι ἔθυσσε βοῦς χιλίας, χοὰς δὲ οἱ μάγοι τοῖσι ἥρωσι ἐχέαντο. Hdt. 7.44.1 ἐπεὶ δ' ἐγένοντο ἐν τῷ Ἀβύδῳ, ἠθήλησε ἰδέσθαι πάντα τὸν στρατόν. καὶ προεπεποίητο γὰρ ἐπὶ κωλονοῦ (ἐποίησαν δὲ Ἀβυδηνοὶ ἐντειλαμένου πρότερον βασιλέος) [...].

¹⁵ Hdt. 7.44.1 ὡς [*scil.* Ξέρξης] ἔζετο, κατορῶν ἐπὶ τῆς ἡϊόνος, ἐθηῖτο καὶ τὸν πεζὸν καὶ τὰς νέας, θεεύμενος δὲ ἡμέρῃ τῶν νεῶν ἄμιλλαν γινομένην ἰδέσθαι.

¹⁶ Hdt. 7.100.1 ἐς μὲν τοσόνδε ὁ ναυτικὸς στρατὸς εἴρηται· Ξέρξης δέ, ἐπεὶ ἡριθμήθη τε καὶ διέτάχθη ὁ στρατός, ἐπεθύμησε αὐτὸς σφέας διεξελάσας θεήσασθαι.

cando così di sminuire il valore degli Spartani¹⁶, solo il suo sguardo è in grado di obbligare i Persiani a rimanere nei ranghi durante la battaglia¹⁷. In tutti questi casi il desiderio di vedere del re si lega al tema della conquista o a quello dell'organizzazione e della rassegna dell'esercito persiano: ciò che lo sguardo del re incontra diviene immediatamente oggetto e rappresentazione della sua volontà, con una certa tendenza alla spettacolarizzazione, perché il suo potere si deve tradurre in immagini di potere visibili e comprensibili a tutti, sebbene in più occasioni Erodoto metta in risalto il fallimento di questa operazione¹⁸. Lo sguardo è dunque uno dei principali modi d'esercitare il potere da parte del re e l'episodio di cui ci stiamo occupando può essere letto come un vero e proprio tentativo di conquista perpetrato attraverso gli Ittiofagi, che ne traducono la brama di possesso nella veste tangibile dei doni offerti al re etiope. Il significato della maggior parte degli oggetti offerti allude alla sovranità: la veste di porpora, collana e bracciali d'oro, un contenitore d'alabastro contenente un unguento, mentre l'orcio di vino sembra costituire un'irregolarità nella serie che analizzeremo successivamente. L'offerta dei doni consiste in realtà in un invito alla sottomissione per il re etiope: se infatti costui li accettasse, accetterebbe la regalità di Cambise, e quindi vi si assoggetterebbe. La pratica del dono diviene lo scenario di riferimento sociale per questa vera e propria 'battaglia', che pure avviene sotto la forma esteriore della *φιλία* e della *ξενία*. Gli Etiopi però non solo sono in grado di ricevere il dono, ma anche di neutralizzarne la carica negativa contraccambiandolo con l'arco che nessuno riesce a tendere¹⁹.

¹⁶ Hdt. 8.24.1 ἐνθαῦτα δὲ τούτων ἑόντων Ξέρξης ἐτοιμασάμενος τὰ περὶ τοὺς νεκροὺς ἔπεμπε ἕς τὸν ναυτικὸν στρατὸν κήρυκα. προετοιμάσατο δὲ τάδε· ὅσοι τοῦ στρατοῦ τοῦ ἑωυτοῦ ἦσαν νεκροὶ ἐν Θερμοπύλῃσι (ἦσαν δὲ καὶ δύο μυριάδες), ὑπολιπόμενος τούτων ὡς χιλίους τοὺς λοιποὺς τάφρους ὀρυξάμενοι ἔθαψε, φυλλάδα τε ἐπιβαλὼν καὶ γῆν ἐπαμησάμενος ἵνα μὴ ὀφθείησαν ὑπὸ τοῦ ναυτικοῦ στρατοῦ. 2. ὡς δὲ διήβη ἕς τὴν Ἰσθμίην ὁ κῆρυξ σύλλογον ποιησάμενος παντὸς τοῦ στρατοπέδου ἔλεγε τάδε· «ἄνδρες σύμμαχοι βασιλεῖς Ξέρξης τῷ βουλομένῳ ὑμέων παραδίδωσι ἐκλιπόντα τὴν τάξιν καὶ ἐλθόντα θεήσασθαι ὅπως μάχεται πρὸς τοὺς ἀνοήτους τῶν ἀνθρώπων οἱ ἥλπισαν τὴν βασιλείας δύναμιν ὑπερβαλέεσθαι».

¹⁷ Hdt. 8.86 ἄτε γὰρ τῶν μὲν Ἑλλήνων σὺν κόσμῳ ναυμαχεόντων «καὶ» κατὰ τάξιν, τῶν δὲ βαρβάρων οὔτε τεταγμένων ἔτι οὔτε σὺν νόῳ ποιούντων οὐδέν, ἔμελλε τοιοῦτό σφι συνοίσεσθαι οἶόν περ ἀπέβη. Καίτοι ἦσαν γε καὶ ἐγένοντο ταύτην τὴν ἡμέρην μακρῷ ἀμείνονες αὐτοὶ ἑωυτῶν ἢ πρὸς Εὐβοίῃ, πᾶς τις προθυμέμενος καὶ δεμαίνων Ξέρξην, ἐδόκεε τε ἕκαστος ἑωυτὸν θεήσασθαι βασιλέα.

¹⁸ Hdt. 8.86; 8.24-26.

¹⁹ V. M. Mauss, *Essai sur le don. Forme archaïque de l'échange*, in AA.VV., *Sociologie et Anthropologie*, Paris 1950 (tr. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* in id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino 1965). La teoria maussiana è ripresa in ambito omerico da M.I. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1977 (tr. it. *Il mondo di Odisseo*, Roma-Bari 1978). Sul dono anche E. Scheid-Tissinier, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratique*, Nancy 1994; Ead., *Le don entre public et privé: la circulation des*

Nell'insistenza sul desiderio di possesso, celato dietro la curiosità etnografica che caratterizza la figura del tiranno Cambise, Erodoto amplifica nuovamente quel tema del limite che abbiamo incontrato anche nella caratterizzazione del popolo etiope. Il desiderio del re infatti è spesso illecito, o persino empio, perché lo induce a trasgredire un limite morale geografico o etnografico che non è consentito oltrepassare²⁰: il re etiope dice infatti di Cambise:

3.21.2 οὔτε ἐκεῖνος ἀνὴρ ἐστὶ δίκαιος· εἰ γὰρ ἦν δίκαιος οὔτ' ἂν ἐπεθύμῃσε χώρας ἄλλης τῆς ἐωυτοῦ, οὔτ' ἂν ἐς δουλοσύνην ἀνθρώπους ἦγε ὑπὸ ὧν μηδὲν ἡδίκηται.

«né costui è un uomo giusto: se fosse un uomo giusto infatti, non avrebbe desiderato altra terra che la sua, né avrebbe reso schiavi uomini dai quali non ha ricevuto alcuna ingiustizia».

In questo caso Cambise intende violare la zona liminare rappresentata dall'Etiopia, con l'intenzione di abbattere il confine tra la condizione umana dei Persiani, e quella beata degli Etiopi, impadronendosi della mensa del Sole. Il testo (Hdt. 3.25.4) mette bene in evidenza tale tema, sottolineando come, prima che l'esercito compia un quinto del cammino verso l'Etiopia, i viveri finiscano, ma Cambise, ignorando il pericolo, invece di arretrare, come avrebbe dovuto fare se fosse stato ἀνὴρ σοφός, continui ad andare sempre avanti. La punizione alla sua ὕβρις sarà proprio non riuscire a trovare e varcare alcuna frontiera se non quella che porterà il suo esercito ad una condizione bestiale, ridotto per fame al cannibalismo proprio mentre cerca di impadronirsi di una fonte di cibo eternamente rinnovabile²¹.

La curiosità etnografica di Cambise cela dunque il desiderio di possesso perché la frontiera viene considerata unicamente in senso ostile come occasione di instaurare un rapporto mono-direzionale e autoritario. Gli Ittiofagi al contrario, instaurando un contatto con gli Etiopi, affiancano e in alcuni punti sostituiscono allo sguardo di conquista la pratica della mediazione e del dialogo. Essi infatti, nella narrazione erodotea, confermano il valore liminare della zona etiopica, interpretando il limite in un senso dinamico, cioè come occasione di scambio, assimilazione e traduzione continua dell'alterità etiopica. Allo sguardo di conquista del re, si affianca dunque nel

*présents et des richesses dans le monde d'Hérodote*, Ktema 23, 1998, 207-20; A. Mastrocinque, *Il dono nel mondo greco*, in: M. Sordi (a cura di), *Processi e Politica nel mondo antico*, Milano 1996, 9-18. Sul tema del dono ingannatore: J.F. Nagy, *The Deceptive Gift in Greek Mythology*, Arethusa 14, 1981, 191-204.

²⁰ Cf. Hartog 273 ss. Per i molti esempi di comportamento empio e trasgressivo del re cf. Hdt. 3.27-37 dove Erodoto descrive gli atti sacrileghi di Cambise in Egitto.

²¹ V. Vernant 169.

*logos* etiopico un diverso modello, quello dello sguardo che gli esploratori rivolgono agli Etiopi nel concreto svolgersi dell'ιστορίη: il testo, infatti, ci presenta la trasformazione dell'indagine che ha come oggetto il popolo etiope, in un vero e proprio dialogo con esso grazie alla mediazione culturale degli Ittiofagi. I doni cessano di avere *unicamente* un significato ostile e divengono occasione per un confronto tra i due popoli. Tale raffronto ruota interamente intorno al vocabolario della visione, che appare collocato in posizioni chiave, all'inizio e alla fine del *logos* etiopico, con un procedimento tipico in Erodoto, che ci permette di individuare quale sia l'oggetto delimitato attraverso queste cifre stilistiche:

3.17.2 βουλευομένων δε οἱ ἔδοξε [...] ἀποστέλλειν [...] ἐπὶ δὲ τοὺς Αἰθίοπας κατόπτας πρῶτον, ὀψομένους τε τὴν ἐν τούτοις τοῖσι Αἰθίοξι λεγομένην εἶναι Ἥλιου τράπεζαν εἰ ἔστι ἀληθές, καὶ πρὸς ταύτη τὰ ἄλλα κατοψομένους, δῶρα δὲ τῷ λόγῳ φέροντας τῷ βασιλεί αὐτῶν.

«Decise di [...] mandare [...]contro gli Etiopi dapprima delle spie, per vedere se davvero presso di loro c'era la cosiddetta mensa del Sole, e per spiare anche tutto il resto, ma portando doni al re».

3.23.4 θεησάμενοι δὲ καὶ τὸ δεσμωτέριον ἐθέησαντο καὶ τὴν τοῦ Ἥλιου λεγομένην τράπεζαν.

«Dopo aver visto la prigione, videro anche la cosiddetta mensa del Sole».

3.24.1 μετὰ δὲ ταύτην τελευταίας ἐθέησαντο τὰς θήκας αὐτῶν.

«Dopo di questa videro le loro tombe».

3.25.1 θεησάμενοι δὲ τὰ πάντα οἱ κατάσκοποι ἀπαλλάσσοντο ὀπίσω.

«Dopo aver visto ogni cosa le spie tornarono indietro».

Gli esploratori soddisfano il desiderio di *vedere* di Cambise²², assolvendo il compito di essere i suoi occhi e le sue orecchie²³. L'oggetto della sua curiosità etnografica è inizialmente lo θῶυμα della mensa del Sole, ma il percorso effettivo degli esploratori è più articolato. Dopo lo scambio dei doni, anche il re degli Etiopi chiede noti-

²² Questo insaziabile desiderio di conoscere, sapere, vedere è tipico dei re persiani: in particolare cf. Hdt. 8.43-45, in cui la ripetizione dei verbi di volontà allude di continuo al potere assoluto di Serse proprio nel momento in cui l'esercito persiano sta per attraversare l'Ellesponto.

²³ Hdt. 1.114.2 ὁ δὲ αὐτῶν διέταξε [...] τὸν δὲ κου τινὰ αὐτῶν ὀφθαλμὸν βασιλέως εἶναι. Xen. Cyr. 8.2.10 κατεμάθομεν δὲ ὡς καὶ τοὺς βασιλέως καλουμένους ὀφθαλμοὺς καὶ τὰ βασιλέως ὤτα οὐκ ἄλλως ἐκτήσατο ἢ τῷ δωρεῖσθαι τε καὶ τιμᾶν. τοὺς γὰρ ἀπαγγέιλαντας ὅσα καιρὸς αὐτῷ εἶη πεπύσθαι μεγάλως εὐεργετῶν πολλοὺς ἐποίησεν ἀνθρώπους καὶ ὠτακουστέιν καὶ διοπτρεύειν τί ἂν ἀγγείλαντες ὠφελήσαιαν βασιλέα.



zie del modo di vita dei Persiani, mosso da quello che nella sua prospettiva è uno θῶμα, cioè dal vino:

Hdt. 3.22.3 ὑπερησθεῖς τῷ πώματι ἐπείρετο ὅ τι τε **σιτέεται** ὁ βασιλεὺς καὶ χρόνον ὁκόσον μακρότατον ἀνὴρ Πέρσης **ζῶει**.

«godendo moltissimo della bevanda, chiese di cosa si nutrisse il re e per quanto tempo vivesse un uomo persiano».

Di rimando gli Ittiofagi gli pongono domande sulla durata della vita e sul regime alimentare τῆς ζωῆς καὶ διαίτης πέρι (Hdt. 3.23.1), utilizzando termini che appartengono ad un vocabolario tecnico, soprattutto δίαιτα, tipico dei trattati ippocratici.

Ma come gli Etiopi definiscono se stessi di fronte agli esploratori persiani? Sembra proprio che essi facciano ripercorrere agli ospiti stranieri le tappe principali che segnano il corso della loro vita, della loro ζωή appunto: in questa sequenza essi li conducono a vedere dapprima la fonte (3.23.2: ἐπὶ κρήνην σφι ἡγήσασθαι...) poi la prigione (3.23.4: ἀγαγεῖν σφας ἐς δεσμωτήριον), la mensa cosiddetta del Sole (3.23.4: ἐθεήσαντο καὶ τὴν τοῦ Ἥλιου λεγομένην τράπεζαν), infine le sepolture (3.24.1: τελευταίας ἐθεήσαντο τὰς θήκας αὐτῶν). La fonte in particolare merita maggiore attenzione: essa è responsabile della lunga vita degli Etiopi (Hdt. 3.23.3 διὰ τοῦτο ἂν εἶεν, τούτῳ τὰ πάεντα χρεωμένοι, μακρόβιοι), la sua acqua unge come un olio, κατὰ περ ἐλαίου εἴη, ed è profumata di viole.

Già Libi ed Egizi sono ritenuti da Erodoto, e da alcuni testi ippocratici²⁴, i popoli più sani tra tutti, anche se la loro vita non è paragonabile per qualità e durata a quella degli Etiopi. Erodoto, infatti, come appare da alcuni passi delle *Storie*, ha ben presenti le teorie ippocratiche, secondo cui i climi caldi sono estremamente sani perché il sole e il calore disseccano umori altrimenti dannosi, quali il φλέγμα: i Libi cauterizzano le vene del capo, gli Egizi radono i capelli dei fanciulli con lo scopo di togliere l'umidità e quindi ottenere una salute migliore²⁵. Sul piano simbolico il φλέγμα, umido, freddo e dannoso, è sostituito presso gli Etiopi, popolo in stretto rapporto con il Sole, dall'acqua leggera e meravigliosa della sorgente che dona lunga vita, rendendoli μακρόβιοι.

Gli Etiopi dunque mostrano ai messaggeri questi elementi ritenendoli marche di identità che li caratterizzano rispetto ai Persiani: la fonte, la mensa e le tombe,

²⁴ Cf. *De morbo sacro* 1 (sulla salute eccezionale dei Libi), 5 (sulla dannosità del φλέγμα per la testa); *De aëribus aquis et locis* 3 (sui danni alla testa causati dal clima umido); 20 (gli Sciti cauterizzano le vane per ovviare all'eccesso di freddo e umidità del clima, che altrimenti li condannerebbe alla mollezza, non permettendo loro neppure di tendere l'arco).

²⁵ Hdt. 4.187; 3.12; ma anche 2.77, sull'eccezionale salute degli Egiziani.

vanno riferiti ai diversi momenti della vita, la nascita, il nutrimento (in connessione con il Sole, astro-simbolo di questo popolo) e la morte. La prigione potrebbe invece interpretarsi in tono moralistico, alla luce delle parole del re a 3.22. In quest'occasione egli scambia i bracciali d'oro inviatigli da Cambise per ceppi e ne deride quindi la debolezza, cogliendo nel segno: essi simboleggiano infatti sotto l'aspetto innocuo, la prigionia dei Persiani incatenati alla loro avidità, mentre gli Etiopi sono apparentemente liberi da questa schiavitù, e l'oro presso di loro è materiale comune. Questi elementi sembrano sottolineare quindi punti nodali nello svolgimento della vita umana: tutto concorre a far comprendere come appunto la specificità degli Etiopi inerisca al modo in cui essi vivono la condizione umana. La loro vita è quella di un'ipotetica età dell'oro in cui esistono tutti i bisogni 'naturali' dell'uomo, ad esempio il nutrimento, e soprattutto esiste la morte, ma queste necessità in un caso vengono soddisfatte senza fatica dalla natura o dagli dei, mentre nell'altro la legge della mortalità viene rispettata - giacché nemmeno loro possono sfuggirvi - ma in modo tale che i cadaveri non presentano nessun odore sgradevole né altri inconvenienti (3.24.3 ὁ νέκυς... οὔτε ὀδμήν οὐδεμίαν ἄχαριν παρεχόμενος οὔτε ἄλλο ἀεικὲς οὐδέν), quasi sfuggissero alla decomposizione²⁶.

Possiamo fare immediatamente due constatazioni che hanno anche valore generale, riguardo l'etnografia erodotea: la prima è che la descrizione di sé avviene attraverso una θεωρία, il passaggio attraverso una serie di luoghi dai quali gli Etiopi si sentono caratterizzati, e in particolare caratterizzati come estranei alla condizione umana fondata su lavoro, fatica e bisogno continuo di cui fanno invece parte i messaggeri e i Persiani. In secondo luogo il dialogo tra re e messaggeri è una vera e propria opera di mediazione, di traduzione continua, fatto evidente specialmente nella sezione dei doni (Hdt. 3.22), in cui per tre volte il sovrano chiede (εἰρώτα) che cosa siano i vari oggetti: anche i Persiani si raccontano attraverso di essi, descrivendo una potenza soltanto apparente.

L'interesse di entrambi i popoli è dunque rivolto per prima cosa alla sussistenza materiale e basilare, ma gli elementi attraverso cui ciascuno definisce se stesso non sono necessariamente gli stessi che l'altro gli attribuisce come etnicamente distintivi. Secondo gli Etiopi infatti non è il pane, ἄρτον, l'alimento che permette ai Persiani di vivere, perché essi nella loro prospettiva lo giudicano κόπρον; al contrario è il

²⁶ La lavorazione del cadavere è in questo senso particolarmente significativa: l'essiccazione dei corpi presente nel verbo ἰσχυαίνειν suggerisce ancora l'idea dell'azione del Sole che, attirando a sé i liquidi, impedisce la putrefazione dei cadaveri; così parallelamente il cristallo nel quale i cadaveri vengono rinchiusi non nasconde, ma anzi conserva la bellezza tipica degli Etiopi. Essi, insomma, anche da morti sfuggono alla decomposizione e alla completa sparizione: la loro è la migliore delle morti possibili, perché non produce la perdita dell'identità individuale.

vino, cioè l'unica cosa che gli Etiopi non posseggono, a sostentare la pur breve esistenza dei Persiani.

Analogamente, Cambise desidera impadronirsi della mensa del Sole, mentre ciò che rende probabilmente così longevi gli Etiopi è la fonte profumata di viole.

Occorre a tal riguardo sottolineare come l'importanza che la mensa riveste nella motivazione della spedizione implichi che i Persiani ritengano vera la versione degli ἐπιχώριοι, secondo la quale i cibi sarebbero spontaneamente generati dalla terra, e non quella presentata nel breve *excursus* erodoteo (3.18) che la ritiene imbandita dai notabili del luogo. È questa una tipica dimostrazione di come lo sguardo erodoteo, pur mantenendosi ben distinto da quello dei suoi personaggi, sia tuttavia particolarmente pronto ad accettare nella narrazione un punto di vista non condiviso come movente dell'azione, accedendo quindi alla dimensione soggettiva di coloro che rappresentano l'oggetto della propria indagine.

In entrambi i casi la definizione che ciascun popolo offre di sé, genera stupore nell'interlocutore e modifica profondamente la sua visione dell'altro, che precedeva il contatto concreto:

3.23.2 θῶνμα δὲ ποιευσμένων τῶν κατασκόπων περὶ τῶν ἐτέων, ἐπὶ κρήνην σφι ἡγήσασθαι

«Poiché le spie provarono meraviglia per la durata (*scil.* della vita degli Etiopi), questi li condussero presso la fonte».

I luoghi etiopi e gli oggetti persiani formano tra loro un contrappunto, così come l'arco costituisce un simbolico e temibile contro-dono alle ricche regalie di Cambise, secondo una logica di scambio reciproco di informazioni. I Persiani, che intendono mostrare la loro regalità, in realtà svelano una ricchezza fondata sull'inganno, ma lo possono riconoscere solo all'interno di un dialogo e di un confronto. Etnografia significa in questo *logos* - ma forse si potrebbe generalizzare - mostrare quali elementi determinano diversità all'interno di un confronto necessario, specificare su quale piano questa diversità si metta in atto, approfondendo le cause dello stupore iniziale. Il discorso etnografico coincide dunque con ciò che gli Etiopi dicono di sé, in confronto e rapporto a quanto sono venuti a sapere dei Persiani attraverso la mediazione degli Ittiofagi. Nelle *Storie* la rappresentazione di un popolo non è mai statica, ma entra sempre in una sottile rete di rapporti attraverso la quale l'identità si specifica. Lo sguardo etnografico, sembra dire Erodoto, viene sempre ricambiato perché nessun contatto è privo di reciprocità: gli Etiopi, inizialmente oggetto di etnografia, non possono esimersi dal diventarne anch'essi soggetto, ponendo a loro volta domande sui Persiani e definendo così la loro posizione reciproca.

È importante non solo quello che gli esploratori scoprono dell'altro popolo attraverso l'osservazione, ma anche quello che il popolo osservato dice loro su di sé. Si riconosce qui l'importanza che assume l'uso dell'espressione λέγουσι nell'etnografia erodotea²⁷: essa a un tempo esplicita il discorso etnografico non solo come discorso sull'altro ma anche come discorso dell'altro su di sé, che il greco Erodoto può accettare, come nel caso degli Egiziani, o respingere, come nel caso dei Persiani, o infine, considerare con un atteggiamento ambiguo come per gli Sciti.

Il contatto etnografico presuppone un interesse verso l'altro che spinge l'osservatore a uscire dalla sua dimensione e a interrogarsi in due direzioni: dapprima egli, ponendo se stesso come punto di confronto, cerca di individuare nei diversi popoli le modalità della vita materiale che da una prospettiva esterna operano una differenziazione esteriore ed evidente tra osservatore e osservato; successivamente si avvicina alla prospettiva soggettiva dell'altro, nel momento in cui prova interesse per gli elementi che questi pone come costitutivi della propria identità. Questo tipo di rapporto modifica in qualche modo entrambi i poli in gioco: l'indagine etnografica degli Ittiofagi non rimane a senso unico, ma anzi attiva negli Etiopi quel sentimento di stupore e poi di interesse verso l'esterno che Erodoto indica con la parola θῶμα, inducendoli a intraprendere una inchiesta analoga a quella degli uomini inviati dai Persiani. In questo modo essi imparano a definirsi anche in rapporto agli altri e non solo attraverso ciò che pensano essere significativo di se stessi. Infatti all'inizio gli Etiopi presentano la loro vita scandita dalle tappe della fonte, della mensa, e delle sepolture, quindi in rapporto al proprio ritmo biologico interno, al loro tempo scandito soggettivamente. In un secondo momento, invece, grazie allo scambio di informazioni con gli Ittiofagi sui Persiani e al sentimento di stupore che queste provocano in loro, il loro sistema di auto-definizione diviene insufficiente, dovendosi confrontare con l'esterno e necessita di un approfondimento che si attua nella presa d'atto di una carenza propria nei confronti dei Persiani, concretizzata nel vino, l'unico *quid* mancante alla condizione beata degli Etiopi e quindi fissazione del primo limite esterno alla loro identità. Anche l'osservato è cioè in qualche modo costretto a volgere lo sguardo sull'osservatore per definirsi, per questo il re Etiope deve concludere che, benché in tutto il resto il suo popolo risulti superiore ai Persiani, esso rimane tuttavia vinto per quanto riguarda il vino, che connota profondamente la diversità dell'altra cultura.

²⁷ N. Luraghi, *Local Knowledge in Herodotus' Histories*, in: N. Luraghi (a cura di), *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Oxford 2001, in part. sul valore di λέγουσι, pp. 147 e ss.

Questa bevanda eguaglia la meravigliosa fonte dall'odore di viole, al punto da essere in grado di allungare, nella prospettiva etiope, la vita di uomini condannati a nutrirsi di κόπρος.

Ed è certamente suggestivo ricordare come l'epiteto omerico del vino sia αἶθος, aggettivo che contiene probabilmente la stessa radice di αιθ-, di αἶθω, con cui è composto il nome Αἰθίοπες, istituendo un parallelismo certo interessante tra questi due liquidi magici e positivi, un'acqua aromatica e una bevanda che porta in sé la scintilla del fuoco, entrambi contrastanti con l'umido pericolo del φλέγμα.

Università di Siena

Doralice Fabiano

## L'ALCESTI DI EBOLI*

dedicato a Carlo Diano

ἄρτι μανθάνω  
«ora finalmente capisco»  
(*Alceste* v. 940)

### 1. *Quella mattina di primavera*

È una mattina di primavera del 438: nel mese di Elafebolione, tra marzo ed aprile, in cui si svolge il festival delle *Dionisie*. La giornata è dedicata a Euripide, e prevede una tetralogia slegata; ogni dramma fa storia a sé, senza legami con ciò che precede e con ciò che segue. La *kermesse* teatrale, cominciata il mattino, proseguirà per tutta la giornata. I drammi proposti propongono storie forti: concluderà l'*Alceste*, che sta al posto del dramma satiresco. La tetralogia si apre con le *Cretesi*, cui seguono l'*Alcmeone a Psocide* ed il *Telefo*¹. Questi tre drammi sono andati perduti, ma, dai frammenti rimastici, sappiamo che grondavano lacrime e sangue, ed avevano procurato certo forti emozioni. Tra gli spettatori, certamente il giovane Aristofane, affascinato dal *Telefo*. Le *Cretesi* narravano la storia truccata, alla Quentin Tarantino - quello di *Pulp fiction* - di Aerope, figlia di Catreo, che il padre affida a Nauplio, perché la anneghi. Le ragioni? Si comportava da squaldrina. Nella storia, della quale non abbiamo ben chiari i contorni, entrava anche, sembra, il personaggio di Tieste. Il secondo dramma era l'*Alcmeone a Psocide*: storia intrigante e a forti tinte, in cui il protagonista, Alcmeone, figlio di Anfiarao, uccide la madre Erifile, lascia la moglie Arsinoe, s'innamora di Calliroe, figlia di Acheloo, torna in patria per recuperare una collana d'oro che Calliroe desidera, viene però scoperto e ucciso... sembra che Arsinoe, la prima moglie che lui abbandona, gli restasse fedele fino alla fine; c'è chi ha

* Il titolo si riferisce al luogo in cui ho tenuto questo intervento, il 27 maggio 2004: il liceo classico Enrico Perito di Eboli che vede ogni anno una giornata dedicata agli spettacoli drammatici: in questo caso all'*Alceste*.

¹ Sulla tetralogia che comprende l'*Alceste*, cf. Euripides, *Alcestis*, ed. with Intr. and Comm. by A.M. Dale, Oxford 1954; A. Lesky, *La poesia tragica dei greci*, trad. it. Bologna 1996, curata da V. Citti (1972¹ Goettingen), 446 s.; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, 24-46; *Euripide, Alceste*, intr. trad. e nn. di G. Paduano, Milano 1993; G. Avezzi, *Il mito sulla scena*, Venezia 2003, 40-45; *Alceste. Variazioni sul mito*, a c. di M.P. Pattoni, Venezia 2006 (la bella traduzione dell'*Alceste* è di M.G. Ciani); i frammenti, rispettivamente dell'*Alcmeone a Psocide*, delle *Cretesi* e del *Telefo*, in *Euripide, Tragédies*, VIII, texte ét. et trad. par F. Jouan et H. Van Looy, Paris 2002, I, 81-16, 289-332, II, 113-32; *TrGF* VI, *Euripides*, 205-18, 494-501, 680-718 (Kannicht).

scritto che essa, in qualche modo, anticipasse il personaggio di Alceste... E per finire, il dramma che, per numero di frammenti rimastici, e per citazioni, costituiva il pezzo forte della tetralogia: il *Telefo*, parodiato negli *Acarnesi* (425) e nelle *Tesmofoiazuse* (411). Il *Telefo* raccontava la storia del re dei Misi, che, ferito da Achille, avrebbe potuto essere guarito solo dall'arma che l'aveva colpito. Per questo si introduce alla corte di Agamennone travestito da mendicante; scoperto, perora la propria causa, e ottiene quanto voleva. Certo, il realismo il cui il re veniva rappresentato, vestito da pezzente, doveva aver colpito profondamente il pubblico.

## 2. Alla fine, il dramma satiresco...

Infine, dopo questo *tour de force*, chiude la giornata - oramai siamo nelle ore del pomeriggio - l'*Alceste*, che tiene il luogo del dramma satiresco. Il dramma satiresco era concepito come un momento di distensione, di riconciliazione con la vita, dopo l'*overdose* di vicende sciagurate messe in scena nei drammi precedenti: una sorta di dolcetto finale, per rifarsi la bocca, e riconsegnare alla quotidianità un pubblico estenuato da una giornata di disgrazie². Il dramma satiresco, definito dalla critica antica «una tragedia in forma di scherzo»³, aveva la stessa struttura della tragedia: eguali le parti che lo costituivano, eguale, e sopra il rigo, la lingua dei personaggi. La tragedia è il luogo del pianto, il dramma satiresco quello del riso. Si ride anche nella commedia, ma è un riso diverso: perché nella commedia non ci sono né morti né feriti, né autentica sofferenza. Nel dramma satiresco, invece, gli elementi tragici permangono, ma inseriti in un nuovo, giocoso, divertente, contesto. La *grata novitas*⁴ del dramma satiresco serve dunque «a distender l'animo nostro» (πρὸς διάχυσιν)⁵: l'*Alceste* tuttavia non è un dramma satiresco in senso stretto (proprio i satiri mancano), ma 'al posto di' (ciò che è valso al dramma il brutto attributo di 'prosatirico'⁶). Questo spiega perché, di fronte all'*Alceste* messa in scena, noi ci

² Sull'argomento, tra gli altri, cf. L.E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma, funzione e fortuna di un genere letterario antico*, Dialoghi di archeologia 6, 1972, 248-302; Id., *Letteratura Greca*, Firenze 1995²; in partic. 263-65; Euripide, *Ciclope*, a c. di M. Napolitano e L.E. Rossi, *Intr.* a cura di quest'ultimo; AA. VV., *Satyrspiel*, a c. di B. Seidensticker, Darmstadt 1989; M. Di Marco, *Il dramma satiresco di Eschilo*, Dioniso 61, 1991, 39-61; Id., *La tragedia greca*, Roma 2000, in partic. 25-28, 30-34.

³ Demetr. *Eloc.* 169: τραγωδία παίζουσα.

⁴ Hor. *ars* 223 (da notare come, a partire dalla metà del IV s. a. C., esaurita la tragedia la sua carica politica e religiosa, il dramma satiresco, avendo perso la sua funzione di *placebo*, veniva fatto precedere. Il motivo s'intuisce facilmente: ben disporre il pubblico (*IG* II 973).

⁵ Cf. Fozio, *Lessico*, s. v. σατυρικὸν δράμα.

⁶ Il perché l'*Alceste* stia al posto di un dramma satiresco in senso stretto, come il *Ciclope*, lo spiega bene Rossi: «ma a mano a mano il pubblico si abituò a vedere sulla scena gli orrori del mito. Pos-

commoviamo alle lacrime vedendola morire; ma allo stesso tempo, e in rapida successione, ci deprimiamo con Admeto, ce la prendiamo con Ferete, ci riconciliamo con Admeto, sorridiamo con Eracle (arrivano i nostri), ammutoliamo emozionati quando Alceste torna alla luce, ed alla fine, col 'vissero felici e contenti', una furtiva lacrima ci scende sulle guance... La sera è vicina, ci si avvia verso casa... l'*Alceste* ha svolto il suo compito. La paura è passata. Il teatro della crudeltà, della pietà e del terrore lascia luogo, in quest'ultimo dramma, ad un continuo alternarsi di stati emotivi, mobili come le nubi in un cielo di primavera; e che stingono, nella rosea conclusione, nei colori del tramonto.

### 3. L'Alceste

Cosa racconta l'*Alceste*? Rileggiamo gli *argumenta* di epoca bizantina. Il primo:

«Apollo aveva chiesto alle Parche che Admeto, sul punto di morire, potesse offrir loro in scambio chi avrebbe accettato di morire per lui, per vivere ancora tanto tempo quanto ne aveva vissuto. Allora Alceste, sposa di Admeto, si sacrificò, mentre nessuno dei suoi aveva acconsentito a sacrificarsi per il figlio. Sopraggiunge Eracle; egli viene a sapere da un servitore della sorte di Alceste, costringe dunque la morte ad allontanarsi, e, dopo aver coperto la donna di un velo, domanda ad Admeto di accoglierla e di preservarla, dicendo di averla vinta nella lotta. Al rifiuto dell'altro, gli fece vedere lei che piangeva».

Integriamo con quanto dice la seconda ipotesi:

«il dramma fu rappresentato sotto l'arcontato di Glaucino (438). Vinse Sofocle, ed Euripide fu secondo...».

Ma, e questo ci interessa, τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν («il dramma ha una soluzione che appartiene piuttosto alla commedia»). L'*Alceste* è una fiaba dalle tinte rosate (almeno apparentemente), lontana anni luce dal dramma satiresco tradizionale, quale il *Ciclope*. L'*happy end* conclude una storia di stampo apparentemente buonista, dove di 'cattivo' c'è solo il vecchio padre Ferete. Ma poi è veramente così ottimistico il finale del dramma, come afferma l'ignoto estensore dell'*hypothesis*? Solo apparentemente ottimistico è il finale dell'altro dramma citato dall'estensore bizantino, l'*Oreste*: alla fine dell'intricata e romanzesca vicenda i Dio-

siamo così spiegarci il fatto, che a molti è sembrato strano, che nel 438 a.C. al quarto posto della tetralogia ci fosse non un dramma satiresco, ma una vera tragedia, l'*Alceste* di Euripide. Con il decadere della sua funzione di sollievo il genere (o, come si è detto, il sottogenere) si trasforma, per approdare in età ellenistica a qualcosa di completamente diverso» (Rossi, *Letteratura*, 265).



scuri assumono in cielo la sorella Elena, e decretano la fine della storia: dalla riabilitazione di Elena alla sua santificazione, le ragioni della quale sono imperscrutabili, e affondano nel mistero delle cose. La *soap* infinita dell'*Oreste* vuole una fine, che coincida con l'esaurimento del tempo scenico a disposizione: 'Signori, si chiude!'. Il significato della storia cercatevelo voi, tanto, uno vale l'altro... ma l'*Oreste* è del 408, e dunque di trent'anni posteriore all'*Alceste*⁷. Al cesti, dunque, si offre in sacrificio al posto del marito, e muore per lui; è lei a volerlo, ma lo pretende il mito, che Euripide si trova preconfezionato, e che ha leggi inderogabili. Nobile, come lo è il marito, Alceste traduce il suo amore in sacrificio: essa è disposta a morire per lui, ma, come vedremo, pone delle precise condizioni...

#### 4. *Qualche domanda*

Mi sono spesso chiesto se, alla luce della nostra moderna sensibilità, Alceste possa costituire un modello di femminilità da incorniciare e venerare, come Penelope; o da ammirare e farsene affascinare, come Elena; o se rappresenti oggetto di timore, come Medea; e se dobbiamo sottoscrivere giudizi su di lei quali «Una delle più soavi e, con Antigone, forse la più commovente figura di donna che ci abbia tramandato l'antico dramma... Alceste è dunque l'espressione più luminosa e patetica dell'amor coniugale...»⁸. Difficile sottrarsi al fazzoletto inzuppato di lacrime, nella lunga tirata in cui Alceste, in punto di morte - e mai non muore - ricorda il letto nuziale, nel quale è diventata donna tra le braccia di Admeto, e gli raccomanda i suoi figli, che non potrà crescere nei suoi valori; eppure, sin dai tempi del liceo, complice la smalzata lettura del mio non indifferente maestro⁹, la commozione a quella lettura (che portavamo alla maturità), soprattutto da parte del pubblico femminile, era accompagnata da uno sgradevole, ma indefinibile retrogusto: quasi che l'atteggiamento della moribonda regina facesse trapelare una radicale ambiguità (che ha fatto parlare di enigma Alceste), e inconfessate ragioni che la spingevano al sacrificio. L'*Alceste* è il dramma dell'amor sublime, spinto sino alle estreme conseguenze; d'altro canto, ancor oggi, che leggo il dramma con più sofisticata strumentazione, esso mi procura una malcelata irritazione, e un disagio tutto irrazionale. Trovo Alceste così intransigente e as-

⁷ «Inadeguatezza umana e arbitrio divino guidano gli eventi in una confusione priva di sbocchi, e i mezzi con cui Euripide restaura una qualche apparenza di ordine non potrebbero essere altro che violenti» (Lesky 775); F. Donadi, *Pirandello e la Grecia*, in AA.VV., *Primum legere*, Annuario delle attività della delegazione della Valle del Sarno dell'A.I.C.C., Salerno 2002, 85-101, in partic. 101.

⁸ Cf. *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, XI, *Personaggi*, s. v. Alceste, a cura di M. Bonfantini.

⁹ Luigi Fabio Turato.

solata, determinata e volitiva (a sopperire anche all'inconsistenza psicologica di Admeto) da farmi voltar pagina, e cercare altri drammi: l'*Elena*, prima di tutto, che mi darebbe amore in questa vita qui, che sa di vita vera, e certo mi tradirebbe; ma mi sentirei amato di un amore immanente, tutto terreno e corporeo... 'Ci ameremo per l'eternità'. È Admeto a dirlo. Ma quale eternità possiamo concepire noi oggi? L'unica eternità concessa alle nostre vite a perdere sono i nostri figli; vale a dire la nostra continuazione biologica, la perpetuazione del nostro *dna*. E, non casualmente, è ai figli che fa riferimento Alceste, tanto più lucida e femminilmente più laica di Admeto. Chi resta, e non solo Admeto, ha urgenza di una metafisica per giustificare il dopo. Alceste, nelle parole del coro, sceglie la morte che è 'non essere', non esistere più. Ed è a partire da questa affermazione che, più oltre, rileggeremo l'*Alceste*, non prima però di aver rivisitato la lettura che in qualche modo più mi ha condizionato.

##### 5. *L'Alceste di Carlo Diano*

Riprendiamo daccapo. Dalla lettura dell'*Alceste* che, si fa per dire, ho succhiato col latte. Allievo di Carlo Diano, ho assistito al suo corso sull'*Alceste* - siamo alla fine degli anni sessanta - che egli pubblica, in traduzione italiana, presso l'editore Neri Pozza di Vicenza¹⁰. Ho ancora, rivestito di trasparente plastica d'epoca ormai in fase di dissoluzione, il prezioso volumetto. Nell'antiporta, una dedica che è la chiave di lettura del suo saggio introduttivo, dedicato alla moglie adorata: «*Silvanae iterum*»¹¹. Sotto quell'epigrafe, con tratto leggero a matita, ormai stinto, quella che sarebbe stata mia moglie, letterata come me, scriveva: «Gli dei sono morti: non c'è più un Eracle che strappi l'*alochos* dalle grinfie di *thanatos*, ma io, o mio Admeto, ti amo da morire». Segue il suo nome, ed una data, «sett.1968» (*sic transit gloria mundi*). Quella dedica, profumata di letteratura, voleva essere, in qualche modo, l'ideale prolungamento del «*Silvanae iterum*» soprastante, e tradiva la speranza di poter rivivere una storia d'amore altrettanto intensa, altrettanto eterna. Diano, leggendo l'*Alceste* e spiegandola a lezione, aveva proposto una interpretazione supergiù di questo tenore: Admeto è obbligato dal mito a far morire qualcuno al suo posto. Il padre Ferete rifiuta, Alceste muore per Admeto. La prima parte del dramma è

¹⁰ Euripide, *Alceste*, a cura di C. Diano, Vicenza 1968; rist. in C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 339-53; cf. inoltre lo studio postumo *Introduzione all'Alceste*, in RCCM 17, 1975, 7-49. Il saggio, bruscamente interrotto dalla morte dell'autore, è brevemente introdotto da Ettore Paratore e Oddone Longo. N.B.: se non altrimenti indicato, le citazioni dall'*Alceste* sono tratte dalla versione di Carlo Diano.

¹¹ «A Silvana, ancora una volta», perché già Diano le aveva dedicato *Forma ed Evento* (C. Diano, *Forma ed Evento. Principi per una interpretazione del Mondo Greco*, Venezia 1960).

dominata da Alcesti, e dalla scena della sua morte. La seconda da Admeto, che scopre, con la morte della consorte, come l'alternativa, tra due che si amano, non sia tra vita e morte, tra sommersi e salvati; ma come la morte di uno dei due coniugi condanni a morte metaforica anche l'altro. Di più: Alcesti chiude con la vita, ad Admeto resta una vita-non vita da vivere, svuotata di senso, piena di rimpianto e di disperazione, una volta presa coscienza dell'irreparabile distacco. E quindi, il sacrificio di Alcesti (vita per vita), si rivela, nella sostanza, impossibile, e, al fondo, inutile. E questo, perché, scrive Diano, «se c'è amore, e la morte è la separazione per sempre dall'essere amato, o tutti e due devono morire, o nessuno dei due si può sacrificare per l'altro»¹². Si veda la spericolata e suggestiva traduzione dell'antistrofe seconda del secondo stasimo:

«Ma tu che della giovinezza  
eri al fiore, sei morta per l'uomo  
che t'era sposo e te ne sei andata.  
Così potessi anch'io trovarlo  
l'amore *che di due fa uno*,  
sorte che rara è nella vita.  
E allora sì che senza cura  
quanto ha di tempo la vivrei»¹³.

(Dove va notata la traduzione dell'*hapax* συνδυάδος: «che di due fa uno» non facile da rendersi in lingua italiana)¹⁴. L'immagine evocata da Euripide è di grande tenerezza, ed è solo la versione di Diano, tra le molte in circolazione, a evidenziarla. Vivere sempre insieme, di qui all'eternità, di due persone che nell'amore fanno uno. Se è vero che - è Admeto che parla ad Alcesti morente -

«No. Neanche da morto esser diviso  
voglio da te, o mia unica fida»¹⁵.

¹² Diano, *Alcesti*, Intr. XVI. A riprova che la filologia sia sempre solo apparentemente neutra ed asettica, e che le pagine sull'*Alcesti* siano non solo una penetrante e anticonformistica lettura del dramma, ma anche strumento di personale salvezza, vale quanto ricorda Oddone Longo. «Quello dell'*Alcesti*», egli scrive, «non costituisce per il Diano solo un problema storico o esegetico o filologico: era un autentico tema esistenziale, nel quale egli si era impegnato per la sua stessa vita. Chi scrive ha udito da lui il racconto, illuminante, d'un episodio della sua adolescenza: il padre inginocchiato ai piedi del letto dove la madre giaceva in punto di morte, che pregava Dio di far morire lui e non la madre dei suoi figli. La madre miracolosamente guarita, e il padre rapito alla famiglia, dopo breve tempo, da un male inesorabile» (in *Introduzione all'Alcesti*, 6).

¹³ *Alcesti*, vv. 473-76.

¹⁴ P. es.: «Vorrei trovare una compagna come questa» (Paduano); «Vorrei trovare una compagna come te» (Susanetti); «Puissé-je trouver pareil amour dans l'union d'une épouse!» (Mérédier).

¹⁵ *Alcesti*, vv. 367 s.

Nella promessa di convivenza eterna, oltre le barriere della morte, Diano ravvisa la presenza dei valori della tradizione eroico-cavalleresca «delle società guerriere che scesero in Grecia nel secondo millennio, tradizione che ha i suoi poeti nell'Omero dell'*Iliade* e in Pindaro, il suo storico in Tucidide, e i suoi filosofi in Socrate e Platone»¹⁶. Con la morte di Alceste, Admeto, e Carlo Diano, comprendono che l'unica forma di eternità possibile non sta in questa vita, ma nella morte¹⁷. Anche se siamo tentati di pensare che alla base della decisione di Alceste ci sia una forte componente narcisistica, e che essa ami, prima di Admeto come individuo, l'idea stessa dell'amore. Ami di amare, dunque; e ami, come ha messo in rilievo Platone, il senso pieno di realizzazione che essa crede di ottenere non in vita, ma in morte¹⁸. La lettura diana del dramma sembra battere la strada aperta da Denis De Rougemont, in un libro che ha avuto il suo momento di gloria, *L'amore e l'occidente*¹⁹. Quello di Alceste è un comportamento femminile che riflette un modello proprio delle classi alte, e, comunque, in possesso di strumenti culturali forti, non delle donne del popolo, ben più realistiche, descritte da Aristofane, e che il pubblico ateniese fruisce nelle *Lenee*²⁰.

Torniamo all'interpretazione diana: si è detto che l'unica eternità possibile ci è concessa solo nel sonno della morte, e di questo vorrei allogare la patetica immagine

¹⁶ Diano, Alceste, *Intr.* XI.

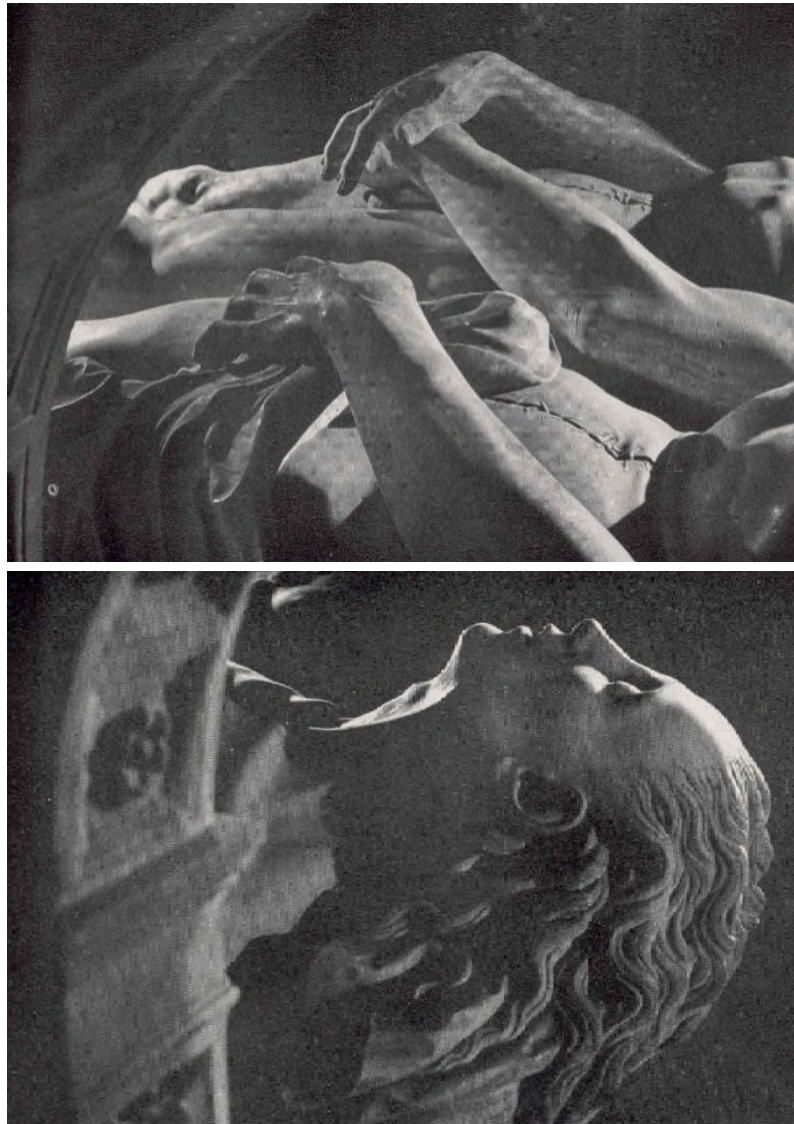
¹⁷ Non casualmente, *Il senso dell'Alceste* si apre con queste parole: «L'Alceste è una meditazione della morte, la prima meditazione della morte che noi abbiamo nella storia dell'Occidente, e pertanto la prima meditazione sul problema che per eccellenza è proprio della metafisica, e del quale essa rivela, in termini che nella loro opposizione sono già definitivi, le antinomie» (Diano, Alceste, *Intr.* XI).

¹⁸ Se Fedro afferma che «solo quelli che amano sono disposti a morire per altri, e non solo gli uomini, le donne anche. E basta la figlia di Pelia, Alceste, a far fede innanzi agli Elleni della verità di quant'io dico; perché ella sola volle morire per il suo sposo, che pure aveva padre e madre; ma per virtù d'amore ella tanto li superò in affetto, da farli parere estranei e solo di nome congiunti al loro figliolo», Socrate s'interroga sulle motivazioni del gesto: «O credi tu, diceva, che Alceste sarebbe morta per Admeto, o Achille avrebbe seguito Patroclo, o il vostro Codro sarebbe andato a morire per il regno dei figli, se non avessero creduto che il ricordo della loro virtù sarebbe stato immortale, ricordo che abbiamo ancora?» (Platone, *Simposio*, 179 b-c, 208 d, in Platone, *Simposio*, trad. di C. Diano, intr. e comm. di D. Susanetti, Venezia 1992).

¹⁹ D. De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris 1939, 1956² (trad. it. Milano 1977, da cui si cita). La tesi sostenuta da De Rougemont si può sintetizzare in questo modo: l'amore pagano è stato represso dal moralismo cristiano. «Sul rifiuto pagano della passione proibita, della sensualità al bando, della procreazione obbligata... attecchiscono, giovani e pervicaci, profondamente e oscuramente pervasive, le eresie che negano la procreazione e che salvano, nelle forme mistiche di un bizzarro ideale della castità, la tensione pagana del desiderio proiettandolo verso l'infinito, l'irraggiungibile, cioè, alla fine, la morte» (De Rougemont, intr. di Armanda Guiducci, 19).

²⁰ Questo spiega perché la nostra scuola ami tanto l'Alceste e perché questo modello sublimato di donna, sostanzialmente irrealistico, si sia imposto nel gusto dei più.

funeraria opera dello scultore Jean Juste. Trattasi della tomba di Luigi XII e della moglie Anna di Bretagna, conservata nella chiesa di Saint-Denis a Parigi.



Lo scultore francese (ma di origine italiana) porta a compimento tra il 1517 ed il 1531 questo straordinario gruppo marmoreo, che sta tra il gotico ed il manierismo: in una pagina memorabile, Arnold Hauser scrive come

«Ci sono ben pochi esempi altrettanto istruttivi della fusione, tipicamente manieristica, di naturalismo e idealismo, sensualismo e spiritualizzazione, freddo realismo ed esaltato senso

del bello. Il giacer l'uno accanto all'altro dei due corpi - con il ventre aperto e ricucito dopo la rimozione dei visceri - rappresentati, con minuzioso e quasi spaventevole realismo, nella rigidità della morte, eppure ancora indescrivibilmente belli: il modo in cui l'artista ha trasfigurato in una delle fisionomie più indimenticabili il viso del re morto, con il naso appuntito, e la bocca aperta, su una fila di denti, simili a perle; il modo in cui ha immortalato la regina, come una delle donne più belle di cui l'arte serbi l'immagine, con la morbida chioma disciolta ed il capo riverso, così da sviluppar melodiosa la linea della bocca, del mento e del collo; questa mirabile unione di morte e bellezza, di carne peritura e di forma indistruttibile, questa testimonianza dello spirito, vivo ancora nella morte, di un corpo inanimato, dell'idea che si rispecchia nella materia - come si potrebbe definire, tutto ciò, se non manieristico?»²¹.

Admeto:

«Ché nella stessa tua bara di cedro  
Vorrò dai figli essere sepolto  
E che il mio fianco stendano al tuo fianco»²².

«Con la IV ecloga di Virgilio, l'*Alceste* va posta fra le profezie pagane del Cristo»²³. Diano è morto nel 1974, e la signora Silvana è felicemente tra noi. Vorrei che il 'dopo' fosse come lui credeva, o forse, voleva credere sul declinare della vita, e che, potente antidoto all'intollerabile distacco, le anime si ritrovassero dopo la morte. Pure noi, passati nell'acqua e candeggina dei drammi pirandelliani, vorremmo che la favola bella, a cui neppure Euripide crede, fosse vera. Perché lei, Alceste, torna alla vita dapprima velata, poi a capo scoperto, ma silenziosa. E così dovrà rimanere per tre giorni. La voce è la vita, riflettiamo ( «ti prego, parla, amore mio, non mi lasciare»: risponde il silenzio), ma lei, Alceste, è favola e sogno, e la sua consistenza corporea al suo ritorno sulla terra ricorda Elena fatta d'aria, l'*eidolon* di Elena. Tant'è, che nel dramma *Così è se vi pare* la misteriosa signora Frola, pazza forse, ma forse no, si presenta sulla scena velata: «Per me, io sono colei che mi si crede»²⁴, essa dice. Non casuale, io credo, ricordo di Alceste, che risorge figlia del desiderio, e del nostro disperato bisogno di eternità... ma l'eternità, che eternità, nella paccottiglia da retrobottega della novella *Due letti a due*? In essa, la voglia di Admeto che il suo amore per Alceste superi la soglia della morte si spegne nella storiella in cui la vedova Zorzi, accompagnata dal vecchio amico del marito defunto, l'avvocato Gattica-Mei, si reca al cimitero: lei per visitare la tomba del marito, lui della povera

²¹ Cf. A. Hauser, *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965 (München 1961¹), 224.

²² *Alceste*, vv. 365-67.

²³ Diano, *Alceste*, Intr. XIX.

²⁴ Donadi, *Pirandello e la Grecia*, 101.

moglie. Si sposteranno, dopo la galeotta visita alle rispettive tombe, su cui c'è scritto, rispettivamente, «Qui Margherita Gattica-Mei moglie esemplare... aspetta in pace lo sposo». Nell'altra, giace Gerolamo Zorzi, «In attesa che la fida compagna venga a dormirgli accanto». Nasce l'amore: quando lei, «dopo aver recitato in ginocchio una preghiera» sulla tomba del primo marito, «si voltò a guardarlo, accigliata, pallida, severa, ed ebbe un fremito nel mento, dove spiccava nero un grosso porro peloso, animato da un tic...». Si sposteranno, dunque; e lei, già signora Zorzi, ed ora Gattica-Mei, ben presto seppellirà anche il secondo marito (che avrebbe dovuto raggiungere «la cara sposa»). Ma che, «lui accanto alla prima moglie? Ah no, no davvero, no e no!». E allora, «Tutti e due insieme i mariti: l'uno e l'altro per lei sola». E «la fida compagna» del buon Momolo Zorzi, in attesa del coniuge che venisse «a dormirgli accanto», sarà Gattica-Mei, mentre lei si riserva un letto accanto a Margherita, la moglie esemplare, «che aspetta in pace lo sposo. Ci verrà lei, ci verrà lei, la doppia vedova, qui, invece, il più tardi possibile»²⁵. E allora, tutto questo impone una radicale messa in discussione dell'attualità di questo dramma, alla luce della nostra inquietà, scettica, disillusa modernità. Cosa può dirci, oggi, l'*Alceste*?

## 6. Rileggere l'*Alceste*

Il dramma di *Alceste* si consuma tutto nel primo episodio, costituito dallo scambio di battute fra l'ancella e il coro (vv. 141-212), e nel secondo (vv. 238-434), che la vede in scena con Admeto, il figlioletto Eumelo e ancora il coro. Il secondo stasimo, che ne celebra il sacrificio, opera una netta cesura nella struttura dell'opera, che ormai nella seconda parte è dramma del solo Admeto, costretto a fare i conti con la perdita della sua sposa. Essa, in punto di morte, dopo essersi lavata e rivestita per l'ultimo viaggio, si va a distendere sul letto nuziale. Il lungo racconto, analitico, è un vero pezzo di bravura, che mira a intenerire gli spettatori, a lavorarseli, in funzione della scena madre della sua morte. Quando vede il letto, non trattiene più le lacrime.

«- Oh letto, disse, dove  
del mio vergine corpo, e una fanciulla  
ero, quest'uomo per cui do la vita  
disciolse un giorno la cintura, addio!»²⁶.

Con le ultime forze che le rimangono, la regina copre di baci le coltri, e piange, poi smette di piangere, e torna indietro, e piange ancora, coi figli anch'essi piangen-

²⁵ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, dalla raccolta *La giara*, Firenze 1928.

²⁶ *Alceste*, vv. 175-79.

ti, petulanti, aggrappati alle sue vesti. E al pianto di lei, dei figli, dei servi, si unisce anche quello nostro; trasformando, io credo, l'intero spazio del teatro in una valle di lacrime. Si tenga presente, tuttavia, che la lunga e analitica *rhesis* dell'ancella, ed il lunghissimo monologo di Alceste, hanno fondate ragioni strutturali: i personaggi portano la maschera, che annulla la mobilità del volto, e lo affissa in stereotipata immagine. Il primo piano, che nel teatro moderno, ma soprattutto nella televisione di oggi, ha creato un nuovo linguaggio del volto, non era né possibile, né concepibile; anche la voce, come specchio di una individualità e di un'anima, risultava spersonalizzata²⁷. I valori del corpo, quello che nel cinema e nel teatro moderno si vede, non hanno modo di essere rappresentati, ma devono giocoforza essere trasferiti all'interno del linguaggio, che ne media, appunto, la rappresentazione. Ma torniamo alla nostra Alceste, che, sul punto di morire, vuol vedere un'ultima volta la luce del sole: essa esce dal palazzo, e si fa finalmente vedere dagli spettatori, già preparati e 'scaldati' emotivamente dal lungo monologo dell'ancella. La sorregge Admeto, la prega di farsi forza, di non lasciarlo: una richiesta impossibile, così l'ancella: «lei si sta consumando, devastata dal male» (φθίνει καὶ παραίνεται νόσῳ)²⁸. Dobbiamo pensare dunque a una malattia, di quelle che non perdonano, e che ne stanno devastando il corpo. Il patetismo della scena doveva essere di grande impatto emotivo, con la morte in diretta della protagonista, confrontabile solo con gl'incubi dell'*Oreste*: quando il protagonista, nel suo giaciglio di follia, credeva di vedere le Erinni²⁹. Infine, la moribonda, nel silenzio emozionato del pubblico, parla, e invoca la luce del sole:

«Sole e luce del giorno,  
circolo eterno in cielo  
della nuvola errante»³⁰.

Le parole di Alceste morente non rimandano ad una generica nostalgia per il mondo che lascia, ma riflettono concetti in qualche modo elaborati dal pensiero filosofico del tempo. La moribonda, insomma, parla citando il filosofo amico di Euripide (con Protagora), che in una celebre definizione scriveva che «Insieme erano tutte le cose, ma l'intelletto le distinse e le dispose»³¹. Il riferimento ai «vortici di nuvo-

²⁷ Si pensi che l'attore che ha il ruolo di Alceste impersonava anche il vecchio Ferete (cf. V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997, 222).

²⁸ *Alceste*, v. 203.

²⁹ Mi permetto di rimandare a F. Donadi, *In margine alla follia di Oreste*, BIFG 1, 1974, 111-27.

³⁰ *Alceste*, vv. 244 s.

³¹ Anassagora, fr. A 46 Lanza (Aet. 1.3.5 = D 279).



le»³² trova riscontro in Empedocle, Democrito, e, appunto, in Anassagora (teorie echeggiate parodicamente nelle *Nuvole*, in cui Socrate indica in un «vortice etereo» la causa del movimento delle nuvole stesse)³³. Certo, poste all'inizio del lungo, interminabile pezzo di bravura di Alceste, quelle parole lasciano un segno, e indicano una prospettiva di pensiero 'laica', razionale, lucidamente esente da tentazioni fideistiche. Non possiamo dimenticare che proprio Anassagora, il filosofo di Pericle, sia ricordato oltre, verso la fine del dramma, nella lamentazione funebre:

«Vi era un uomo  
nella mia stirpe.  
ed aveva perduto un figlio  
degno d'essere pianto,  
l'unico della sua casa.  
Eppure il suo dolore  
valse a sopportare,  
solo ormai e senza prole,  
degli anni giunto alla china,  
quando i capelli si fanno bianchi,  
e della vita già innanzi»³⁴.

Lui, Anassagora, che, testimone Galeno, a chi gli dava la notizia che era morto suo figlio, ebbe ad osservare: «sapevo di averlo generato mortale»³⁵. Le citazioni euripidee, questa e la precedente, indicano l'unica chiave di lettura possibile del dramma: cioè che alla morte, alla morte di Alceste in questo caso, non c'è rimedio, se non nello spazio del mito e della bella favola consolatoria: dell'*happy end* si fa per dire, che, a conforto del pubblico, chiude una tetralogia per buona parte efferata. Ma al di fuori dello spazio scenico, la morte ha un solo antidoto: il guicciardiniano piegarsi agli eventi, assecondandoli, facendosene una ragione nella universalità del nostro destino³⁶. Il cielo, alto, primaverile che Alceste contempla, e che ricorda i cieli mossi degli impressionisti, è vuoto di presenze divine; e dunque, un luogo dove la

³² Cf. Di Benedetto, *Euripide*, 24-31; *Euripide, Alceste*, a c. di D. Susanetti, nn. 192 s.

³³ Cf. Aristofane, *Nuvole*, vv. 379, 828, 1473.

³⁴ *Alceste*, vv. 903 - 911.

³⁵ Fr. 59 A 33 D.-K. Nel passo, riportato dall'autore della *Consolazione ad Apollonio* attribuita a Plutarco, da Galeno nelle *Opinioni d'Ippocrate e di Platone*, e da Cicerone nelle *Tuscolane*, è allegato il frammento attribuito dal Nauck, ma nella sua prima edizione, al *Teseo* di Euripide (fr. 964 Nauck²; dato per *incertum* anche in Jouan-Van Looy, fr. 964, e in *TrGf* fr. 964 Kannicht), in cui si allude, pare, alla morte di Anassagora (cf. C. Diano, *La catarsi tragica*, in *Saggezza e Poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 215-69, qui 222 s.). Per Diano, quest'ultimo passo, e il precedente dell'*Alceste*, prefigurano la nascita della catarsi tragica, quale trova nella *Poetica* aristotelica compiuta espressione. Cf. anche Susanetti, *Euripide*, 255 n.

³⁶ «Pregate Dio sempre di trovarvi dove si vince» (F. Guicciardini, *Ricordi*, 176).

morte è morte e basta; vale a dire, essa è la fine di tutto. Scrive Euripide nel *Bellerofonte*: «Qualcuno dice che ci sono in cielo gli dei? Non ci sono, no, non ci sono, se solo non si vuole continuare a ripetere scioccamente la stessa diceria...»³⁷. Alceste nel frattempo è in preda agli spasimi dell'agonia. Nelle convulsioni, che precedono la morte, essa vede, o meglio crede di vedere, la barca dei morti:

«la doppia pala vedo e la barca  
nella palude. Ed al traghetto  
dei morti è il passatore  
Caronte, con la mano  
poggiata al remo, e già mi chiama...»³⁸.

Penosamente inadeguata, come sempre, la risposta di Admeto, che rimastica luoghi comuni:

«Oimè trista è la nave e trista l'acqua  
che nomini. E qual è la nostra sorte  
o tu che avesti il dèmone nemico!»³⁹.

Quello di Alceste è un vero e proprio stato allucinatorio, preludio alla morte imminente. Ma il tratto di grande finezza psicologica risiede in questo: essa parla, Admeto si rivolge a lei... ma quello che nella forma è un dialogo, nella sostanza è un monologo. È il morente che parla a se stesso, è la solitudine del morente: «La morte è un problema che riguarda i vivi; i morti non hanno problemi»⁴⁰. Ed Alceste è ancor viva, fatica a morire, parla e parla. È Admeto che ha paura («Su, resisti, non cedere! Senza di te *non sono più*»⁴¹). E solo ora gli si affaccia il terrore che la morte di lei sia anche la sua («In te è la mia vita, la mia morte è in te»⁴²). Parole, quelle di Admeto, che possiamo leggere in chiave sublimante, come fa Diano (in amore non ha senso lo scambio dell'esistenza: questo è il senso del suo saggio), o, più brutalmente e cinicamente, è quel che crediamo, come la paura che Admeto ha per quel che sta accadendo, della morte che ormai ha contaminato la sua casa, ma anche

³⁷ Euripide, *Bellerofonte*, *TrGf* fr. 286.1-3 Kannicht (286 N²). Cf. Lesky 770. La venditrice di mirto, nelle *Tesmofoiazuse*: «Mio marito è morto a Cipro, lasciandomi cinque figli, che io crescevo a stento facendo corone di mirto e vendendole, e fino a poco fa me la cavavo alla meno peggio; ma ora lui con le sue tragedie ha persuaso gli uomini che gli dei non esistono» (*Aristofane. La festa delle donne*, intr. trad. e nn. di G. Paduano, Milano 1983, vv. 446-51).

³⁸ *Alceste*, vv. 252-55.

³⁹ *Alceste*, vv. 258 s.

⁴⁰ N. Elias, *La solitudine del morente*, Bologna 1985 (Frankfurt 1982), 21.

⁴¹ *Alceste*, v. 278.

⁴² *Alceste*, v. 279.

la platea. La morte ci sta contagiando? «Ciò avviene», è stato scritto, «perché nella morte altrui scorgiamo un'avvisaglia della nostra. La vista di un moribondo intacca la difesa attivata dall'immaginazione d'immortalità che edificiamo come un muro a difesa del pensiero della morte»⁴³. Lei, Alcesti, ci appare tanto più forte di Admeto. Del resto tutte le donne di Euripide sono migliori degli uomini: pusillanimi, come Admeto; fragili, come Oreste; deboli, come Menelao... Alcesti chiude gli occhi dopo un interminabile monologo, che è anche un lucido testamento. Essa pensa soprattutto ai suoi figli. E non vuole che Admeto si risposi: non per banalissima gelosia, ma perché «Una matrigna è una nemica ai figli del primo letto»⁴⁴. «Sposa non ti farà la madre tua, né all'ora di partorire ti sarà vicina a rincorarti»⁴⁵, si rivolge alla figlia, quando niente può sostituire l'affetto di una madre. È precisa come un ragioniere, quest'Alcesti moribonda; è spietata, energica, lucida, febbrile nelle sue ultime parole. «Io devo morire»⁴⁶ (δεῖ), essa dice. Poi, il commiato finale, e le ultime battute, che è doveroso riportare: l'andare del dramma si fa precipitoso, il dialogo si fa serratissimo: «Che farò io senza di te?»⁴⁷ (Admeto). «Il tempo ti darà pace», risponde lei, «chi è morto è nulla» (οὐδέν ἐστ' ὁ κατθανών)⁴⁸. Querulo, Admeto risponde: «Con te prendimi, portami con te»⁴⁹. E Alcesti: «Sulle palpebre ho come un peso, e non vedo che ombra» (σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται)⁵⁰. Ancora Admeto: «Sono perduto, se tu mi abbandoni»⁵¹ (ha paura, Admeto). Poi, in rapido crescendo, «Non sono più, e puoi dire che ormai non sono nulla»⁵² (οὐδέν ἄν λέγοις ἐμέ)... Poi, il silenzio della morte, ed il sigillo del coro: «Se n'è andata! (βέβηκεν). La sposa di re Admeto non è più (οὐκέτ' ἔστιν)»⁵³. Non è certo casuale l'ossessiva ripetizione delle formule «Non sono più, non è più»: in effetti, la morte è, comunque, predicata dal non essere: «Se è», scrive Gorgia, «è o essere o non essere o essere e non essere insieme»⁵⁴. Nel regno della storicità e dell'accidente la morte di Alcesti è la fine di «uno» (τις) che si segna a dito, figlio del caso e della

⁴³ Elias 28.

⁴⁴ *Alcesti*, vv. 309 s.

⁴⁵ *Alcesti*, vv. 317 s.

⁴⁶ *Alcesti*, v. 319.

⁴⁷ *Alcesti*, v. 380.

⁴⁸ *Alcesti*, v. 381.

⁴⁹ *Alcesti*, v. 382.

⁵⁰ *Alcesti*, v. 385.

⁵¹ *Alcesti*, v. 386.

⁵² *Alcesti*, v. 387.

⁵³ *Alcesti*, v. 393.

⁵⁴ Gorgia, *Sul non essere o della Natura*, in Sext. *adv. math.* 7.65 ss. (3 B D.-K.). L'opera è collocata da Olimpidoro nel 444-441, qualche anno dunque prima dell'*Alcesti*.

contingenza, e che si perde nel nulla⁵⁵. La morte non è passaggio ad un'altra vita se non nella dimensione del mito: la realtà, riflessa nelle parole di Alceste e del coro, ci parla di una morte che è la fine di tutto. Solo un'altra volta, ricordo, nella storia della letteratura la morte si presenta in modo così implacabile, senza mezze misure consolatorie: madame Bovary, in punto di morte, anch'essa, dopo il delirio allucinatorio, cade riversa sul materasso: «Una convulsione la rovesciò sul materasso. Tutti si avvicinarono. Essa non esisteva più» (*Elle n'existait plus*). Il momento altamente patetico della scena, ulteriormente accentuato da tocchi sapienti, come il figlio che al babbo si rivolge: «babbo, la mamma è andata sotterra, non è più quassù, alla luce del sole... Ascoltami mamma, ascoltami, ti prego, sono io, sono il tuo piccino, sono io che ti chiamo, la mia bocca è sulla tua» (aspra e quasi risentita, bagnata di lacrime, la risposta di Admeto: «lei non ti sta ascoltando, lei non ti vede»⁵⁶), quel momento dimostra, se ce ne fosse il bisogno, il mestiere di Euripide, e chiude, con secca cesura, la prima parte del dramma: Alceste è morta, morta per sempre - e apre un secondo, non meno impegnativo capitolo, in cui il protagonista è Admeto.

#### 7. L'educazione sentimentale di Admeto

Admeto, attraverso il dramma della morte della consorte, da figlio si fa padre, e, soprattutto, si fa uomo. Come spesso accade nella vita, solo nella sofferenza e nel dolore noi cresciamo interiormente. E le prove che lo attendono non sono poche. Egli soffre allo stesso tempo della diffidenza del pubblico, che in qualche modo lo fa responsabile della morte di Alceste (e che sente le sue parole di disperazione tra avversione e insofferenza), e dell'ostilità del vecchio padre Ferete. Yehoshua, nel bel saggio dedicato ad Admeto, dal titolo di per sé eloquente («La morale di un marito

⁵⁵ «L'essere di cui Gorgia può dimostrare la non esistenza, non è dunque l'essere di Parmenide, ma l'essere del "questo"... È per questo "uno", che è il *tis* che si segna a dito, è per esso che la proposizione di Gorgia ha senso, e non per l'È della Verità di Parmenide, nella quale il pensiero è per l'essere e l'essere per il pensiero, e dove è il pensiero ivi è l'essere» (*Il contributo italico e siceliota alla storia del pensiero greco*, in C. Diano, *Studi e Saggi di Filosofia antica*, Padova 1973, 211-23, qui 220, 221).

⁵⁶ *Alceste*, 393-405. Preferiamo, in questo caso, alla nobile traduzione di Diano («La mamma è andata sotterra, non lo vede più il sole, o padre... Odimi, dammi ascolto, ti prego!» *etc. etc.*), una traduzione più 'bassa' e patetica (chissà la commozione del pubblico, alle lacrime del piccolo Eumelo). Girava, per le radio private, una canzone strappalacrime, in cui lui (marito, padre) si rivolge alla povera morta: «amore è il nostro anniversario stasera tornerò con una rosa (*evidentemente alla sua tomba*) per dirti che amo solo te». Si recherà sulla tomba accompagnato dal figlioletto: «sulla porta una vocina chiama vorrei una rosa rossa per la mamma... la mamma ti ha lasciato venir solo (*è il babbo che parla*) tu da lei verrai con me». L'effettaccio è assicurato.

disposto a far morire la moglie al posto suo: *Alcesti* di Euripide»), conclude con una osservazione degna della massima considerazione: «il giudizio morale nei confronti di un personaggio letterario varia da lettore a lettore, e dipende in ultima analisi dalla scala di valori di ciascuno»⁵⁷. E allora è assai difficile accettare che un marito non solo non si opponga, anzi pretenda che la moglie muoia in vece sua «in una generazione dai sentimenti femministi come la nostra»⁵⁸. Forse è più comprensibile nelle società arcaiche, e, oggi, in alcune aree residuali in cui il sacrificio della donna, vera bestia da soma del tessuto sociale, è realtà scontata. Noi tolleriamo l'atteggiamento di Admeto perché il lieto fine, almeno apparente, è assicurato⁵⁹; ma non possiamo esimerci dal sorridere, ironici, alle parole dell'ancella:

«Questi i mali  
che Admeto ha in casa. Che se fosse morto,  
a quest'ora non era più, ma salvo  
sarebbe stato anche da un dolore  
che più scordare non lo potrà mai⁶⁰».

Dolore? Sì certo, Admeto è sinceramente addolorato, «ma versa lacrime inutili. In altre parole, non può annullare la morte di Alcesti se non rinunciando al suo sacrificio, cosa che non è disposto a fare»⁶¹. Il coro ha poco da dirci che la sua, quella di Admeto, è una «vita che non sarà vita» (ἀβίωτον... χρόνον)⁶², ed è altrettanto scandaloso da parte del coro, apertamente maschilista, proclamare che

«... le nozze lieto  
facciano l'uomo più che dolore  
non gli diano⁶³».

È certo questa, afferma Yehoshua, un'affermazione scandalosa⁶⁴. Lei è morta, morta... Lo capisci, Admeto? Morta, per sempre. Prendi atto una buona volta di quello che hai permesso. Questa donna, per qualunque motivo abbia fatto quel che

⁵⁷ In A.B. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa*, Torino 2000 (1998¹), 18-41, qui 40.

⁵⁸ Yehoshua 21.

⁵⁹ «Quando leggiamo libri o vediamo film del cui “lieto fine” siamo certi, ci è più facile sopportare le disavventure in cui incorrono i protagonisti» (Yehoshua 22).

⁶⁰ *Alcesti*, vv. 196-98. Da ricordare, nel primo episodio, questo scambio di battute, tra il corifeo e l'ancella: «Ch.: Oh sventurato! di che donna rimani privo e che uomo sei! Anc.: Non può capirlo se non l'ha provato» (*Alcesti*, vv. 144 s.).

⁶¹ Yehoshua 25.

⁶² *Alcesti*, vv. 242 s.

⁶³ *Alcesti*, vv. 238 s.

⁶⁴ «Queste sono affermazioni scandalose, in quanto è proprio il legame coniugale a salvare dalla morte Admeto» (Yehoshua 26).

ha fatto, è morta per te. Sembra ottuso, questo Admeto. Sembra non avere gli strumenti affettivi, razionali, culturali per comprendere l'enormità della cosa. Alceste, tanto più acuminata, avvertita, gl'impone anche, prima di morire, un sacrificio non indifferente: non dovrà unirsi con un'altra donna⁶⁵. E lui, goffamente, promette di dotarsi di un feticcio, di una statua che sembri viva, con le fattezze di Alceste, e che metterà al suo fianco⁶⁶. Per quanto gli resterà da vivere, avrà vicino a sé questa bambola di gomma *ante litteram*, ed il piagnucolio disperato dei figli. E qui, a questo punto, s'inserisce il colpo di genio di Euripide, che traduce in un *coup de théâtre*: egli introduce il vecchio padre di Admeto, Ferete, agli inizi del quarto episodio. Il vecchio s'intrufola tra gli invitati al funerale: solo lui, non c'è la moglie, che ha il pudore di non mostrarsi, per non dover dar conto, dico ironicamente, dell'educazione sciagurata impartita al figlio. Il padre, mellifluo, appare felice che Alceste sia morta al posto di Admeto, evitando anche a lui di sentirsi in colpa. Cerca, il vecchio, di confondersi tra la folla del funerale, immaginiamo con la faccia di circostanza, quindi offre doni rituali per il soggiorno nelle *suites* dell'Ade della 'povera' nuora. Ma non ce la fa a star zitto, e non può esimersi dal dirci che

«... son questi i matrimoni  
che son utili agli uomini. E se no,  
non val la pena ch'uno prenda moglie⁶⁷».

Cosa pretendiamo da Admeto, con un padre simile? Con una madre che non si fa vedere, ma se lo tiene in pugno? Certo, come dice Ferete, non è legge «che i padri muoiano per i figli»⁶⁸, e «la vita è cosa breve. Ma è dolce!»⁶⁹. E in questa contemporaneità svuotata di valori profondi, priva di ancoraggio metafisico, noi leggiamo, ampliato all'ennesima potenza, il mondo egoistico del vecchio padre di Admeto: i suoi modi perbene, il compunto miagolio sulla tomba della nuora, l'offerta di 'cose', mascherano il suo utilitarismo affettivo. Ma le buone maniere a costo zero saltano quando Ferete si sente minacciato, insidiato nella vita; e questo spiega la sua furibonda aggressività:

«È una trovata d'ingegno la tua

⁶⁵ «Non ti sposare, non la dare / una matrigna a queste creature» (*Alceste*, v. 305). Cf. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, 25-38.

⁶⁶ «Il corpo tuo da mano sapiente / di artefici effigiato nel mio letto / poserà steso, e prono sui ginocchi / lo avvolgerò con le braccia, e il tuo nome / io chiamerò, e mi parrà di averla / con me al mio petto la donna che amo/, anche se non l'avrò più» (*Alceste*, vv. 348-52).

⁶⁷ *Alceste*, vv. 627 s.

⁶⁸ *Alceste*, vv. 683 s.

⁶⁹ *Alceste*, v. 693.

per non morire più, se tu riesci  
a persuadere ogni volta la moglie  
a morire per te. Sei un codardo!⁷⁰».

Che geniaccio, Euripide. Perché Admeto... allora, solo allora, tocca il fondo, per riemergere a fatica, dopo che il padre se ne va, con un ultimo, avvelenato commiato:

«... la seppellirai  
ora che l'hai uccisa. Ma dovrai  
renderne conto ai suoi⁷¹».

Solo allora capisce. Come il protagonista de *Il falò delle vanità*⁷², bruciato tutto, onore, dignità, distrutto dallo scontro col padre, nasce Admeto a nuova vita, torna alla luce del sole, come Ciàula che dal pozzo della miniera torna su, e scopre la notte e la luna; e manda alla malora lui, Ferete, e la madre. Tradotto come bisognerebbe forse avere il coraggio di tradurre: «Va' a farti fottere, tu e quella donna che un giorno è venuta ad abitarti in casa. Trascorretela soli la vecchiaia, con un figlio che avete»⁷³. In quell'urlo di rabbia e di disperazione, in quel rifiuto figlio del dolore e della sofferenza, nella condanna senza appello delle anime piccole dei suoi genitori, Admeto diventa uomo - non sempre lo si diventa - e si guadagna, ora, il premio per la sua raggiunta maturità: il ritorno alla luce della sposa, che adesso si merita, e della quale solo ora, asciugate le lacrime, intuisce la grandezza - e noi del pubblico ci riconciliamo con lui. E allora, come in ogni bella storia, arrivano i nostri, ed il buon Eracle restituisce Alceste ad Admeto; muta però, perché ancora in ostaggio delle potenze infernali. Nella dimensione della fiaba, almeno in quella, i sogni si avverano ancora. Nella realtà, uscendo da teatro, stanno per scendere le ombre della sera, abbiamo fondati dubbi, che ci teniamo per noi, che Alceste sia tornata in vita: il lieto fine, l'abbraccio che sigilla la reciproca corporeità, resta in sospeso, avverrà di qui a qualche giorno... Avverrà poi? Basta, ora. Andiamo a mangiare qualcosa. Tra un boccone e l'altro, dopo un'intera giornata di spettacolo, qualche mozzicone di di-

⁷⁰ *Alceste*, vv. 699-702.

⁷¹ *Alceste*, vv. 730 s.

⁷² Il romanzo, di Tom Wolf, è stato trasposto efficacemente sullo schermo da Brian De Palma (tit. or.: *The Bonfire of the Vanities*, 1990).

⁷³ *Alceste*, vv. 734-36. Più nobilmente, Diano: «Vattene alla malora, tu e la donna / che un giorno venne ad abitarti in casa. / Trascorretela soli la vecchiaia, / con un figlio che avete».

scorso: «Forte, Euripide». E lei, avvicinando alle labbra una grande birra: «Ma tu hai capito?...»⁷⁴.

Verona

Francesco Donadi

⁷⁴ Punto di partenza per questa lettura dell'*Alceste* è stato il film di J.L. Brooks *Voglia di tenerezza* (tit. or. *Terms of Endearment*, 1983, dal romanzo dallo stesso titolo di L. McMurtry, 1975, 1984 tr. it.), con Debra Winger, Shirley MacLaine, J. Nicholson. La protagonista, la Winger, muore di cancro. Il marito scapestrato e menefreghista solo alla sua morte, quando lei gli affida i figli, e gli suggerisce in una sua amica una nuova compagna, capisce quanto ha perduto. Anche la madre di lei, ostile al genero, gli si avvicina: sente che in lui c'è stato un radicale cambiamento. E l'Eracle tutto umano, l'astronauta interpretato da Nicholson, da sempre innamorato a suo modo di Shirley (nel film è la madre della protagonista), si assume il ruolo di *pater* di questa famiglia allargata, riomposta e rinsaldata dalla morte della protagonista... C'è da piangere, da piangere molto. Poi, mestamente, si sorride. Da vedere.



## LA 'INVENZIONE' DELLA REGALITÀ: IL RAPPORTO TRA I RE MITICI DI ATENE E LO SPAZIO DELLA POLIS DEMOCRATICA

Le leggende che hanno come protagonisti i re di Atene trovano scarse attestazioni nelle fonti più arcaiche¹. Esse offrono tuttavia l'opportunità di poter essere studiate in documenti appartenenti ad un contesto storico-sociale circoscritto e privilegiato: circoscritto, perché identificabile con la *polis* ateniese della fine del V e del IV secolo a.C., privilegiato, perché coincidente, rispetto a tali leggende, non solo con il terreno di diffusione, ma anche, probabilmente, con quello di nascita e di plasmazione². Forte di un simile privilegio nel rapporto con le proprie fonti, la questione dei re di Atene si presenta tuttavia caratterizzata da una duplice anomalia.

(1) Chi si accosti ad essa si trova infatti di fronte, in primo luogo, ad una porzione piuttosto consistente di 'mitologia regale' riferita ad una *polis* che, invece, è per eccellenza una comunità senza re. La contraddizione insita nel rapporto tra un immaginario densamente popolato di monarchi e il sistema di pensiero di una *polis* che, in quanto libera e democratica, si è contrapposta e si contrappone, nella diacronia, alla tirannide, alla monarchia achemenide e alla Sparta oligarchica guidata da due re, è evidente, e denuncia il carattere artificiale del processo associativo tra l'Atene democratica e i suoi re mitici. Sulla base di questa prima anomalia, la mitologia regale ateniese si rivela quindi, innanzi tutto, come una complessa e mediata costruzione culturale.

Nel caso di Atene mancano, tra l'altro, testimonianze chiare e certe su figure storiche di re, ma non è utile fossilizzarsi sull'elemento negativo di questa effettiva ed irreversibile assenza. Servirà, piuttosto, interrogarsi in positivo su alcuni aspetti della elaborazione, della costruzione - più che della 'invenzione' in senso proprio - dei re, cercando di cogliere, in particolare, a quali esigenze abbia tentato di corrispondere tale processo, portato avanti da una *polis* democratica, nella fase in cui essa maggiormente si presenta - a se stessa e ai propri interlocutori - come anti-monarchica. L'«invenzione» della regalità sembra con ciò porsi in parallelo al processo, forse assai più noto, che mira a costruire il ritratto di una Atene esemplare dal punto di vista militare, arricchendone il passato di gloriosi successi in guerra³. Insieme ai propri re

¹ In *Iliade* e *Odissea*, ad esempio, non si contano che due attestazioni per Eretteo (B 547 e η 81) e nell'opera esiodea soltanto una (fr. 10a.21 M.-W.), per Erittonio soltanto due in γ 219 e 230 e una in Hes. fr. 177.14 M.-W), per lo stesso Teseo solo tre in A 265 e λ 322 e 631 e due in [Hes.] Sc. 182 e fr. 280.26 M.-W. e per Cecrope, infine, addirittura nessuna.

² Cf. R. Parker, *Myths of Early Athens*, in J. Bremmer, *Interpretations of Greek Mythology*, Oxford 1987, 187-88.

³ Cf. S. Gotteland, *Mythe et rhétorique. Les exemples mythiques dans le discours politique de l'Athènes classique*, Paris 2001, 125-31. Per un approfondimento più dettagliato della «*construction d'une Athènes exemplaire*» dal punto di vista militare si vedano anche le pagine 131-229.

mitici, Atene sembra insomma voler costruire una faccia ulteriore del proprio modello.

(2) La seconda delle anomalie cui sopra si accennava risiede poi, più specificamente, nella caratterizzazione stessa dei re mitici di Atene e dei contesti in relazione ai quali questi si trovano ad agire. Quelli di Atene sono infatti, in sostanza, re che non governano: non sembrano essere stati 'inventati' per illustrare o giustificare un assetto istituzionale in senso stretto. Atene è collegata ai propri re secondo modalità distinte da quelle con cui Argo e Micene fanno da sfondo alle lotte di potere tra le diverse generazioni di Pelopidi, o con cui Tebe si lega alle vicende dei Labdacidi, o ancora da quelle con cui Itaca affida i propri equilibri alle complicate sorti della sovranità di Odisseo. I racconti che narrano le vicende del primo re Cecrope e dell'intera sua filiazione non illuminano in alcun modo le dinamiche di un governo monarchico; gli aspetti politici ed istituzionali dei re ateniesi risultano piuttosto appannati, quando non del tutto assenti⁴. Simili lacune, relative al ruolo istituzionale dei re di Atene, portano a presupporre l'esistenza di altre componenti che, ben distinte da esigenze puramente istituzionali, siano state comunque in grado di sorreggere e giustificare un processo di produzione mitologica tanto fecondo. Il fatto che i re ateniesi svolgano funzioni istituzionali appare, al limite, un mero elemento accessorio. E tuttavia, allo sbiadito ruolo istituzionale dei re di Atene si contrappone il loro essenziale ruolo *politico*: i re mitici servono alla *polis*.

Da questa duplice anomalia nasce forte il bisogno di chiedersi quali siano le finalità prime, i fondamenti costitutivi, le esigenze cui risponde una elaborazione culturale di vasta portata come quella dei re nella *polis* democratica ateniese.

Da chiarire anzitutto è la relazione dei re mitici di Atene con lo spazio della *polis* e del suo territorio. L'associazione più immediata tra i re di Atene e la nozione di spazio passa, di solito, per la nota e dibattuta questione dell'autoctonia dei primi monarchi. Che il radicamento dei re ateniesi sul territorio della loro *polis* sia filtrato dall'immagine leggendaria della nascita diretta dalla terra è un dato fondamentale e non trascurabile, ma non è sufficiente, da solo, a spiegare tutte le implicazioni di un problema assai più ampio. Indagare il rapporto tra l' 'invenzione' ateniese della regalità e la costituzione del territorio di Atene e dell'Attica nella prospettiva esclusiva dell'autoctonia dei primi re sarebbe parziale. La questione dell'autoctonia rivendica - va da sé - una propria collocazione, tuttavia, solo come una tra le tappe intermedie del presente percorso argomentativo, e non come punto di partenza. Opportuno è

⁴ Notevole è l'accento, seppure assai generico ed attestato in una fonte relativamente tarda (cf. Apollod. *Bibl.* 3.15), alla ripartizione avvenuta dopo la morte del padre Pandione tra Bute, che eredita i sacerdoti, ed Eretteo che eredita il trono.

rifarsi alla nozione greca di spazio, secondo modalità assai diverse da quelle moderne. Mi riferisco alla nozione di 'frontiera' e al sistema di pensiero proprio della 'genealogia', forgiati ed affinati dalla riflessione antropologica contemporanea.

### 1. I re di Atene come frontiera.

La nozione di frontiera è espressione, in Grecia antica, di significati molteplici, che essa assume per il fatto di svolgere, al contempo, funzioni essenziali in ambiti diversi, come quello agricolo, difensivo, religioso⁵. Qualunque sia la sfera di vita sociale presa in considerazione emerge, in ogni caso, l'importanza della frontiera per la definizione degli spazi in cui si sviluppa e si consolida l'identità della *polis* e, insieme, la sua stessa esistenza. La frontiera costituisce il limite, concreto ed astratto, entro il quale ci si nutre dei prodotti di una determinata terra, ci si difende, si partecipa alle manifestazioni - stabili o itineranti - della ritualità collettiva, ed il limite oltre il quale tutto ciò non avviene e non deve avvenire. Anche qualora si accetti di assumere, come parametro di analisi della identità *politica*, la tripartizione fra territorio, popolazione e governo⁶, la frontiera torna ad imporsi come nozione chiave. È infatti sempre per il tramite della frontiera che ognuno dei tre elementi appena evocati è posto in relazione con l'identità della *polis*: la frontiera individua e delimita un territorio, un gruppo sociale e una sfera di esercizio dell'autorità. All'interno del si-

⁵ Su polisemia e polifunzionalità della frontiera cf. G. Daverio Rocchi, *Frontiera e confini nella Grecia antica*, Roma 1988, 17, 55 e 205-25; mentre si vedano le pagine 42, 85 e 208 sulla funzione agricola della frontiera in connessione con il giuramento degli efebi ateniesi; sul giuramento degli efebi ad Atene cf. P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir: formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981 (tr. it. Roma 1988), 144-45. Utili riferimenti sulla frontiera in Grecia antica sono inoltre M. Casevitz, *Les mots de la frontière en grec*, in *La frontière*, Travaux de la Maison de l'Orient, 21, 1993, 17-24, D. Rousset, *Les frontières des cités grecques. Premières réflexions à partir des documents épigraphiques*, Cahiers du Centre Glotz, V, 1994, 97-126, M. Casevitz, *Sur eschatia. Histoire du mot*, in *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'antiquité* (a cura di A. Rousselle), Perpignan 1995, 19-30, F. Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris 1996 (soprattutto 117-71) e, più in generale, C.R. Whittaker 1994, *The Frontier of the Roman Empire. A Social and Economic Study*, Baltimore & London 1994.

⁶ Cf. in particolare M.H. Hansen, *Introduction: the Polis as a Citizen-State*, CPC Acts1 in M.H. Hansen (ed.), *The Ancient Greek City-State: Symposium on the occasion of the 250th anniversary of the Royal Danish Academy of Sciences and Letters, July, 1-4 1992*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 1, Historisk-filosofiske Meddelelser 67, Copenhagen 1993, 7-29, Id., *The Meanings of the Word Polis*, CPC Acts5, in M.H. Hansen, *Polis and City-State: an Ancient Concept and its Modern Equivalent: Symposium, January 9, 1998*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 5, Historisk-filosofiske Meddelelser 76, Copenhagen 1998, 17-30 e Id., *The Concept of State*, CPC Acts5, M.H. Hansen, *Polis and City-State: an Ancient Concept and its Modern Equivalent: Symposium, January 9, 1998*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 5, Historisk-filosofiske Meddelelser 76, Copenhagen 1998, 35-50.

stema delle *poleis* greche, tra l'altro, organizzato e addirittura costituito su base territoriale, entro uno spazio geografico piuttosto limitato, è la frontiera che regola gli equilibri tra le diverse identità *politiche* e le rispettive sfere di influenza⁷.

In contrasto con questo fondamentale ruolo di baricentro *politico* - oltre che geografico - si nota, almeno per quanto riguarda il V e IV secolo a.C., l'assenza di una rielaborazione teorica intorno alla 'nozione' di frontiera, di contro alla produttività che caratterizza invece, nella medesima epoca, l'elaborazione teorica della nozione di centro⁸. Lo spazio *politico* per eccellenza viene identificato con il centro, e a tutto vantaggio del *meson*. La mancata consapevolezza teorica della stretta relazione tra frontiera e identità *politica* contrasta però con l'importanza che al tema riserva, con le sue figure regali, l'immaginario mitico ateniese. La frequenza con cui la frontiera ricorre nella produzione mitologica di V e IV secolo, rispecchia in quale misura si avverta la sua essenzialità per la nascita, lo sviluppo e la sopravvivenza della *polis*, senza che per questo si riesca tuttavia ad individuare la questione come problema teorico autonomo. Numerosi miti parlano delle frontiere e delle vicende che le hanno originate o trasformate, e l'«invenzione» dei re sembra presentarsi come una sorta di contrappeso alla mancata elaborazione teorica della frontiera, come una modalità di riflessione complementare e quasi sostitutiva rispetto a tale lacuna, come un elemento di pensiero alternativo, in grado di recuperare contenuti e nessi fondamentali, ma non problematizzati in astratto. I re mitici di Atene costituiscono una modalità per riflettere sulla frontiera, rispetto alla identità della *polis*. L'immagine mitica dei re ateniesi compensa (per non dire «precede») così la formulazione teorica della frontiera, intesa come marchio di autorità - oltre che di identità - *politica*.

I testi letterari a disposizione per indagare la nozione greca di frontiera non forniscono definizioni né consentono di muoversi con sicurezza sul piano dell'astrazione, ma si limitano a raccontare delle storie. Solo questi racconti, contenenti le azioni, i luoghi di origine, gli itinerari, le vicende familiari dei re mitici di Atene, possono contribuire ad illustrare i significati molteplici delle frontiere e ad orientare, insieme, la lettura di una carta geografica della Grecia d'età classica. In tale prospettiva, il

⁷ Sul nesso concreto tra frontiera e autorità, nella realtà specifica della Grecia, cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 25-28.

⁸ Per questa osservazione cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 16. Sulla elaborazione della nozione di centro cf. P. Lévêque e P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien. Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque, de la fin du VI^e siècle à la mort de Platon*, Paris 1964 e J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1965, 145-58 e 159-81 (con riferimenti soprattutto ad Hdt 1.170 ed Hdt 4.161), L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968 e, più di recente, cf. le posizioni critiche di N. Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris 1997, 48-60 (con riferimento ad Hdt 3.142-143) e 98-104.

caso delle frontiere che separano l'Attica dalle regioni circostanti, e che delimitano così le rispettive sfere di influenza ed autorità, è assai eloquente.

In particolare, la definizione del confine occidentale con la Megaride viene sancita per il tramite di vicende che hanno come protagonisti, essenziali e spesso unici, re di Atene, e nelle quali il salto logico da un atto concreto e circostanziato - che porta alla formazione fisica di *una* determinata frontiera - ad una nozione astratta e generalizzabile non appare ancora compiuto.

Non si trova, nei racconti sulle frontiere, una figura simile a quella di Demonatte⁹ che, consapevole della nozione di centro, decida di porre in comune il potere, che, come ci dice Erodoto, τὰ ἅλλα πάντα... ἐς μέσον... ἔθηκε, compiendo, per ciascuno di questi tre elementi (oggetto, determinazione di luogo ed azione verbale) e per la loro interazione, un processo di astrazione netta. Piuttosto, è direttamente il re Teseo ad innalzare, in senso fisico, una stele di confine (στήλην ἑστησεν), dopo aver annesso la Megaride all'Attica (προσκτησάμενος δὲ τῇ Ἀττικῇ τὴν Μεγαρικὴν βεβαίως)¹⁰, ed è sempre lo stesso Teseo ad iscriverla (ἐπιγράψας), in maniera altrettanto concreta, al fine di delimitare il confine della regione (τὸ διορίζον ἐπίγραμμα τὴν χώραν), due trimetri assai difficilmente passibili di una lettura in qualche modo simbolica: τὰδ' οὐχὶ Πελοπόννησος, ἀλλ' Ἰωνία, sulla parte rivolta ad oriente e, su quella opposta, τὰδ' ἐστὶ Πελοπόννησος, οὐκ Ἰωνία. I contrasti connessi allo stabilimento di tale frontiera si riflettono, inoltre, con allegorie ancora una volta non troppo sottili, nella leggenda dello scontro fra il re di Atene Teseo ed il megarese (d'origine o d'adozione nelle contrastanti versioni del mito) Scirone¹¹.

Sono ancora due re a contendersi, nelle diverse varianti riportate dagli storici, il primato per il possesso di territori importanti per lo stabilimento della frontiera attico-megarese: da un lato, si rivendica l'appartenenza di Eleusi e della pianura Triasia al regno del sovrano megarese Niso (τὴν Μεγαρίδα λάχοι καὶ κτίσαι τὴν Νισαίαν. Φιλόχορος μὲν οὖν ἀπὸ Ἰσθμοῦ μέχρι τοῦ Πυθίου διήκειν αὐτοῦ φησι τὴν ἀρχήν, Ἄνδρων δὲ μέχρι Ἐλευσίνος καὶ τοῦ Θριασίου)¹², dall'altro, si fa risalire l'annessione di Eleusi all'Attica al regno del re ateniese autoctono Cecrope

⁹ Cf. Hdt 4.161.

¹⁰ Cf. Plut. *Thes.* 25.4, ma anche Androt. *FGrHist* 324 F 61 e Strab. 9.6.1. Per le relazioni tra la delimitazione dell'Attica e il percorso segnato dalle avventure di Teseo e per le modalità con cui gli Ateniesi si appropriano della figura di Teseo cf. C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1996, 421-24, R. Di Donato, *Geografia e storia della letteratura greca arcaica*, Milano 2001, 155-56 e, da ultimo, R. Etienne *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du IIIe*, Paris 2004, 90-93. Sulle testimonianze relative ai re di Atene posteriori al V e IV secolo a.C. cf. infra n. 44.

¹¹ Cf. Calame, *Thésée*, 409-10.

¹² Cf. Philoch. *FGrHist* 328 F 107 e Andron *FGrHist* 10 F 14.

(πρῶτον... συνοικίσαι... Ἐλευσίς)¹³. La problematicità dei rapporti tra Attica e Megaride va tuttavia ben oltre lo stabilimento di una frontiera, e si riflette, probabilmente, anche nel legame privilegiato che con la stessa Megaride mantiene Pandione - altro re d'Atene - il quale trasforma questa regione nella sede del proprio esilio, dietro la spinta dei Metionidi (appartenenti anch'essi alla discendenza regale ateniese)¹⁴.

Ma la vicenda forse più nota, che sempre afferma l'importanza strategica di Eleusi rispetto alla delimitazione territoriale dell'Attica, è la vittoria dell'altro re autoctono di Atene, Eretteo, contro Eumolpo (o contro il figlio di quest'ultimo), accorso in aiuto degli Eleusini contro gli Ateniesi¹⁵. Anche questa monomachia contrasta con le rappresentazioni più o meno coeve del centro. Siamo qui assai lontani dalla possibilità che un personaggio come Talete¹⁶, in piena coscienza del significato anche simbolico di *meson* e dello scarto che in senso politico separa il centro da quello che centro non è, suggerisca, sulla base di una riflessione a priori, di porre un organo decisionale, quale è l'assemblea, a Teo, *perché* Teo si trova al centro (Τέων γὰρ μέσον εἶναι Ἰωνίης). Per contro, su di un gradino assai lontano della scala che conduce alla formulazione teorica, per separare con una frontiera l'Attica dalla Megaride, due sovrani lottano fisicamente tra loro, in un duello che, senza salti logici di astrazione, genera da se stesso un confine¹⁷. I re di Atene fungono ugualmente da indispensabile mezzo di espressione in relazione anche ad un'altra frontiera, ancor più incerta e delicata da definire nella storia dell'Attica: quella che segna, a Nord Ovest, il confine con la regione beota¹⁸. È il primo re di Atene, Cecrope, ad avere un legame privilegiato con la Beozia, secondo fonti piuttosto tarde che accennano addirittura ad una sovranità di questo re sulla regione (ἡνίκα τῆς Βοιωτίας ἐπῆρξε)¹⁹. Ma lo stabilimento del confine attico-beotico è di nuovo affidato, come già nel caso della Megaride, ad una monomachia tra sovrani (περὶ τῆς χώρας εἰς μονομαχίαν καταστάντας (...) μονομαχεῖν τῆς ἀρχῆς παραχω-

¹³ Cf. Philoch. *FGrHist* 328 F 94.

¹⁴ Cf. Apollod. *Bibl.* 3.15.5; Paus. 1.5.3; Metione è figlio di Eretteo (Apollod. *Bibl.* 3.15.1).

¹⁵ Cf. Philoch. *FGrHist* 328 F 13 e *FGrHist* 328 F 105, Hecat. *FGrHist* 1 F 119, ma si vedano anche Eur. *Eretteo* fr. 14 Jouan-Van Looy vv. 46-50 e Thuc. 2.15.

¹⁶ Cf. Hdt. 1.170.

¹⁷ La presenza di un modello 'agonale' (guerra/gara) nello stabilimento di un confine è rilevata da R. Oniga anche nella tradizione romana, come mostra, in particolare, l'episodio della corsa dei fratelli Fileni per la definizione del confine tra Cartagine e Cirene (cf. R. Oniga, *Il confine conteso. Lettura antropologica di un capitolo sallustiano. Bellum Iugurthinum* 79, Bari 1990, soprattutto cap. 5, *Un modello di rappresentazione culturale dello spazio: la 'corsa per il confine'*, 65-72).

¹⁸ Cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 180-86.

¹⁹ Cf. Strab. 9.2.18. Leggendo intorno alla figura di Cecrope circolavano in Beozia dove, ad Aliarto, sorgeva il suo *heroon* (cf. Paus. 9.33.1).

ρεῖν²⁰; ὁ τῶν Ἀθηναίων βασιλεὺς Ξάνθον τὸν Θηβαίων μονομαχῶν²¹...): Melanto, re dell'Attica, contro Xanto, re della Beozia. Non c'è spazio, qui, per un Meandrio²² che, tenendo un discorso dinanzi all'assemblea cittadina, con piena consapevolezza anche espressiva, padroneggi l'astrazione del *meson* ad un livello tale da poterla argomentare anche di fronte ad un pubblico (προσαγορεύω). Da un lato, c'è il potere che Meandrio pone (τιθείς), a livello simbolico, ἐς μέσον, dall'altro, c'è il potere (anch'esso definito, come il precedente, ἀρχή) per il quale i re Melanto e Xanto fisicamente si scontrano. Vista la ricorrenza con cui si presenta, l'associazione con un re di Atene sembra dunque costituire una vera e propria tappa nel percorso di formazione di una frontiera. Dopo l'intervento dei giudici, la realizzazione materiale del confine e l'organizzazione di un sistema di sorveglianza e custodia²³, l'associazione con l'immagine mitica di un re corrisponderebbe insomma alla sanzione ulteriore dell'ingresso della frontiera come tale nell'immaginario collettivo. Oltre ai casi esemplari e assai noti delle frontiere megarese e beota, figure di re ateniesi mediano i rapporti dell'Attica anche con l'Eubea, con l'Elide e con le regioni settentrionali. La figura di Cecrope torna a giocare un ruolo nei rapporti con l'isola euboica²⁴, quella di Forbante veicola le relazioni con l'Elide²⁵, ed è ancora Eretteo a scontrarsi con i figli di Poseidone i quali, provenienti dal Nord, vengono identificati come Traci²⁶. Ma l'«invenzione» della regalità ateniese sembra rispondere anche all'esigenza di mediare la difficile elaborazione della «non-frontiera» per eccellenza, di quella che si concretizza nella dinamicità e varietà dei contatti tra la terraferma dell'Attica ed il suo mare.

L'ambivalenza della relazione tra l'Attica e le sue «frontiere marine» trova in effetti frequente espressione nel rapporto, anch'esso piuttosto ambiguo (oscillante dalla filiazione allo scontro), tra il dio del mare Poseidone ed alcuni re di Atene in particolare: la discendenza diretta di Teseo da Poseidone²⁷ si affianca così alla lotta tra il

²⁰ Cf. Hellanic. *FGrHist* 4 F 125.

²¹ Cf. Ephor. *FGrHist* 70 F22.

²² Cf. Hdt. 3.142.

²³ Su ciascuna di queste tappe cf. Daverio Rocchi, *Frontiera* rispettivamente alle pagine 69-77, 77-84 e 84-91.

²⁴ Cf. Strab. 10.446, su cui si veda G. De Sanctis, *Atthis. Storia della repubblica ateniese dalle origini alla età di Pericle*, Firenze 1975, 104 (3° ed. con doc. inediti, da cui si cita sempre in questo lavoro; 1° ed. Torino 1912).

²⁵ Cf. Diod. 4.69.

²⁶ Sulle lotte tra Eretteo e gli Eleusini, capeggiati da Eumolpo o dal figlio di quest'ultimo, oltre ai riferimenti già citati (cf. supra n. 15) si vedano anche Strab. 7.7 e Paus. 1.5.2; 1.27.4; 1.38.3.

²⁷ Cf. Hellanic. *FGrHist* 4 F 134.4 ed Isocr. *Hel.* 18.1, ma anche Paus. 1.17.3, Bacch. *Dith.* 17.33-38 Snell-Maehler, Plut. *Thes.* 6.3 e Apollod. *Bibl.* 3.15.7.

dio del mare ed Eretteo²⁸, o allo stretto legame culturale tra questi ultimi, riflesso, non da ultimo, nell'epiteto di Ἐρεχθεύς riservato a Poseidone²⁹. Le frontiere dell'Attica hanno dunque bisogno di essere affidate ai re mitici anche quando corrispondono a confini fluttuanti e difficilmente misurabili.

Possiamo parlare di polifunzionalità della frontiera in Grecia antica, quindi, non soltanto in termini qualitativi, alludendo al suo ruolo identitario in relazione a molteplici ambiti della vita associativa (agricolo, difensivo o religioso), ma anche in termini quantitativi, o, per meglio dire, di scala di grandezza. La frontiera mostra un grado di elasticità non banale anche per il fatto di identificarsi, al contempo, sia con la concretezza stabile e geometrica di una linea, sia con l'astrattezza, sempre dinamica, di uno spazio sacro o sociale.

In queste oscillazioni e sovrapposizioni di identità proprie della frontiera greca, il punto stabile risiede sempre, qualunque sia la cifra - qualitativa o quantitativa - della frontiera in questione, nello stretto legame con la figura mitica di uno o più re di Atene.

Riprendendo una distinzione lessicale propria della lingua inglese³⁰, si potrebbe così precisare che i re mitici di Atene offrono una imprescindibile mediazione nell'elaborare tanto la nozione di *'boundary'* quanto quella di *'frontier'*, intendendo con la prima una delimitazione stabile e lineare, e con la seconda, invece, un limite dinamico e non necessariamente coincidente con un confine geometrico.

## 2. Frontiere di re, frontiere di dèi.

L'esigenza di chiamare sempre in causa, nella definizione di una frontiera, la figura mitica di un re richiede certo una ulteriore precisazione.

L'elaborazione greca della nozione di frontiera, se da un lato instaura una relazione privilegiata con la costruzione della regalità mitica ateniese, dall'altro si appoggia anche ad una serie di figure divine; ma una simile compresenza deve essere problematizzata. Re d'Atene e frontiera, sebbene stretti in un legame reciproco anche ben definito, non costituiscono un insieme isolato ed impermeabile rispetto al sistema di pensiero nel quale trovano accoglienza. Infatti, se l'esigenza culturale di esprimere in qualche maniera, seppure non formalizzata, la nozione di frontiera svolge, rispetto all'artificiale produzione mitologica sui re di Atene, un ruolo fondativo e preponde-

²⁸ Cf. Eur. *Ion* vv. 281-82 e Apollod. *Bibl.* 3.15.5.

²⁹ Cf. Paus. 1.26.5. Su Ποσειδών Ἐρεχθεύς e il processo di assimilazione che lo vede protagonista cf. De Sanctis, *Atthis*, 105 n. 29 della ed. da cui si cita (Firenze 1975). Sul culto di Poseidone-Eretteo cf. Parker, *Myths*, 199 e 211 n. 55 e, più di recente, R. Parker, *Athenian Religion*, Oxford 1996, 290-94.

³⁰ Cf. in particolare Daverio Rocchi, *Frontiera*, 21, con la bibliografia nelle note 20 e 21.



rante, viceversa, il contributo che la costruzione culturale dei re di Atene offre alla elaborazione della nozione di frontiera non è, a quanto pare, totalizzante né unico. Non si può tralasciare il dato che la nozione di frontiera cominci a trovare espressione anche per via del legame con una serie di divinità, ciascuna delle quali specifica la propria funzione in direzione assai esplicita soprattutto quando assume, per l'occasione, l'epiteto di "Ὀπλος"³¹. Tra l'associazione frontiera-regalità e quella tra frontiera e dèi "Ὀπλοὶ" emergono tra l'altro consonanze non trascurabili. Gli dèi qualificati come "Ὀπλοὶ" svolgono un ruolo protettivo nei confronti del territorio alla delimitazione del quale vengono associati; e lo stesso sembra valere anche per le figure regali ateniesi: per le Eretteidi protettrici del territorio di Atena, per le tre figlie di Cecrope che vivono sull'Acropoli, o per l'altro figlio di Cecrope, Erisittone, 'che protegge la regione'³². Ma, pur riconoscendo un peso importante a certe analogie, l'indagine può concentrarsi, piuttosto, sulle differenze. La compresenza di dèi e sovrani nel pensiero greco sulla frontiera provoca una sorta di ridondanza espressiva. Bisognerà pertanto supporre che l' 'invenzione' dei re aggiunga qualcosa alla elaborazione della frontiera, rispetto all'apporto degli dèi "Ὀπλοὶ". *Quale* specifico aspetto di tale nozione di frontiera viene affidato ai re mitici di Atene? La risposta che sembra emergere porta ad ipotizzare una sorta di specializzazione dei re di Atene (e delle frontiere di cui essi sono espressione) in direzione della *polis*. La figura mitica di questi re appare fortemente connotata, nella sua totalità, in senso strettamente *politico* oltre che territoriale. I re di Atene corrispondono in maniera piena - senza bisogno degli epiteti dei quali invece necessitano gli dèi per specializzare la propria funzione rispetto ai confini - alla elaborazione di una frontiera perfettamente integrata nella realtà di una *polis* chiaramente democratica.

Ciò trova un esempio eloquente nel sinecismo. Le incertezze e le ambiguità interpretative³³ sull'analisi del fenomeno sinecistico dell'Attica, non arrivano mai ad

³¹ Sull'attribuzione dell'epiteto di "Ὀπλος"/"Ὀπτα" a Zeus, Apollo, Atena, Artemide ed Hermes cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 26 e 55. Sul ruolo degli epiteti in rapporto alla polifunzionalità degli dei greci cf. R. Di Donato, *Hierà. Prolegomena ad uno studio storico antropologico della religione greca*, Pisa 2001, 32-33 e 312. In particolare, su Zeus "Ὀπλος" cf. Dem. 7.39-40 e Plat. *Leg.* 842e; su Apollo "Ὀπλος" cf. Paus. 2.35.31, ma anche 2.35.2.

³² Cf. C. Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris 2000, 134; Parker, *Myths*, 195; K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Zürich 1958, 440 della tr. it. (Milano 2001).

³³ Per seguire il dibattito contemporaneo sulla questione, cf. P.J. Rhodes, *The Greek Poleis: Demes, Cities and Leagues*, CPC Acts1, in M.H. Hansen (ed.), *The Ancient Greek City-State: Symposium on the occasion of the 250th anniversary of the Royal Danish Academy of Sciences and Letters, July, 1-4 1992*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 1, Historisk-filosofiske Meddelelser 67, Copenhagen 1993, 161-82, S.G. Miller, *Architecture as Evidence for the Identity of the Early Polis*, CPC Acts2, in M.H. Hansen (ed.), *Sources for the Ancient Greek City-State: Symposium August*,

intaccare l'importanza del ruolo che l'immaginario mitico assegna, rispetto a tale processo, ai re di Atene. Il sinecismo ateniese, in quanto peculiare processo di delimitazione *politica*, trova infatti origine e sanzione nell'opera di due figure regali ateniesi, Cecrope e Teseo, delle quali l'attidografo Filocoro distingue, anche in termini di cronologia relativa, i rispettivi interventi: Κέκροπα πρῶτον εἰς δώδεκα πόλεις συνοικίσαι τὸ πλῆθος... πάλιν δ' ὕστερον εἰς μίαν πόλιν συναγαγεῖν λέγεται τὴν νῦν τὰς δώδεκα Θησεύς³⁴. All'autorità regale risulta a quanto pare connaturata la prerogativa di racchiudere entro un nuovo confine realtà in precedenza eterogenee ed autonome, e di fondarne in tal modo il nuovo statuto unitario. È quanto avviene, d'altra parte, anche nel processo di creazione della Anfizionia di Antela, ad opera dell'eponimo Anfizione, anch'egli re di Atene³⁵. L'immaginario collettivo ateniese ascrive con forza alle figure mitiche dei propri re la prerogativa di regolare e manipolare frontiere; testimonianze degne di nota si rintracciano anche nella realtà storica delle formazioni sociali della *polis*. Il peso del nesso sovranità-frontiera nell'Atene mitica sembra mantenersi intatto anche nell'Atene storica. La prerogativa riconosciuta ai re mitici di creare e sancire frontiere e confini sembra infatti tradursi, per il gruppo che da tali re afferma di discendere, nell'attribuzione di una competenza ben precisa. Un caso notevole riguarda la tribù degli Eretteidi e il decreto che ne definisce le funzioni di ὁροφύλακες nella *polis* di Atene: gli ἐπιμεληταί, discendenti del re Eretteo, sono incaricati di garantire che i cippi di confine delle proprietà agricole vengano rispettati (καὶ τοὺς ὅρους εἰ ἐφεστήκασιν κατὰ τὰ αὐτὰ)³⁶.

### 3. Costruzione di confini / costruzione di re: oratoria e storiografia locale.

Se l'elaborazione dei re di Atene corrispondesse davvero ad un evento puntuale e al sostantivo 'invenzione', qui introdotto per ragioni di efficacia espositiva, sarebbe assai difficile studiarla, in prospettiva antropologica, come fenomeno globale.

24-27 1994, Acts of the Copenhagen Polis Centre 2, Historisk-filosofiske Meddelelser, Copenhagen 1995, 201-44, C. Morgan e J.J. Coulton, *The Polis as a Physical Entity*, CPC Acts4, M.H. Hansen (ed.), *The Polis as an Urban Centre and as a Political Community: Symposium August, 29-31 1996*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 4, Historisk-filosofiske Meddelelser 75, Copenhagen 1997, 87-144, ma anche C. Morgan e J. Hall, *Achaian Poleis and Achaian Colonisation*, CPC Acts3, M.H. Hansen (ed.), *Introduction to an Inventory of Poleis: Symposium August, 23-26 1995*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 3, Historisk-filosofiske Meddelelser 74, Copenhagen 1996, 164-232 e J. Roy, *The Synoikism of Elis*, CPC Papers6, in Thomas Heine Nielsen (ed.), *Even More Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre, 6, Historia Einzelschriften, 162, Stuttgart 2002, 249-64.

³⁴ Philoch. *FGrHist* 328 F 94, ma cf. anche Plut. *Thes.* 24 e Thuc. 2.14.

³⁵ Cf. Paus. 10.8.1-2, ma anche Apollod. *Bibl.* 1.7.2 e 3.14.6-7.

³⁶ Cf. *IG II*², 1165, l.18 ss. su cui cf. N.F. Jones, *The Associations of Classical Athens. The Response to Democracy*, New York-Oxford 1999, 175-76.

Si tratta, invece, di una 'costruzione', che, come tale, comprende fasi e aspetti distinti e tra loro variamente integrati, da indagare nelle diverse stratificazioni. Di una simile 'costruzione' culturale si possono approfondire i luoghi, i tempi e le modalità di realizzazione, vedere come è stata prodotta, a quali nozioni essa si sia intrecciata nel suo farsi; ma si può anche indagare accanto a quali altre 'costruzioni' culturali essa venga elaborata e, non da ultimo, quale tipologia di fonti ne accolga il 'cantiere' e le diverse fasi di plasmazione. A suscitare interesse, in questa sezione della ricerca, sono gli ultimi due punti, i quali si intrecciano, nel caso dei re di Atene, secondo modalità che non paiono casuali ma anzi piuttosto significative.

Oltre che dalle testimonianze epigrafiche, la conoscenza delle questioni connesse con la nozione di frontiera deriva, in larga parte, dall'opera degli storici locali e degli oratori.

Ciò riflette il ruolo concreto che entrambi avevano nei casi di controversie e rivendicazioni territoriali. Gli storici locali offrono spesso prove preziose circa l'antichità di questo o quel confine, e gli oratori vengono chiamati a difenderne altrettanto spesso, nei propri discorsi, l'anteriorità, richiamando la diretta testimonianza degli abitanti del luogo e i racconti tramandati per via orale³⁷.

In particolare, nel caso di Atene e dell'Attica, oratori e storici locali costituiscono ricchissime riserve anche per le testimonianze sui re mitici. La coincidenza mette in rilievo come, proprio nell'ambito di quella stessa tradizione sfruttata al fine di creare, cancellare o giustificare frontiere territoriali, un ruolo determinante spetti alla mitologia regale.

Gli interessi che nell'Atene del V e IV secolo a.C. sono alla base della creazione concreta dei confini e quelli coinvolti nella elaborazione astratta dei re mitici si incontrano insomma, fino talvolta a sovrapporsi, nelle parole degli oratori e degli storici di Atene, fino ad una piena coincidenza fra i termini che descrivono le gesta dei re ateniesi e quelli che costituiscono il campo semantico entro il quale si deposita la polivalenza della frontiera.

Tale gruppo di vocaboli appare povero e ristretto quando si pensi che con esso coincide, nei racconti di questi storici, la quasi totalità delle azioni compiute dai re di Atene. D'altra parte, questo medesimo insieme risulta fin troppo ricco ed eterogeneo, qualora lo si consideri in una prospettiva tesa a delimitare il campo lessicale entro il

³⁷ Cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 64-65 e 185, con particolare riferimento al ruolo degli storici locali nella contesa tra Samo e Priene per il possesso della Batinetide e su quello giocato dagli oratori nelle vicende di attribuzione di Oropo ad Atene dopo la battaglia di Cheronea e rispetto alla ripartizione delle cinque colline tra le diverse tribù (Hyp. 3.16; Dem. 3.9; Paus. 1.39). Sugli attiografi cf. F. Jacoby, *Atthis. The Local Chronicles of Ancient Athens*, Oxford 1949 (in particolare 71-148).

quale poter individuare una definizione astratta ed univoca di frontiera. La molteplicità dei termini frantuma, in questo secondo caso, ogni aspirazione a sintetizzare in un neutro astratto e sostantivato (come invece avviene per *to meson*) la nozione greca di frontiera.

La nozione di frontiera difficilmente si distacca dalle gesta mitiche dei re. Per definire un confine si lotta fisicamente, si denomina la collettività che è compresa al suo interno, si conferisce e si regola in base ad essa la sovranità: la frontiera coincide con le azioni di cui essa è causa e insieme risultato, con azioni che sono concrete e molteplici, dalle quali è impossibile desumere una nozione astratta ed unica.

Espressioni verbali come διαιρεῖν, στήλην ἱστάναι, διανέμειν, κατανέμειν, παραχωρεῖν, μονομαχεῖν indicano azioni concrete, perché una frontiera si fa, non si pensa³⁸.

Nell'immaginario degli Ateniesi del V e IV secolo a.C., il legame che unisce frontiere e confini alla costruzione culturale dei re mitici appare, senza dubbio, molto forte, e gli oratori chiamano in causa i re ateniesi e le loro genealogie alla stessa stregua degli esempi storici, come argomentazioni valide per dirimere questioni territoriali³⁹.

L'Attidografia si dedica alla 'invenzione' della regalità secondo modalità assai complesse: i re degli attidografi, infatti, non 'costruiscono' soltanto confini, ma anche feste e istituzioni, presentandosi come eroi culturali e civilizzatori in senso pieno. Ad Eretteo si fa risalire l'istituzione delle Panatenee (ἦγαγε δὲ τὴν ἑορτὴν πρῶτος Hellanic. *FGrHist* 4 F 39)⁴⁰; Cecrope è il πρῶτος εὐρητής del matrimonio (Charax *FGrHist* 103 F 38), per primo compie il sacrificio di un bue (οὗτος πρῶτος βοῦν ἐθυσίασε Philoch. *FGrHist* 328 F 93), e con lui, per la prima volta, l'ulivo cresce sull'acropoli (ἐλαία πρῶτως ἐφύη Philoch. *FGrHist* 328 F 93); nelle peregrinazioni di Teseo trovano il proprio *aition* Pianepsie e Osoforie (Plut. 22.3-4)⁴¹ e, dalla

³⁸ Cf., nell'ordine, Andron *FGrHist* 10 F 14, Androt. *FGrHist* 324 F 61, Philoch. *FGrHist* 328 F 107, Hecat. *FGrHist* 1 F 119, Hellanic. *FGrHist* 4 F 125, ma l'elenco di azioni verbali connesse alla definizione di frontiere negli storici locali potrebbe continuare con espressioni quali: προκινδυνεύειν, εἰς μονομαχίαν καθιστάναι (Hellanic. *FGrHist* 4 F 125), ἐκ γῆς φαίνεσθαι (Hellanic. *FGrHist* 323a F 27), καλεῖν (Philoch. *FGrHist* 328 F 93), συνοικίζειν (Philoch. *FGrHist* 328 F 94), ὀνομάζειν (Philoch. *FGrHist* 328 F 95), στρατεύειν (Philoch. *FGrHist* 328 F 105), ῥίπτειν (Philoch. *FGrHist* 328 F 105), μέρος εἶναι, διορίζειν (Andron *FGrHist* 10 F 14), ἐπιγράφειν (Androt. *FGrHist* 324 F 61), ἀρπάζειν (Acus. *FGrHist* 2 F 30), διακομίζειν (Hecat. *FGrHist* 1 F 119), ἰζάνειν (Phanod. *FGrHist* 325 F 2).

³⁹ Cf. S. Gotteland, *Généalogies mythiques et politique chez les orateurs attiques*, in D. Auger-S. Saïd (a cura di), *Généalogies mythiques*, Paris 1998, 379.

⁴⁰ Cf. Jacoby, *Atthis*, 326 nota 79.

⁴¹ Per l'ipotesi che Plutarco abbia usato come fonte Filocoro cf. Jacoby, *Atthis*, 326 nota 86.

vittoria di Melanto contro i Beoti, le Apaturie (Hellanic. *FGrHist* 323a F 23)⁴². Tuttavia, è l'aspetto dei re come 'costruttori' di frontiere ad assumere in questa sede rilevanza rispetto agli altri, perché in esso meglio si riflette la svolta decisiva e caratterizzante la democrazia ateniese: da Clistene in poi, sopra ogni questione *politica* pesano fattori quali la terra e il territorio, e il radicamento in essi dell'elemento umano, elementi tradizionalmente deboli e problematici per la *polis*, ed ora centrali. Inoltre, le altre linee di 'costruzione' della regalità appaiono comunque riconducibili alla questione della elaborazione di frontiere: l'attribuzione a re mitici d'Atene dell'istituzione di *pompai* o di feste, ad esempio, pare chiaramente leggibile in funzione dell'esigenza ateniese di mediare tra *polis* e *chora*, e di mettere in relazione densità umana e dimensione spaziale, problema al quale la democrazia risponde, appunto, tramite nuove nozioni di spazio come quella di frontiera. Le tradizioni anche molto antiche alle quali attingono gli attidografi sono dunque proiettate sul presente della democrazia di Atene e sulle sue esigenze più attuali⁴³.

In conclusione, la sede privilegiata per lo studio del materiale mitologico sui re di Atene coincide con l'opera degli oratori e degli storici locali. Ma se oratoria ed attidografia testimoniano delle prime importanti connessioni tra re mitici e spazio geografico/*politico*, una prova altrettanto forte dell'esistenza di simili legami è offerta da autori anche di molto successivi, i quali mostrano il nesso tra re di Atene e territorio ormai ben cristallizzato, e ne provano così la tenacia. Non è un caso, infatti, che un secondo corposo gruppo di fonti per i re d'Atene coincida in larga parte con l'opera di un geografo, Strabone, e di un periegeta, Pausania⁴⁴, che la descrizione di miti e culti concernenti i re ateniesi segua il percorso dei luoghi e, non da ultimo, che il nome di un re di Atene ricorra spesso in qualità di puro e semplice riferimento geografico.

Dopo aver soprattutto messo in luce, adottando un'ottica 'negativa', l'assenza di una consapevole elaborazione astratta, è tuttavia opportuno valutare se e in quale misura dati concreti di realtà abbiano potuto influire sul processo di costruzione dei re.

⁴² Sulla trattazione di questi temi negli attidografi cf. Jacoby, *Atthis*, 134-48.

⁴³ Sulla problematica questione delle fonti alle quali avrebbe attinto l'attidografia cf. Jacoby, *Atthis*, 149-225 e più di recente L. Porciani, *Prime forme della storiografia greca. Prospettiva locale e generale nella narrazione storica*, *Historia Einzelschriften*, 152, Stuttgart 2001, 13-27. Sulla 'politicizzazione' degli attidografi e sul loro stretto legame con il contesto ad essi contemporaneo cf. Jacoby, *Atthis*, 71-79 e 128-31.

⁴⁴ I luoghi in cui Strabone e Pausania parlano, ad esempio, dei re d'Atene contenuti nella lista riportata in tabella sono numerosi. Cecrope= 5 in Strab. e 13 in Paus.; Cranao= 5 in Strab. e 7 in Paus.; Anfizione= 12 in Paus.; Erittonio= 1 in Strab. e 8 in Paus.; Pandione= 4 in Strab. e 24 in Paus.; Eretteo= 1 in Strab. e 22 in Paus.; Egeo= 2 in Strab. e 22 in Paus.; Menesteo= 7 in Strab. e 7 in Paus.

La prima strada in tal senso percorribile è quella, purtroppo assai incerta, dei contatti con il passato miceneo, lungo la linea dell'analogia tra il legame re di Atene-territorio, da un lato, e, dall'altro, il nesso che lega *wa-na-ka* e *ra-wa-ke-ta* all'organizzazione agricola e produttiva del sistema palaziale. Le figure del *wa-na-ka* e del *ra-wa-ke-ta* sono fortemente ancorate alla terra del *te-me-no*, e dalle tavolette in lineare B risultano le uniche a possederne uno; l'epica arcaica mantiene a sua volta ben stretta ed esplicita la relazione tra i *basileis* ed i rispettivi *temene*; e ancora, nell'Atene storica, il rapporto privilegiato con la definizione di un confine spetta all'arconte *basileus*, al quale viene affidata la precisa funzione di delimitare l'area sacra della *hierà orgàs*⁴⁵.

Resta ferma l'esigenza di capire soprattutto ciò che i re mitici di Atene hanno di innovativo e di peculiare rispetto ai sovrani di Itaca, Argo, Micene o Tebe. E tuttavia, si dà a quanto pare anche l'obbligo di considerare in quale misura la costruzione dei re mitici di Atene trovi, per analogia, fondamentali punti di appoggio nel patrimonio condiviso della tradizione panellenica.

Accanto alle suggestioni di un passato greco remoto e comune, si aggiungono, poi, le influenze che l'«invenzione» dei re avrà subito da parte dei contesti contemporanei alla elaborazione di alcuni dei miti in questione e di alcune delle fonti che li contengono. Si tratta di dati di realtà che certo non hanno causato in senso proprio il complicato processo di costruzione dei re mitici di Atene, ma che lo hanno comunque in parte condizionato. Mi riferisco all'oggettiva frequenza con cui figure storiche di sovrani sono in concreto intervenute, nella storia di Atene, a risolvere e sancire delicate questioni di frontiera. Ad esempio, nella contesa che agli inizi del VI secolo a.C. opponeva Atene e Mitilene per il possesso del Sigeo, la soluzione abbia coinciso con l'arbitrato del tiranno Periandro. Dati di realtà come questo, ben presenti agli Ateniesi del V e IV secolo a.C., avranno parzialmente influenzato la costruzione delle leggende intorno ai re locali. E sempre nella stessa direzione avranno poi agito i numerosi interventi di Filippo II tesi a risolvere controversie territoriali coinvolgenti la *polis* ateniese⁴⁶, condizionando la stretta connessione tra figure regali atenesi, nozione di frontiera ed aspetti costitutivi di Atene e del suo territorio.

⁴⁵ Sul *temenos* miceneo cf. P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg 1984, 102-07, su quello omerico cf. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1954, 71-73 della tr. it. della II ed. London 1977, Casale Monferrato 1992, R. Drews, *Basileus. The Evidence for Kingship in Geometric Greece*, New Haven-London 1983, 121-28 e I. Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden 1987, 139-41. Sulla *hierà orgàs* cf. infine Daverio Rocchi, *Frontiera*, 76.

⁴⁶ Cf. Dem. 7.36 e 41; Dem. 11.16. Sugli arbitrati di Filippo II cf. L. Piccirilli, *Gli arbitrati interstatali greci, I (dalle origini al 338 a.C.)*, Firenze 1973, 217-22, ma si veda anche l'appendice dedicata agli *Arbitrati mitici*, 233-306.

#### 4. Genealogie regali e territorio

Nella necessità di abbandonare ad un livello soltanto ipotetico le suggestioni appena evocate, si può cercare appoggio nel sistema greco della genealogia⁴⁷.

Come una parte degli studi antropologici rivolti al mondo antico ha saputo dimostrare⁴⁸, l'importanza dell'«attività genealogica» non si limita ad un prezioso ruolo di connessione tra presente e passato, ma si estende anche in relazione alla categoria dello spazio. Le ramificazioni genealogiche mostrano di corrispondere non solo al succedersi delle diverse generazioni, ma anche ai mutamenti e alle espansioni territoriali della *polis* cui la genealogia si riferisce.

Il caso di Atene e dei suoi re non fa eccezione, ed anzi arricchisce il quadro di non inutili dettagli. Per una *polis* è importante richiamarsi ad una genealogia al fine di affermare il possesso su un territorio; per una *polis* senza re e senza dinastie regali è necessario.

La giustificazione e insieme la garanzia del possesso di un territorio dipendono dall'antichità (fatta risalire, se possibile, fino all'origine) del possesso stesso, e quindi, nel caso di controversie, nella possibilità di rivendicarne l'anteriorità⁴⁹. Altri due fattori essenziali sono poi la continuità di occupazione del territorio in questione e il fatto che tale possesso, antico e mai interrotto, sia *πᾶσιν φανερός*⁵⁰.

Ebbene, proprio nelle genealogie dei re mitici, diffuse tramite il patrimonio collettivo delle leggende, si ritrovano, probabilmente non a caso, tutti e tre gli elementi: antichità, continuità e «pubblicità».

Le genealogie mitiche regali si rivelano, per questa via, uno strumento ideale per le rivendicazioni territoriali (e la costituzione territoriale) di una *polis* come Atene, priva altrimenti di una dinastia di re. La democrazia ateniese può sancire la costituzione del proprio territorio - e le relazioni con esso - costruendosi da sola una salda genealogia regale, che si ramifichi in parallelo con lo sviluppo territoriale della *polis*.

⁴⁷ Sul ruolo delle genealogie mitiche in Grecia antica cf. D. Auger-S. Saïd (a cura di), *Généalogies Mythiques*, Paris 1998.

⁴⁸ Cf. C. Calame, *Le récit généalogique spartiate: la représentation mythologique d'une organisation spatiale*, QS 26, 1987, 43-91 rist. in J. Bremmer (a cura di), *Interpretations of Greek Mythology*, Oxford 1987, 153-86, (in particolare 153) sulle relazioni tra le genealogie dei re spartani e gli sviluppi territoriali di Sparta, seppur in una prospettiva assai influenzata dall'impianto teorico della «mise en discours» e della «analyse discursive» (cf. Calame, *Thésée*, 27-56) che non interessa invece la nostra indagine. E sempre sul ruolo delle genealogie regali spartane per la rappresentazione dello spazio e la scansione del tempo cf. S. De Vido, *Genealogie di spartani re nelle 'Storie' erodotee*, QS 53, 2001, 209-27.

⁴⁹ Cf. Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 335 e già Gotteland, *Généalogies*, 379.

⁵⁰ Isocr. 6.24.5; cf. Daverio Rocchi, *Frontiera*, 59 e Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 335.

Un corollario della prospettiva finora illustrata consiste infatti proprio nella corrispondenza che il processo di produzione mitologica ateniese instaura tra ramificazione della genealogia regale da un lato e progressivi sviluppi del territorio dall'altro⁵¹. Se la durata e la continuità del possesso raddoppiano i diritti su un territorio⁵², si capisce facilmente quale ruolo fondamentale assuma un sistema di ereditarietà che contribuisca a 'creare' questa stessa durata, aggiungendo prove su prove alla sua esistenza e legittimità.

A questo punto è giusto riflettere sulla collocazione da attribuire all'autoctonia dei primi re di Atene⁵³. Rivendicare l'antiorità della presenza in un territorio equivale a rivendicarne il possesso: l'autoctonia, così strettamente connaturata alla nozione di origine, blocca, con un meccanismo semplice ed ovvio, il gioco al rilancio nelle 'retrodatazioni'. Per questo essa diviene tema privilegiato negli oratori, quando si tratta di giustificare la supremazia di Atene sulle altre *poleis* dell'Attica nel caso di controversie territoriali.

Come per il caso della frontiera, è soprattutto l'opera di storici ed oratori ad offrire testimonianza di come il possesso di un territorio venga sancito dalla propria antichità, continuità e pubblico riconoscimento, garantiti a loro volta dalla presenza di una genealogia regale.

Il culto dedicato nella Megaride a Pandione testimonia del nesso tra questo re di Atene e la regione in questione, ma è la costruzione della sua genealogia, a rafforzarne l'origine: il figlio del re ateniese Pandione, Niso, diviene infatti re di Megara⁵⁴, fornendo in tal modo una solida via all'espansione della sovranità ateniese in direzione occidentale. Sempre per lo stesso Pandione, il radicamento della sovranità sul territorio passa attraverso una riorganizzazione territoriale che ha bisogno, per essere concepita ed espressa, dei nomi propri dei figli del re. La suddivisione quadripartita del territorio (τῆς Ἀττικῆς εἰς τέτταρα μέρη διαιρέσεως) corrisponde alle ramificazioni della ripartizione tra i quattro figli di

⁵¹ Ricordiamo la frequenza con cui, in relazione agli accordi internazionali e alle alleanze tra città, si fa appello alle genealogie mitiche. Cf. Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 337 e 343 ss.

⁵² Cf. Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 336 che, rifacendosi a M. Nilsson, *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece*, Lund 1951, 49-112, ricorda come caso esemplare il ruolo determinante che i 'paradigmi mitici' giocano nella storia dei rapporti tra Atene e l'isola di Delo.

⁵³ Sull'autoctonia ateniese cf. N. Loraux, *Les enfants d'Athènes. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981, Ead., *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris 1996, Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 319-30 (che pone particolare accento sulla frequenza del tema dell'autoctonia negli oratori attici) e, da ultimo, M. Detienne, *Comment être autochtone. Du pur athénien au français raciné*, Paris 2003 (tr. it. Firenze 2004).

⁵⁴ Per la tomba di Pandione in Megaride cf. Paus. 1.39.4. Su Niso e Megaride cf. invece Hellanic. *FGrHist* 4 F 75 e *FGrHist* 4 F 78; Philoch. *FGrHist* 328 F 107.



Pandione (τῶν Πανδιονιδῶν τεσσάρων ὄντων): Niso, Egeo, Lico e Pallante, ai quali spettano, nell'ordine, Megaride, pianura centrale, diacria e paralia⁵⁵.

Le radici con cui la genealogia risulta implicata nel rapporto tra regalità e territorio sono assai profonde, soprattutto in conseguenza del fatto di dipendere strettamente dalla compresenza dei tre fattori di antichità, continuità e pubblico riconoscimento. Pertanto, la rete di corrispondenze tra ramificazioni genealogiche ed espansioni territoriali non si leggerà come un semplice gioco di simmetrie, bensì come una costruzione culturale, forgiata consapevolmente su dati di pensiero collettivi e condivisi. La forte schematicità alla quale certi meccanismi possono, con rischio e facilità, condurre, non deve infatti ingannare rispetto alla superficiale automaticità delle corrispondenze che vengono in tale modo a crearsi. Il possesso dei diversi territori sembra in effetti scorrere avanti e indietro lungo le linee delle filiazioni regali, ma ciò avviene sempre sulla base del radicamento - reciproco e complesso - tra la nozione di spazio e quella di sovranità.

In effetti, la legittimazione del possesso ateniese di Anfipoli trova un appoggio fondamentale nella figura del figlio del re Teseo, Acamante, che riceve questo territorio in dote dalla moglie. E sono ancora i figli del re ateniese fondatore della democrazia a garantire i nessi tra la *polis* di Atene ed altre parti del mondo greco: ad Eleusi si celebra un culto di Demofonte, mentre le leggende intorno ad Acamante ne fanno, di volta in volta, un colonizzatore dell'Eolide, l'eponimo di un monte a Cipro, oppure lo legano all'amore per la principessa Fillide, in Tracia, seguendo il progressivo espandersi dell'Atene di Pisistrato in queste zone; entrambi i fratelli sono inoltre oggetto di culto nella Tetrapoli e sul colle di Munichia, e all'omonimo porto (Μουνυχία), secondo il mito, è un figlio dello stesso Demofonte a fornire direttamente il nome (... Μουνύχου μυθολογίαν, ὃν ἐκ Δημοφῶντος Λαοδίκης κρύφα τεκούσης...)⁵⁶. Allo stesso modo, l'antichità degli interessi mostrati da Atene nei confronti dell'isola di Delo trova giustificazione tramite l'unico figlio maschio del re Cecrope, Erisittone⁵⁷. Restano valide, anche in questo caso, le riflessioni già svolte circa la concretezza degli atti con cui il mito spiega frontiere e prese di possesso territoriali. Sulla base del medesimo meccanismo, l'alleanza di Atene con l'Argolide orientale viene associata al rapporto di Teseo con la città di Trezene, da

⁵⁵ Cf. Philoch. *FGrHist* 328 F 107.

⁵⁶ Cf. Plut. *Thes.* 34, ma si vedano anche Strab. 14.6.3 ed Aesch. *de falsa leg.* 31.5. Sulla figura dei due figli di Teseo cf. De Sanctis, *Atthis*, 112-13 e 112 n. 67; Gotteland, *Mythe et rhétorique*, 341-42; Gotteland, *Généalogies*, 390 e 393 n. 55.

⁵⁷ Cf. Phanod. *FGrHist* 325 F 2. Ma si ricordi anche l'uso che delle genealogie mitiche fa Iperide (fr. 1.4 e 19.1) sempre al fine di legittimare le pretese ateniesi su Delo (cf. Gotteland, *Généalogies*, 393 n. 55).

cui prende avvio la saga di questo re attraverso una fitta serie di luoghi significativi per l'espansione territoriale di Atene⁵⁸. E persino le relazioni ateniesi con la più lontana Ionia sono mediate da figure mitiche regali come Ione, Neleo e Codro⁵⁹.

L'espansione territoriale di Atene e la modifica progressiva delle sue frontiere vengono dunque scandite dal ritmo regolare e continuo della filiazione. Ma nella successione di nomi propri e di articoli declinati al genitivo, di genere maschile e di numero solitamente singolare, compaiono alcuni nomi femminili. E il quadro, così, si movimenta.

Il sistema delle discendenze regali dirette è infatti arricchito da quello delle alleanze matrimoniali che coinvolgono re e figli/figlie di re. Sopra si è accennato ad Acamante che riceve in dote Anfipoli e si lega alla Tracia tramite la principessa Filide, ma bisogna ricordare ancora, per concludere, come il matrimonio di Orizia, figlia di Eretteo, con Borea, serva a mediare i rapporti di Atene con le regioni settentrionali che quest'ultimo, personificazione del vento del Nord, rappresenta. Borea (ὁ Βορέας ἄνεμος) rapisce di nascosto (λαθῶν... ἥρπασεν) la fanciulla Orizia e la porta - ancora una volta con azioni fisiche e concrete - al Nord, in Tracia, (διακομίσας εἰς Θράκην) per farla sua moglie (ποιεῖται γυναῖκα)⁶⁰.

Tramite i figli nati da questa medesima alleanza matrimoniale (γίνονται δὲ αὐτῷ παῖδες ἐξ αὐτῆς), inoltre, la *polis* dell'Attica viene connessa, sempre per il tramite di questa alleanza matrimoniale, anche all'itinerario geografico della spedizione degli Argonauti, tra i quali alcuni dei figli di Orizia cominciano infatti ad essere enumerati (οἱ... εἰς Κόλχους ἐπὶ τὸ νᾶκος ἔπλευσαν ἐν τῇ Ἀργεῖ)⁶¹.

I 'matrimoni dei tiranni'⁶² non sono lontani, e l'eco dei sistemi di alleanze matrimoniali tradizionalmente aristocratici, mentre continua ad influenzare, all'interno della *polis* democratica, le relazioni tra i gruppi dell'aristocrazia, sembra mostrarsi produttiva anche in rapporto alla porzione di immaginario collettivo che ci sta in questa fase interessando.

⁵⁸ Cf. Calame, *Thésée*, in particolare alle pagine 420-24. Sulla corrispondenza tra il nesso di Teseo con Trezene e l'alleanza di Atene con l'Argolide orientale Calame torna anche successivamente: cf. anche Calame, *Poétique*, 220.

⁵⁹ Su questo aspetto cf. Parker, *Myths*, 211 n. 57; De Sanctis, *Atthis*, 115-18.

⁶⁰ Cf. Acus. *FGrHist* 2 F 30 ed F 31, ma anche Hdt. 7.189.

⁶¹ Cf. Acus. *FGrHist* 2 F 30 ed F 31. Sulle vicende matrimoniali delle Eretteidi cf. Parker, *Myths*, 205 (con riferimento a Soph. *Ant.* 966-87) e 205-06.

⁶² L'allusione è al saggio sui *Mariages de tyrans* (L. Gernet, *Mariages de tyrans*, Eventail de l'Histoire vivante, Hommage à L. Febvre, 1954, 41-53 = L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, préf. de J.-P. Vernant, Paris 1968, 344-59, ed. it. Milano 1983, a c. di R. Di Donato, 286-99) in cui L. Gernet studia l'anacronistico ma produttivo perpetuarsi di costumi matrimoniali tradizionalmente aristocratici nelle dinamiche che regolano i matrimoni dei tiranni nella *polis*.

I re mitici di Atene assolvono con piena efficacia, dunque, non soltanto il compito di articolare alcune forme di pensiero, connesse con la nozione di spazio, che rimarrebbero altrimenti inesprese nell'orizzonte teorico dei Greci, ma riflettono anche alcune forme di realtà, toccando molto da vicino anche il piano, ben più concreto, della realtà sociale e *politica*.

## **5. I re mitici di Atene nelle riforme di Clistene.**

Per chi indaghi il fenomeno della regalità ateniese, e il suo possibile ruolo nell'elaborazione di alcune nozioni di spazio entro la *polis* democratica ateniese, le riforme che la tradizione attribuisce a Clistene di Atene (508/507 a.C. circa) costituiscono un centro naturale d'interesse.

La linea di riflessione sui re mitici di Atene, quella sulla nozione di spazio e quella sulla *polis* democratica ritrovano tutte, nelle riforme clisteniche, un punto di incrocio privilegiato.

Tramite le nozioni di frontiera e di genealogia la *polis* democratica ateniese ancora l'«invenzione» di una propria dinastia di re al territorio della regione sulla quale essa esercita la propria autorità. Ma il sistema di nessi tra re e territorio sembra riguardare anche le frontiere interne all'Attica.

Frontiera e genealogia mediano lo stretto legame tra re mitici e territorio, infatti, anche in rapporto alla realtà dei demi attici, per i quali l'aspetto territoriale è addirittura fondativo⁶³. Il demo attico di Timetade «inventa» il proprio eponimo Timete e lo inserisce nella lista dei re, il demo di Butade deriva il nome dal re Bute, figlio di Pandione. Ed è sempre per via di una costruzione artificiale che il demo di Pallene si riconnette, sulla base di una omofonia, al re Pallante, o che il demo di Melene si riconduce al re eponimo Melanto⁶⁴.

La fase, nella storia della *polis* di Atene, in cui i demi assumono un ruolo determinante nella riorganizzazione e nel funzionamento delle istituzioni, e lo fanno proprio in virtù del loro carattere territoriale, corrisponde all'età delle riforme clisteniche. Ma la svolta in senso territoriale, con cui Clistene sposta le radici dell'essere cittadino dal lignaggio dal quale si discende per nascita al luogo nel quale si risiede,

⁶³ Sull'importanza dell'aspetto territoriale per i demi attici e sul loro rapporto con le frontiere cf. M.K. Langdon, *The Territorial Basis of the Attic Demes*, SO 60, 1985, 5-15 (in opposizione all'ipotesi di W. Thompson, *The Deme in Kleisthenes' Reform*, SO 46, 1971, 72-79); si vedano poi D. Whitehead, *The Demes of Attica 508/7 - ca.250 B.C.: A Political and Social Study*, Princeton 1986, 5-16 (sui demi prima della riforma clistenica) e 16-38 (sui demi dopo Clistene); Jones, *The Associations*, 51-70, 83-115 e 123-43; Di Donato, *Hierà*, 309-17.

⁶⁴ Cf. De Sanctis, *Atthis*, 109-15.

trova un punto essenziale di appoggio - accanto ai demi - nelle trittie e nelle *phylai*, anch'esse suddivisioni a carattere marcatamente territoriale. L'elemento territoriale è condizione costitutiva della tribù: non si dà *phyle* senza la compresenza di una trittia fisicamente situata nella zona *paralia*, di un'altra trittia della *mesogaia* e di una terza della zona dell'*asty*; e non si dà trittia senza l'aggregazione di diversi demi, a loro volta fisicamente costituiti da un'area agricola o urbana.

Ora, le dieci nuove tribù territoriali istituite da Clistene, e di conseguenza i loro membri, prendono nomi nei quali l'allusione alla discendenza aristocratica da un antenato comune, può rimanere marginale se confrontata con un ulteriore aspetto, altrettanto evidente: *Erechtheïs*, *Aigeïs*, *Pandionïs*, *Leontïs*, *Akamantis*, *Oineïs*, *Ke-kropïs*, *Hippothontïs*, *Aiantïs*, *Antiochïs*⁶⁵, corrispondono a nomi di re locali e, per la maggior parte, di re d'Atene.

Erodoto, nel descrivere l'istituzione da parte di Clistene delle dieci tribù, individua l'atto della denominazione di queste ultime come fase distinta dalle altre, consapevole e dunque significativa⁶⁶. In parallelo all'aumento del numero (da τετραφύλους a δεκαφύλους), Clistene aggiunge nomi nuovi alle tribù, muta quelli già esistenti (ἀπαλλάξας τὰς ἐπωνυμίας), e per inventarsi le nuove denominazioni trae ispirazione dai nomi di personaggi che Erodoto definisce, in modo generico, 'eroi locali' (ἐξευρών δὲ ἐτέρων ἡρώων ἐπωνυμίας ἐπιχωρίων). La genericità con cui l'autore delle *Storie* - sempre disinteressato ai re mitici di Atene⁶⁷ - sorvola sul fatto che questi eroi siano re di Atene, non sorprende ma interessa il dato che egli ne specifichi l'identità in quanto ἐπιχώριοι. Anche l'unica eccezione, riconosciuta in Aiace (πάρεξ Αἴαντος), viene ricondotta alla regolarità tramite una interessante argomentazione oggettiva (ἄτε) e, per di più, 'geografica': questo eroe viene aggiunto alla lista degli eponimi delle dieci tribù *poiché*, sebbene fosse straniero, era comunque 'vicino alla città' (ἀστυγείτονα).

⁶⁵ Cf. Paus. 1.5. Sul monumento dei dieci eroi eponimi delle *phylai* e la sua collocazione nell'*agorà* di Atene cf. D. Musti e L. Beschi, *Pausania. Guida della Grecia. Libro I. L'Attica*, Milano 1997, 277-78.

⁶⁶ Cf. Hdt. 5.66.

⁶⁷ Erodoto, pur mostrandosi a conoscenza dell'esistenza dei re di Atene, per essi si spinge assai di rado oltre l'atto indispensabile del nominare: Cecrope compare nelle *Storie* come metonimia dell'Acropoli di Atene (Hdt. 7.141: Κέκροπος οἶκος), come semplice riferimento cronologico nella presentazione dei contingenti ateniesi (Hdt. 8.44: Κέκροπος βασιλέος), come padre di Aglauro, a sua volta nominata in quanto dedicataria di un santuario (Hdt. 8.53: τῆς Κέκροπος θυγατρός). Allo stesso modo, Eretteo viene citato nelle *Storie* in quanto tributario di sacrifici insieme ad Atene Poliade (Hdt. 5.82) e del tempio sull'Acropoli (Hdt. 8.55: Ἐρεχθέος...νηός), in qualità di padre di Orizia (Hdt. 7.189: τὴν Ἐρεχθέος), oppure come semplice riferimento cronologico per il mutamento di nome dei 'Cecropidi' in 'Ateniesi' (Hdt. 8.44: ἐκδεξαμένου δὲ Ἐρεχθέος τὴν ἀρχήν); semplici nomi restano poi anche quelli di Xuto, Ione, Pandione ed Egeo (Hdt. 7.94 e 8.44).

L'elemento locale e l'epicoricità stanno dunque alla base del processo della denominazione delle nuove *phylai* territoriali, che riconosce nei re di Atene un tramite essenziale di espressione.

Nasce quindi un paradosso piuttosto difficile da trascurare: demi e tribù, fondamentali per il funzionamento della democrazia ateniese, portano nomi di monarchi, nomi che derivano da un consapevole processo di 'invenzione' netta e radicale. Demi e tribù entravano nell'identità più profonda di ogni cittadino, fino nel nome, e il 'demotico' e l'etnico⁶⁸ di un cittadino democratico potevano trovarsi a coincidere con il nome di un monarca.

Entrambi questi livelli del medesimo paradosso possono essere sciolti grazie ad una riconsiderazione del rapporto che, con la mediazione delle nozioni di frontiera e genealogia, connette strettamente i re mitici di Atene al territorio della *polis*.

I due distinti fenomeni, di una *polis* isonomica da un lato e di una vivace produzione mitologica sui re dall'altro, non si percepiscono come semplicemente paralleli né, tanto meno, come in contrasto tra loro, bensì tra loro connessi, e in modo non casuale. Una volta assimilata l'ipotesi che l'artificiale costruzione dei re mitici di Atene risponda a precise esigenze di elaborazione e definizione di uno spazio *politico*, non sorprende più che Clistene, nel riformare la *polis* ateniese in direzione di una rivalutazione dell'elemento spaziale e territoriale, scelga di usare, come strumento, fosse anche solo denominativo, questi stessi re d'Atene.

Proprio quando per lo sviluppo di Atene in senso democratico diviene centrale la questione dello spazio e del radicamento in esso di ogni cittadino, i re mitici cominciano ad occupare un ruolo essenziale nell'immaginario delle forme di pensiero e nella realtà delle forme sociali ed istituzionali.

Quando per essere cittadino e partecipare alla vita *politica* diventa essenziale non più da quale lignaggio si discenda bensì in quale luogo si risieda, Clistene non sceglie di chiamare le nuove suddivisioni territoriali con nomi di luoghi, ma compie l'operazione, culturalmente assai più raffinata, di chiamarle con nomi di re: perché i

⁶⁸ Il primo termine indica la parte del nome di un cittadino che deriva dalla sua appartenenza ad un demo, il secondo indica la parte che corrisponde, più in generale, alla appartenenza del medesimo cittadino ad una delle partizioni interne della *polis* (tra le quali, appunto, anche le *phylai* territoriali). Sugli elementi che compongono il nome di un cittadino della *polis* greca cf. M.H. Hansen, *City-Ethnics as Evidence for Polis Identity*, CPCPapers3, in M.H. Hansen and K. Raaflaub (eds.), *More Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre 3, Historia Einzelschriften 108, Stuttgart 1996, 169-96 e M.H. Hansen, *The Use of Sub-Ethnics as Part of the Name of a Greek Citizen of the Classical Period: The Full Name of a Greek Citizen*, CPCPapers 7, in Thomas Heine Nielsen (ed.), *Once Again: Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre 7, Historia Einzelschriften 180, Stuttgart 2004, 117-30, in cui lo studioso danese propone tra l'altro la nuova definizione di 'sub-etnico' come comprensiva tanto del 'demotico' quanto dell'etnico'.

re di Atene marcano le frontiere ed uniscono al territorio chi vi risiede, con un legame forte e inequivocabile, originario, continuo e pubblicamente riconosciuto.

Un cittadino, che si chiamava, tramite il proprio demotico, con il nome di un re, andava poi a combattere in nome di una Atene che si riconosceva come democrazia⁶⁹, e partecipava, con questo stesso nome, alla vita istituzionale di una *polis* democratica. Doveva essere abbastanza diffusa la consapevolezza di non iscriversi, in concreto, per il fatto stesso di portare tale nome, nella sfera dell'autorità o della discendenza di un monarca, bensì di rafforzare, appunto tramite un personaggio inserito nella lista dei re di Atene, il proprio ancoraggio al territorio, che consente di partecipare attivamente alla vita istituzionale della *polis* democratica.

I cittadini ateniesi avranno considerato, forse, anche l'astratta lusinga di appartenere, tramite il loro nome, al lignaggio di un antenato regale, ma i discorsi degli oratori nell'assemblea o la rappresentazione di alcune tragedie di Euripide⁷⁰ avranno fatto loro ben capire che cosa in concreto e in primo luogo significasse, ad Atene, nel V secolo, 'discendere' da un re, confermando a più riprese il nesso tra i re mitici e il territorio, i suoi confini e il suo possesso.

La rielaborazione culturale ateniese della regalità comporta un artificiale inserimento dei sovrani mitici nelle diverse fasi della storia di Atene, con una continuità che aspira a risalire fino alle origini.

Un esempio estremo, noto a tutti, di quest'ultima tendenza è il celebre episodio della contesa tra Atena e Poseidone per il possesso sull'Attica, nel quale trova tra l'altro conferma la nostra lettura secondo cui il possesso di un territorio sarebbe subordinato alla antichità, continuità e pubblico riconoscimento del suo rapporto con un re. Le fonti, seppure contrastanti nel privilegiare il nome di Cecrope, Eretteo o Erittonio, concordano infatti nel riconoscere, come determinante sanzione di questa originaria e fondativa presa di possesso, proprio la presenza di un re di Atene come giudice (κηδیکاζεν) o testimone (μαρτυρήσαντος)⁷¹.

⁶⁹ Sull'ideologia democratica ateniese ed alcune sue contraddizioni si veda, di recente, L. Canfora, *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma-Bari 2004, segnatamente alle pagine 11-30 e 31-51.

⁷⁰ Sebbene il tema in quanto tale non rientri negli interessi immediati della nostra indagine, è d'obbligo ricordare in quale misura l'opera di Euripide offra materia per lo studio della produzione mitologica sui re di Atene. Le tragedie *Alope*, *Egeo*, *Eracle*, *Eraclidi*, *Eretteo*, *Ione*, *Ippolito*, *Supplici* e *Teseo* costituiscono una sorta di 'ciclo attico' tutt'altro che trascurabile. Sulla trattazione dei miti attici in Euripide cf. R. Aélion, *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, Paris 1986, 197-196; più in particolare, sull'*Eretteo* e le sue connessioni con la politica di Atene, cf. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, 145-53.

⁷¹ Cf. Xen. *Mem.* 3.5.10; Callim. fr. 194.66-68 e fr. 260.25-26; Apollod. *Bibl.* 3.14.1 su cui si veda no Kerényi, *Die Mythologie*, 438-39 della tr. it. (Milano 2001); Parker, *Myths*, 198-200, 207 e 221; cf. anche Isocr. 12.193.

Con la contesa tra Atena e Poseidone e la nascita del primo olivo, la presenza dei re di Atene trova una propria collocazione nella fase remota di un passato indistinto; ma con le riforme clisteniche i re mitici si incuneano con una concretezza tutta particolare nella costituzione stessa e nel funzionamento istituzionale della nuova *polis*, con un ruolo fondativo anche nell'aurora isonomica di quella che sarà poi la democrazia.

Nella *polis* democratica posteriore alle riforme di Clistene, gli oratori e gli storici locali di V e IV secolo padroneggeranno con esperta disinvoltura le relazioni tra spazio e sovrani mitici di Atene; ma la progressiva agilità nel manipolare questa porzione di immaginario dipenderà forse proprio dal fatto che il rinnovato assetto istituzionale della *polis* clistenica ha già avuto bisogno di questi stessi re.

## **6. L' 'invenzione' della democrazia.**

Il caso delle riforme di Clistene costituisce un esempio molto concreto e fortunato; una sorta di riprova, che coglie il fenomeno nelle sue tappe iniziali, rendendo più salde le radici della riflessione sulle fasi storiche successive all'età clistenica: quelle di una democrazia che si rafforza e diviene assai più consapevole, sia al proprio interno - relativamente al proprio assetto istituzionale - sia all'esterno - con la propria politica espansionistica - e nella quale si coglie in maniera più evidente l'esplosione feconda della produzione mitologica sui re di Atene. Anche dopo l'età clistenica, il ruolo costitutivo del territorio rispetto ai demi continua a rappresentare senza dubbio una questione molto ampia e articolata, all'interno della quale i re mitici di Atene continuano a giocare una parte non secondaria. Lo studio dei culti dei re di Atene, dei luoghi, degli edifici e dei contesti nei quali questi stessi culti sono stati creati o successivamente trasportati, potrebbe portare all'approfondimento delle reciproche influenze esistenti tra la costruzione dei re e la costituzione territoriale di alcuni demi in particolare. Ma in questa sede basterà trarre dall'intera questione solo uno spunto. Come già per le frontiere esterne, anche nel caso di quelle interne all'Attica, l'Atene democratica plasma la costruzione dei propri re pensandola in qualità di strumento al servizio della *polis*. L'autorità di certe figure regali viene piegata in favore della collettività *politica* tutta. Proprio la doppia direzionalità - esterna ed interna - dell'incidenza territoriale dei re mitici di Atene, insieme alla duplicità della sua natura - dinamica ma anche statica e fondativa -, offre materia alla ipotesi su quale sia l'originalità della costruzione culturale che ne è alla base. I re ateniesi non esauriscono la propria finalità nell'intento di legittimare l'autorità di alcuni gruppi

interni alla *polis*, pur risultando a questi ultimi strettamente connessi⁷². Si verifica, in effetti, la rifunzionalizzazione di alcune porzioni di mitologia regale, originariamente tese a legittimare il potere di gruppi *politici* aristocratici, in direzione della *polis* tutta. Ma nel caso di Atene, accanto a simili *ri-funzionalizzazioni*, si assiste anche ad una straordinaria intensificazione del processo stesso di produzione mitologica, che riaccende la propria produttività funzionalizzandola, da subito, alla *polis* e ai suoi spazi. A questo artificiale processo di ‘invenzione’ dei re, compiuto dall'Atene democratica del V e soprattutto IV secolo a.C. si riconosce, in primo luogo, la volontà di canalizzare una porzione non indifferente del proprio potenziale verso la costruzione dello spazio, verso la sua legittimazione come spazio pubblico e *politico*, e verso la giustificazione degli assetti territoriali assunti dalla *polis* ateniese e dalla sua regione nelle diverse fasi della loro storia. I re di Atene sono il veicolo privilegiato per una serie di nozioni (frontiera, sinecismo, demo, *phyle* territoriale) connesse con lo spazio di una *polis* democratica la quale, di volta in volta, allarga, sposta o ripartisce variamente al proprio interno, la sfera dell'autorità. I re mitici di Atene fungono da nesso indispensabile tra quegli elementi spaziali che rappresentano la sostanza, e non semplicemente l'inquadramento formale, della *polis* democratica ateniese. Essi legittimano e rafforzano la sovranità della *polis* democratica non tanto presentandosi come modelli di possibili forme di potere, ma piuttosto ancorando il territorio alla città, e facendosi in un certo senso, essi stessi, spazio *politico*. Tramite il loro privilegiato legame con le nozioni spaziali di frontiera e di sinecismo, questi sovrani mitici sono uno strumento essenziale alla *polis* per regolare i delicati rapporti tra l'interno e l'esterno; e plasmano di conseguenza una parte rilevante della identità della *polis* nel suo insieme.

Tramite la relazione che essi stabiliscono con le formazioni dei demi e delle *phylai* territoriali, i re di Atene svolgono inoltre un fondamentale ruolo di mediazione dei rapporti interni alla *polis* democratica; e contribuiscono, per questa via, a plasmare anche l'identità di ogni singolo cittadino. Mentre popolano l'immaginario, rispondendo all'esigenza di elaborazione teorica di alcune complesse nozioni di spazio, e legandosi al territorio per il tramite dei sistemi genealogici, i sovrani mitici di Atene arrivano a svolgere una fondamentale opera di mediazione tra la dimensione

⁷² Cf. Jones, *The Associations*, 156-61. L'idea di studiare il problema della regalità mitica di Atene in rapporto alla nozione antropologica di spazio è nata come conseguenza delle lezioni che ho avuto occasione di seguire durante il corso di Antropologia del Mondo Antico (a.a. 2004-2005) su *Lo spazio e la sua rappresentazione in Atene fino all'età di Clistene*: desidero ringraziare il Prof. Riccardo Di Donato per gli spunti che ho potuto cogliere ascoltando queste sue lezioni e per i consigli che, anche dopo la stesura di queste pagine, egli ha avuto la generosità di offrirmi. Ringrazio anche Carlo Franco per le indicazioni con cui ha reso il testo più ricco e scorrevole.



*politica* individuale e la dimensione *politica* collettiva. Assimilando la propria elaborazione a quella di nozioni come frontiera, sinecismo, demo, o *phyle* territoriale, i re di Atene partecipano al consolidamento dell'identità del cittadino democratico ateniese, che dell'integrazione dinamica e continua tra individuale e collettivo si nutre.

Università di Pisa

Lucia Marrucci

Elenco dei testi citati.

- R. Aélion, *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, Paris 1986.  
D. Auger-S. Saïd (a cura di), *Généalogies Mythiques*, Paris 1998.  
C. Calame, *Le récit généalogique spartiate: la représentation mythologique d'une organisation spatiale*, QS 26, 1987, 43-91, rist. in J. Bremmer (a cura di), *Interpretations of Greek Mythology*, Oxford 1987, 153-86.  
C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1996.  
C. Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris 2000.  
L. Canfora, *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma-Bari 2004.  
P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg 1984.  
M. Casevitz, *Les mots de la frontière en grec*, in *La frontière*, Travaux de la Maison de l'Orient, 21, 1993, 17-24.  
M. Casevitz, *Sur eschatia. Histoire du mot*, in *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'antiquité* (a cura di A. Rousselle), Perpignan 1995, 19-30.  
G. Daverio Rocchi, *Frontiera e confini nella Grecia antica*, Roma 1988.  
G. De Sanctis, *Atthis. Storia della repubblica ateniese dalle origini alla età di Pericle*, Torino 1912 (3° ed. con doc. inediti, Firenze 1975).  
S. De Vido, *Genealogie di spartani re nelle 'Storie' erodotee*, QS, 27, 2001, 209-27.  
M. Detienne, *Comment être autochtone. Du pur athénien au français raciné*, Paris 2003 (tr. it. 2004).  
V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.  
R. Di Donato, *Hierà. Prolegomena ad uno studio storico antropologico della religione greca*, Pisa 2001.  
R. Di Donato, *Geografia e storia della letteratura greca arcaica*, Milano 2001.  
R. Drews, *Basileus. The Evidence for Kingship in Geometric Greece*, New Haven-London 1983.  
R. Etienne, *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du IIIe siècle ap. J.-C.*, Paris 2004.  
M.I. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1954 (tr. it. della II ed. London 1977, a cura di R. Di Donato, Casale Monferrato 1992).  
L. Gernet, *Sur le symbolisme politique en Grèce ancienne: Le Foyer commun*, Cahiers Internationaux de Sociologie, 11, 1951, 21-43 (= L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, préf. de J.-P. Vernant, Paris 1968, 382-402, ed. it. Milano 1983, a c. di R. Di Donato, 319-36).

- L. Gernet, *Mariages de tyrans*, Eventail de l'Histoire vivante, Hommage à L. Febvre, Paris 1954, 41-53 (= L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, préf. de J.-P. Vernant, Paris 1968, 344-59, ed. it. Milano 1983, a c. di R. Di Donato, 286-99).
- L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, préf. de J.-P. Vernant, Paris 1968 (ed. it. Milano 1983, a c. di R. Di Donato).
- S. Gotteland, *Généalogies mythiques et politique chez les orateurs attiques*, in D. Auger-S. Saïd (a cura di), *Généalogies mythiques*, Paris 1998, 379-93,
- S. Gotteland, *Mythe et rhétorique. Les exemples mythiques dans le discours politique de l'Athènes classique*, Paris 2001.
- M.H. Hansen, *Introduction: the Polis as a Citizen-State*, CPC Acts1 in M.H. Hansen (ed.), *The Ancient Greek City-State: Symposium on the occasion of the 250th anniversary of the Royal Danish Academy of Sciences and Letters, July 1-4 1992*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 1, Historisk-filosofiske Meddelelser 67, Copenhagen 1993, 7-29.
- M.H. Hansen, *City-Ethnics as Evidence for Polis Identity*, CPC Papers3, in M.H. Hansen and K. Raaflaub (eds.), *More Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre 3. Historia Einzelschriften 108, Stuttgart 1996, 169-96.
- M.H. Hansen, *The Meanings of the Word Polis*, CPC Acts5, in M.H. Hansen, *Polis and City-State: an Ancient Concept and its Modern Equivalent: Symposium, January, 9 1998*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 5, Historisk-filosofiske Meddelelser 76, Copenhagen 1998, 17-30.
- M.H. Hansen, *The Concept of State*, CPC Acts5, M.H. Hansen, *Polis and City-State: an Ancient Concept and its Modern Equivalent: Symposium, January, 9 1998*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 5, Historisk-filosofiske Meddelelser 76, Copenhagen 1998, 35-50.
- M.H. Hansen, *The Use of Sub-Ethnics as Part of the Name of a Greek Citizen of the Classical Period: The Full Name of a Greek Citizen*, CPC Papers 7, in Thomas Heine Nielsen (ed.), *Once Again: Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre, 7, Historia Einzelschriften 180, Stuttgart 2004, 117-30.
- F. Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris 1996.
- F. Jacoby, *Atthis. The Local Chronicles of Ancient Athens*, Oxford 1949.
- N.F. Jones, *The Associations of Classical Athens. The Response to Democracy*, New York-Oxford 1999.
- K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Zürich 1958 (tr. it. Milano 2001).
- M.K. Langdon, *The Territorial Basis of the Attic Demes*, SO 60, 1985, 5-15.
- P. Lévêque-P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien. Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque, de la fin du VI^e siècle à la mort de Platon*, Paris 1964.
- N. Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981.
- N. Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris 1996.
- N. Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris 1997.
- I. Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden 1987.
- S.G. Miller, *Architecture as Evidence for the Identity of the Early Polis*, CPC Acts2, in M.H. Hansen (ed.), *Sources for the Ancient Greek City-State: Symposium August, 24-27 1994*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 2, Historisk-filosofiske Meddelelser, Copenhagen 1995, 201-44.

- C. Morgan-J. Hall, *Achaian Poleis and Achaian Colonisation*, CPC Acts3, M.H. Hansen (ed.), *Introduction to an Inventory of Poleis: Symposium August, 23-26 1995*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 3, Historisk-filosofiske Meddelelser 74, Copenhagen 1996, 164-232.
- C. Morgan-J.J. Coulton, *The Polis as a Physical Entity*, CPC Acts4, M.H. Hansen (ed.), *The Polis as an Urban Centre and as a Political Community: Symposium August, 29-31 1996*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 4, Historisk-filosofiske Meddelelser 75, Copenhagen 1997, 87-144.
- D. Musti-L. Beschi, *Pausania. Guida della Grecia. Libro I. L'Attica*, Milano 1997².
- R. Oniga, *Il confine conteso. Lettura antropologica di un capitolo sallustiano. Bellum Iugurthinum* 79, Bari 1990.
- R. Parker, *Myths of Early Athens*, in J. Bremmer, *Interpretations of Greek Mythology*, Oxford 1987, 187-214.
- R. Parker, *Athenian Religion*, Oxford 1996.
- L. Piccirilli, *Gli arbitrati interstatali greci, I (dalle origini al 338 a.C.)* Firenze 1973.
- L. Porciani, *Prime forme della storiografia greca. Prospettiva locale e generale nella narrazione storica*, Historia Einzelschriften, 152, Stuttgart 2001.
- P.J. Rhodes, *The Greek Poleis: Demes, Cities and Leagues*, CPC Acts1, in M.H. Hansen (ed.), *The Ancient Greek City-State: Symposium on the occasion of the 250th anniversary of the Royal Danish Academy of Sciences and Letters, July, 1-4 1992*, Acts of the Copenhagen Polis Centre 1, Historisk-filosofiske Meddelelser 67, Copenhagen 1993, 161-82.
- D. Rousset, *Les frontières des cités grecques. Premières réflexions à partir des documents épigraphiques*, Cahiers du Centre Glotz, V, 1994, 97-126.
- J. Roy, *The Synoikism of Elis*, CPC Papers6, in Thomas Heine Nielsen (ed.), *Even More Studies in the Ancient Greek Polis*, Papers from the Copenhagen Polis Centre, 6, Historia Einzelschriften 162, Stuttgart 2002, 249-64.
- W. Thompson, *The Deme in Kleisthenes' Reform*, SO 46, 1971, 72-79.
- J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1965 (tr. it. Torino 1978).
- P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir: formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981 (tr. it. Roma 1988).
- D. Whitehead, *The Demes of Attica 508/7 - ca.250 B.C.: A Political and Social Study*, Princeton 1986.
- C.R. Whittaker, *The Frontier of the Roman Empire. A Social and Economic Study*, Baltimore-London 1994.

## PLATONE ARTISTA NEL 'GORGIA'

### 1. INTRODUZIONE

Nel prologo del *Teeteto*, Euclide racconta a Terpsione come egli sia giunto a ricostruire il dialogo tra Socrate e Teeteto, che si appresta a riferire al suo interlocutore:

«Quando mi recai ad Atene, (Socrate) mi raccontò i discorsi che aveva tenuto con lui... Ma allora subito, non appena tornavo a casa, buttavo giù delle note, e in seguito, a mio agio, ripercorrendo i ricordi, li trascrivevo, e tutte le volte che mi recavo ad Atene, interrogavo Socrate su quanto non ricordavo e, di nuovo tornato qui, mi davo a riordinarli... Ecco qui il libro, Terpsione. Ma il dialogo lo trascrissi in questa foggia, non come se Socrate me lo esponesse, come in realtà me lo espose, ma come se dialogasse realmente con coloro con i quali disse di aver discusso» (142d-143d).

È possibile che, in tal modo, per bocca di un suo personaggio, Platone suggerisca all'interprete attraverso quali passaggi si compiva l'effettiva composizione dei suoi dialoghi. Il passo richiederebbe uno studio più approfondito, giacché propone numerosi spunti di riflessione¹. Mi limito alle ultime parole citate, interpretandole come un evidente riferimento al carattere teatrale della scrittura platonica.

Dichiarata dal loro stesso autore, la valenza mimetica dei dialoghi platonici risulta manifesta al lettore contemporaneo come a quello dei secoli passati. È tuttavia solo a partire da Schleiermacher che al carattere teatrale della scrittura platonica viene dedicato non un vago apprezzamento o la riprovazione, ma uno studio specifico. F.M. Giuliano, in un suo articolo², segnala il valore della *Introduzione a Platone*³: a Schleiermacher, che insiste sull'imprescindibile nesso tra forma e contenuto, dobbiamo l'apertura di un fecondissimo varco tra le strette della interpretazione scettica da una parte e sistematica dall'altra della filosofia platonica. Giuliano si preoccupa, quindi, di tracciare una mappa dei numerosi contributi dedicati al teatro platonico. Non solo appaiono diverse le prospettive filosofiche⁴ a partire dalle quali gli

¹ Non da ultimo quello sul problematico rapporto oralità-scrittura. Cf. M. Vegetti, *Nell'ombra di Theut*, in M. Detienne (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma-Bari 1989², 201-27.

² Cf. F.M. Giuliano, *Filosofia in letteratura: il dialogo platonico e la sua interpretazione*, Atene e Roma 45, 2000, 1-43.

³ Cf. F.D.E. Schleiermacher, *Einleitung*, in *Platons Werke*, Berlin 1855³, tr. it. *Introduzione a Platone*, Brescia 1994.

⁴ «Si scorgono innegabilmente, dietro le tesi finali di Gundert, i tratti dell'esistenzialismo, i medesimi presenti sullo sfondo nel *Platon* di Paul Friedländer... Ma la stretta compenetrazione tra forma e contenuto nei dialoghi emerge anche da una chiave di lettura per molti versi antitetica all'ermeneutica esistenzialista, qual è quella della filosofia analitica... È legata all'analisi la prospettiva da cui guarda Michael Frede», Giuliano 19-20.

interpreti studiano il carattere drammatico della scrittura platonica, ma vari risultano anche gli specifici argomenti affrontati.

Clay⁵ e Patterson⁶ si concentrano sul peculiare intreccio di commedia e tragedia che si può cogliere in tutti dialoghi platonici ma, innanzitutto, nel *Simposio*, ove questo nesso pare venir teorizzato⁷. Kuhn⁸ ed Erler⁹ preferiscono studiare la relazione con la sola tragedia, altri quella con la commedia. Giuliano cita, tra gli altri, gli esempi di Greene¹⁰, Brock¹¹ e Jouët-Pastré¹². Si possono aggiungere gli articoli di Beltrametti¹³ e Stella¹⁴ che analizzano gli elementi comici della *Repubblica*, e, inoltre, gli interventi di A. Capra¹⁵, dedicati al *Protagora*, al *Menesseno* e al loro peculiare confronto con le commedie di Aristofane e di Eupoli.

Secondo fondamentale oggetto d'indagine si rivela quello dei personaggi. Rowe¹⁶ per il *Fedone* e Vegetti¹⁷ per la *Repubblica* si occupano della stretta relazione che intercorre tra i personaggi e il movimento argomentativo. Leo Strauss¹⁸ contribuisce a spostare l'attenzione da Socrate, non più unico portavoce di Platone, agli altri personaggi presenti sulla scena, studiandone non solo le parole, ma anche i caratteri e le azioni.

⁵ Cf. D. Clay, *The Tragic and Comic Poet of the Symposium*, *Arion* n.s. 2, 1975, 238-61.

⁶ Cf. R. Patterson, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, *Ph&Lit* 6, 1982, 76-93.

⁷ Cf. *Symp.* 223 d.

⁸ Cf. H. Kuhn, *The True Tragedy. On the Relationship between Greek Tragedy and Plato*, I-II, *HSCPh* 52, 1941, 1-40.

⁹ Cf. M. Erler, *Il senso delle aporie nei dialoghi di Platone. Esercizi di avviamento al pensiero filosofico*, tr. it. Milano 1991.

¹⁰ Cf. W.Ch. Greene, *The Spirit of Comedy in Plato*, *HSCPh* 31, 1920, 63-123.

¹¹ Cf. R. Brock, *Plato and Comedy*, in E.M. Craik, *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, 38-49.

¹² Cf. E. Jouët-Pastré, *Le rire chez Platon. Un détour sur la voie de la vérité*, in M. Trédé-Ph. Hoffmann, *Le rire des anciens*, Paris 1998, 273-79.

¹³ Cf. A. Beltrametti, *L'utopia dalla commedia al dialogo platonico*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. IV, libro V, Napoli 2001, 233-56.

¹⁴ Cf. M. Stella, *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. II, libri II e III, Napoli 1998, 233-79.

¹⁵ Cf. A. Capra, *Ἀγὼν λόγων. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Milano 2001; Id., *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, *Acme* 51, 1998, 183-91.

¹⁶ Cf. Ch. Rowe, *Philosophy and Literature: The Arguments of Plato's 'Phaedo'*, in J.J. Cleary, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, VII, Lanham-New York-London 1993, 159-81.

¹⁷ Cf. M. Vegetti, *Società dialogica e strategie argomentative nella Repubblica*, in G. Casertano (a c. di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli 2000, 74-85.

¹⁸ Cf. L. Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Glencoe 1952; Id., *The City and Man*, Chicago 1964.

Il significato da attribuire alla forte componente drammatica della scrittura platonica rappresenta il terzo decisivo aspetto di studio. G. Arrighetti¹⁹ e M. Vegetti²⁰ trovano una giustificazione nel retroterra culturale di Platone. Più nello specifico, secondo la loro interpretazione, il teatro non rappresenterebbe solo un genere assai diffuso nell'Atene del V e IV sec., ma sarebbe anche l'unica via per uscire dall'alternativa, enunciata nel celebre mito del *Fedro*²¹, tra cattiva scrittura ed oralità. I dialoghi platonici, proprio perché drammatici, offrirebbero i vantaggi della comunicazione a viva voce e sarebbero così in grado di ovviare alle insufficienze della scrittura.

D'avviso contrario appare la scuola di Tübingen-Milano. Per meglio dire, anche gli esponenti di questo indirizzo interpretativo riconoscono la valenza in generale artistica ed in particolare teatrale della scrittura platonica, ma è differente il valore che le attribuiscono. Per Gaiser²² e Reale²³ la scrittura dei dialoghi può forse essere, proprio perché artistica, superiore a quella dei trattati e di tutte le altre composizioni, ma resta, comunque, inferiore al dialogo orale tra anime. Compito del teatro platonico sarebbe allora quello di suggerire, di rinviare alle dottrine non scritte.

Ampio e articolato risulta, pertanto, il dibattito sul carattere teatrale dei dialoghi e si estende fino a coinvolgere, oltre alla componente drammatica, anche altre forme di comunicazione non referenziale, come la poesia di Pindaro, Omero e, in generale, la produzione retorica.

Collocando il mio intervento all'interno di questa nutrita corrente di studi, ritengo opportuno soffermarmi su un dialogo ancora poco indagato in tal senso: il *Gorgia*. Tralasciando le immagini mitiche che chiudono il dialogo e solamente accennando alle figure retoriche, presenti in ogni riga, mi concentrerò sulla componente teatrale per analizzare gli aspetti che consentono di riconoscere nel *Gorgia* un'opera filosofica ispirata al teatro. Credo, infine, necessario prendere in considerazione, anche se

¹⁹ Cf. G. Arrighetti, *Il dialogo platonico: la scelta di una forma letteraria*, in G. Cambiano (a c. di), *Platone. Protagora, Menone, Fedone*, Milano 1983, XLVI-IL.

²⁰ Cf. Vegetti, *Nell'ombra*, 214 ss.

²¹ «Se è impossibile e illegittimo scrivere il manuale filosofico, sarà dunque al contrario legittimo e possibile scrivere teatro filosofico, che può simulare, cioè rappresentare, i modi della vera comunicazione tra anime», Vegetti, *Nell'ombra*, 221.

²² «È senz'altro esatto che i dialoghi platonici sono migliori rispetto a tutte le opere letterarie fino a quel momento in uso... è altrettanto esatto poi che la superiorità degli scritti platonici dipende dalla forma dialogica... Pur con tutte le prerogative che li contraddistinguono, i dialoghi di Platone non superano però la fondamentale insufficienza propria di tutto ciò che è scritto», K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli 1984, 83-84.

²³ Cf. G. Reale, *Eros demone mediatore*, Milano 1997; *Platone alla ricerca della sapienza segreta*, Milano 1998.

in maniera sintetica, il paradosso che coinvolge la scrittura artistica, più nello specifico teatrale, del *Gorgia* e dell'intera produzione platonica. Le celebri e decise accuse che Platone lancia contro l'arte tutta e quella drammatica, in particolare, non possono essere sottaciute o minimizzate dall'interprete del teatro platonico.

## 2. IL *GORGIA* E IL TEATRO.

Al di là delle corrispondenze, che analizzerò in un secondo momento, tra *Gorgia*, commedia e tragedia, mi propongo ora di indagare perché, più in generale, il *Gorgia* possa dirsi teatrale. Credo che la teatralità del dialogo risieda, in primo luogo, nell'abile costruzione dei suoi personaggi e, in secondo luogo, nei numerosi esempi di messa in scena raddoppiata.

### 2.1 I PERSONAGGI.

Già il fatto che il testo sia interamente composto dalle battute dei personaggi, senza alcuna concessione alla terza persona²⁴, è, di per sé, teatrale. Ma quel che più accresce la familiarità con il mondo del teatro è, probabilmente, la sapiente costruzione del loro profilo²⁵. Come fa notare Vegetti²⁶, i personaggi platonici non sono puri pretesti offerti alla confutazione socratica, ma sono dotati di grande potenza letteraria e teorica.

Mi soffermo sul caso particolare di Callicle che, insieme al Trasimaco della *Repubblica*, è uno dei personaggi 'negativi' più riusciti dell'intero corpus platonico. Benché questo personaggio ci sia noto solo attraverso il *Gorgia*, la sua rappresentazione è così efficace e convincente che gli interpreti a lungo hanno discusso e discuteranno sulla sua possibile esistenza storica²⁷. Comunque stiano le cose, è indubbio che, attraverso Callicle, Platone porta sulla scena del dialogo concezioni etico-politiche diffuse tra gli intellettuali dell'Atene tra V e IV secolo. Sullo sfondo si possono intravedere personaggi come Antifonte o Alcibiade²⁸, ma potremmo, forse, aggiungere, tra gli altri, anche Platone. Dodds parla di Callicle come di un Platone

²⁴ Per la distinzione tra i dialoghi drammatici puri e quelli introdotti da una narrazione, Capra, Ἀγῶν λόγων, 50.

²⁵ Cf. G.F. Nieddu, *Il Ginnasio e la scuola: scrittura e mimesi del parlato*, in *Lo spazio letterario*, I 1, Roma 1992, 582-83.

²⁶ Vegetti, *Società*, 75.

²⁷ Per il dibattito sulla questione rinvio alle considerazioni e alla bibliografia contenute in S. Gastaldi, *La giustizia e la forza. Le tesi di Callicle nel Gorgia di Platone*, QS 26, 2000, 85-105, e G. Reale, *Gorgia*, Milano 2001, 19.

²⁸ Cf. Gastaldi 97-103.

potenziale ma irrealizzato²⁹ e Reale, riferendosi anche ai rilievi di Jaeger e di Hildebrand, nota come Callicle rappresenti, molto probabilmente, oltre che un avversario, una potente tentazione³⁰. Se Callicle insiste nel suggerire a Socrate la via della politica, è certo che il nipote di Crizia ne fu a lungo tentato. Se Callicle violentemente nega il principio di uguaglianza, anche Platone, pur con diverse argomentazioni, lo criticò. Callicle porta, allora, sulla scena una tentazione forte, un dubbio profondo, fors'anche un incubo del suo autore, che sa plasmarne il profilo con fine perizia d'artista.

Modulandone il linguaggio, Platone riesce a trasmettere al lettore il carattere costante del suo personaggio, nel variare degli stati d'animo. Immaginiamo sulla scena, come scrive Croiset³¹, un giovane «riche», «confiant en lui même», «impétueux et vaniteux», fedele a queste sue caratteristiche dall'inizio alla fine del dialogo con Socrate: lo ritroviamo attraverso tutti i suoi cambi di umore.

Lo stesso Croiset giudica il suo ingresso nella conversazione «un coup de théâtre». Se l'irruenza e la violenza di Trasimaco è trasbordante e quasi ferina³², quella di Callicle è, forse, un poco più contenuta, ma certo sprezzante e sfrontata. Callicle rende manifesto tutto il suo disprezzo per le argomentazioni socratiche: rasentano il ridicolo (παίζει/παίζοντα: 481b-c, ripreso a 485b-c), sono infantili (δοκεῖς νεανιεύεσθαι: 482c), grossolane e volgari (φορτικά καὶ δημηγορικά: 482e), chiacchiere e vaniloqui (ληρήματα φλυαρίας: 486c), bagattelle (τὰ μικρά: 486c), bisbigli (ψιθυρίζοντα: 485e), balbuzie (ψελλιζομένους: 485b-c), astuzie da sofista (τοῦτο τὸ σοφὸν κατανενοηκῶς κακουργεῖς: 483a), trabocchetti (συμποδισθεῖς... ἐπεστομίσθη: 482e). È con grande slancio, determinazione e senza remora alcuna che presenta la verità della legge di Natura, contro quella degli uomini. Non c'è spazio per il dubbio, solo per la conferma, trovata in Euripide, Pindaro, Omero e nella guerra tra popoli³³. Il suo intervento raggiunge l'apice del pathos quando prospetta l'avvento di un vendicatore³⁴. Il suo arrivo è introdotto con una climax di cinque participi e culmina con l'apparizione circonfusa di luce del diritto di Natura: ἐξέλαμψεν τὸ τῆς φύσεως δίκαιον (484a-b).

²⁹ Cf. E.R. Dodds, *Gorgias*, Oxford 1959, 12-17.

³⁰ Reale, *Gorgia*, 20-21.

³¹ A. Croiset, *Platon. Gorgias, Ménon*, CUF, Paris 1923, 98.

³² Cf. *Resp.* 336b.

³³ Come scrive M. Untersteiner, *I Sofisti*, Milano 1996, 501, «tale criterio del giusto appare anche negli altri animali, tale fra Stato e Stato, fra gente e gente... questo è il vero νόμος τῆς φύσεως [che]... si collega col concetto formulato da Tucidide nel dialogo fra Ateniesi e Meli».

³⁴ Sulla figura del vendicatore/superuomo, si veda M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino 2003, 90.



Segue un'intensa battaglia per la confutazione: il clima è rovente e da entrambe le parti si scagliano frecce ora velenose, come i numerosi riferimenti alla morte socratica (ad es. 492e), ora al limite della volgarità, come l'accento al caradrio e agli impudichi (494b-e). Callicle, sulle prime, s'avvede dei tranelli sofisti, intuisce il senso delle astuzie messe in atto da Socrate, riconoscendo, pur con qualche incertezza, le differenze semantiche tra: βελτίων, κρείττων, ἰσχυρότερος, φρονιμώτερος, ἀνδρειότερος. Più che non capire, Callicle arriva al punto di far finta di non capire (497a). Per batterlo, Socrate non può contare sul fascino di due immagini d'origine orfico-pitagorica (493a-494a), ma deve affinare la sua tecnica di confutazione, utilizzando abilmente la forza straniante di numerose figure retoriche.

Offre un esempio di sicuro interesse il passo 498c-e: le figure retoriche si intrecciano l'una nell'altra lasciando Callicle, e con lui il lettore, certo confusi e un poco storditi.

Così, all'inizio del passo, οἱ ἄφρονες καὶ οἱ φρόνιμοι non è solo un'antitesi, perché i due aggettivi sostantivati hanno anche la stessa origine semantica e costituiscono, dunque, una figura etimologica. L'antitesi immediatamente seguente, οἱ δειλοὶ καὶ οἱ ἀνδρεῖοι, viene ripetuta, dopo qualche parola, con anafora del primo termine e poliptoto del secondo. Gli stessi aggettivi tornano nel successivo chiasmo: φρόνιμοι καὶ οἱ ἀνδρεῖοι... οἱ δὲ δειλοὶ καὶ ἄφρονες.

L'aggettivo ἀγαθοί e il suo contrario κακοί rimbombano nelle orecchie del lettore: v'è su di loro una grande enfasi. I due termini costituiscono una forte antitesi, anzi l'antitesi per eccellenza, quella tra buono e cattivo (che, come è noto, non si limita all'accezione etico-morale); essi appaiono, inoltre, continuamente ripetuti nel testo, tanto che possiamo segnalare otto anafore di ἀγαθοί, ove il termine soltanto una volta è svincolato dal suo contraltare κακοί. D'altro canto, entrambi gli elementi sono coinvolti in un felice gioco di poliptoti: compaiono, infatti, oltre che al nominativo maschile plurale, anche all'accusativo maschile plurale; al nominativo, all'accusativo, al genitivo neutro plurale.

Intrecciate alle figure retoriche dedicate agli aggettivi ἀγαθός e κακός, ne riconosciamo numerose altre: due isocola, τὰ δὲ ἀγαθὰ εἶναι τὰς ἡδονὰς, κακὰ δὲ τὰς ἀνίας; ἀγαθοὶ ἄρα οἱ ἂν χαίρωσι, κακοὶ δὲ οἱ ἂν ἀνιῶνται), un'anaclassi di πάρεστιν, che risulta in figura etimologica con παρόντων e παρουσία. Tornano in figura etimologica e, una volta, tra di loro in antitesi i verbi χαίρω e ἀνιάω. Segnaliamo per χαίρω: χαίρουσιν (due volte), χαίροντες, χαίρωσι; per ἀνιάω, τὰς ἀνίας, ἀνιωμένοις, ἀνιῶνται. Infine, risaltano tre *geminaciones*, poste l'una di seguito all'altra: μάλλον μάλλον, ἦττον ἦττον, παραπλησίως παραπλησίως. Conclude la

ricca proposta di figure retoriche un periodo che presenta la stessa struttura e gli stessi termini della frase posta in apertura del passo, con qualche minuta variante³⁵.

Battuto da un turbine di figure retoriche, Callicle non difende più le sue posizioni. Non per questo, però, riconosce la sconfitta, meno ancora può dirsi convinto. Vorrebbe, anzi, abbandonare la conversazione ma, trattenuto da Gorgia (497b, 501c, 505c), si limita ad assecondare Socrate perché il discorso giunga a termine. Come nota Croiset, «il laissera Socrate argumenter dans le vide, et ne lui répondra que pour la forme, en lui faisant sentir à chaque fois qu'il dédaigne de l'écouter sérieusement»³⁶.

Lo sdegno di Callicle e la mancata condivisione sono resi evidenti da una sua secca espressione, che fonde chiasmo, costruito anaforico e allitterazione: Οὐδέ γέ μοι μέλει οὐδέν (505c). Non meno significativo è quel silenzio contrariato e polemico che costringe Socrate, lui che non può fare a meno della dimensione dialogica, a parlare da solo. E Socrate sceglie di recitare la parte di Callicle, di fingersi Callicle pur di parlare con lui.

## 2.2 IL TEATRO NEL TEATRO.

Quella alla quale abbiamo ora accennato è una delle numerose citazioni della messa in scena, che compaiono in tutti e tre gli atti³⁷ del dialogo. Pare di assistere al gioco del teatro nel teatro: all'interno di un contesto teatrale i personaggi ne portano sulla scena altri. L'esempio più appariscente è a 485e ss., quando Callicle recita la parte di Zeto e Socrate quella di Anfione. Vi tornerò poi, per affrontare ora quelli meno espliciti.

Credo che, nel *Gorgia*, si possano individuare due formule di messa in scena alla seconda potenza:

1. In un numero ristretto di casi, qui, più spesso in altri dialoghi, Socrate chiede ad un interlocutore di entrare nella parte di un altro personaggio, di fingersi diverso da quello che è. Così a 514d, e 515a-b, Socrate induce Callicle a immaginarsi, insieme a lui, prima architetto, quindi medico, per tornare poi, con maggiore spirito critico, a considerare la sua posizione ed aspirazione politica.

2. Per lo più, nel *Gorgia*, è Socrate che imita qualcun altro, che indossa la maschera di un'altra persona. Oltre all'esempio sopra citato che si estende da 506c a

³⁵ Gli aggettivi all'accusativo invece che al nominativo, i verbi all'infinito e due inversioni di posizione.

³⁶ Croiset 98

³⁷ Reale, nella sua traduzione del *Gorgia*, suddivide il dialogo in: prologo, primo, secondo, terzo atto, ed epilogo.

509c, nei più significativi di questa seconda formula di messa in scena, vediamo Socrate recitare la parte di:

- un medico, un maestro di ginnastica, un uomo d'affari che si oppongono a Gorgia e lo interrogano (452a-d);
- se stesso con un pugnale nascosto sotto il mantello, nell'agorà affollata, e Polo che risponde (470d-e);
- se stesso che interroga Callicle e Callicle che risponde presentandosi come esperto di ginnastica (518b-c);
- un cuoco che accusa un medico di fronte ad una platea di ragazzi e il medico che gli risponde (521e, 522a).

Ancorché sia solo Socrate a indossare la maschera di un altro personaggio, inevitabilmente chiede all'interlocutore di condividere il gioco, ovvero di partecipare, a vario titolo, alla sua messa in scena.

Le due forme di teatro nel teatro individuate nel *Gorgia*, sono, allora, assai simili. In primo luogo lo sono perché entrambe, più o meno direttamente, coinvolgono l'interlocutore, lo portano nel rappresentato, lo conducono nel mondo immaginato. In secondo luogo, perché tutti i casi di messa in scena raddoppiata presentano una struttura dialogica. L'architetto e il medico nei quali si deve immedesimare Callicle sono intenti a dialogare come il cuoco e il medico, dei quali recita le parti Socrate. Lo stesso dicasi per tutti gli altri esempi: sulla scena sono sempre personaggi che pongono domande e/o formulano risposte. È come se Platone raddoppiasse il suo stesso dialogo: egli mette in scena Socrate, Callicle, Polo, Gorgia che discutono e, a loro volta, giocano a recitare la parte di altri che dialogano.

### 3. IL *GORGIA*, LA COMMEDIA E LA TRAGEDIA

La teatralità del *Gorgia* si esplica, dunque, innanzitutto, nel mimetismo dei suoi personaggi e nelle allusioni al gioco della messa in scena.

Mi propongo ora di esaminare, più nello specifico, gli aspetti comici e, successivamente, quelli tragici del dialogo. La decisione di presentare separatamente i due caratteri è dettata dall'esigenza di una maggiore chiarezza espositiva. Di fatto, le valenze comiche e quelle tragiche appaiono compresenti e fittamente intrecciate lungo l'intero testo³⁸, anche se risulta quasi sempre possibile individuare il tono dominante di ciascun episodio o, almeno, parte di esso.

³⁸ Oltre ai già citati interventi di Clay e Patterson, si vedano a tal proposito le opinioni di Gaiser 65-70, e Reale, *Simposio*, Milano 2001, XIII-XIX.

### 3.1 IL *GORGIA* E LA COMMEDIA

#### 3.1.1 LA COMMEDIA COME MODELLO STRUTTURALE

La commedia fornisce al *Gorgia* un modello strutturale di riferimento. Il dialogo è in gran parte occupato da due serrati confronti agonali, opportunamente colorati dall'irriverente lessico comico: quello Socrate/Polo e quello Socrate/Callicle.

Il secondo confronto intreccia elementi dal tono comico - come l'efficace impiego di un registro linguistico basso, quotidiano, della cucina, dei mestieri umili³⁹ - ed insieme tragico, come analizzerò poi. Tento, pertanto, di illustrare in cosa consista la comicità strutturale del *Gorgia* attraverso l'analisi del 'battibecco' tra Socrate e Polo, per la sua maggiore uniformità.

La scaramuccia tra i due si accende non appena inizia la conversazione. Anzi, probabilmente, il lettore ne ha avuto il presentimento in occasione del primo intervento di Polo, posto in apertura di dialogo. Già in quelle prime battute si distribuiscono le parti comiche, che poi rimangono invariate durante l'intero confronto. Polo, che si propone per rispondere al posto di Gorgia (448a) e poi si dimostra incapace anche solo di capire il quesito (ἀλλ' οὐδεὶς ἔρωτᾷ ποῖα τις ἢ Γοργίου τέχνη, ἀλλὰ τίς: 448e), recita la parte dello scolaro saputello, ambizioso, ma non intelligente. Socrate interpreta quella del maestro, più vecchio, acuto e abile con le parole, padrone del linguaggio e delle sue astuzie⁴⁰.

Polo assicura il maestro di saper rispondere a qualsiasi domanda (462a) ma, come spesso accade, un maestro può intuire l'abilità, l'acume di uno studente in base alle domande che egli pone, oltre che dalle risposte fornite in un'interrogazione. E quando è Polo a sollevare i quesiti, le critiche di Socrate sono assai severe. Polo passa da una domanda all'altra senza dare il tempo di concludere la risposta (462d, 463c). È inoltre necessario suggerirgli le questioni da sollevare (462d, 463c) e si è costretti a dubitare del fatto che comprenda le risposte (463d, cf. 479c). Egli ha infatti bisogno

³⁹ In un lungo passo, da 490a a 491a, Socrate, ricorrendo ad argomentazioni che usano, come termini analogici (comparativi), cibi, bevande, scarpe, vestiti, semi, abbassa volutamente il livello del registro linguistico e irrita Callicle, che lo accusa di trivialità per ben tre volte nel giro di poche battute. Socrate non sottolinea gli errori concettuali dell'interlocutore con un pedante discorso ma, parlando di cibi e vestiti, fa intuire che la sua opinione è debole, quantomeno non è sufficientemente precisata. La scena comica si ripresenta a 494b-e: anche in questo caso il registro basso (Socrate parla di uomini che mangiano e bevono fino a scoppiare, che si grattano in continuazione, del caradrio, un uccello che mentre mangia evacua) innervosisce Callicle, che si sente deriso, e nuovamente lo accusa di trivialità.

⁴⁰ Per un'attenta analisi dell'argomentare socratico e della sua familiarità con quello sofista, P. Murreddu, *L'arte del conversare: gioco verbale e pratica eristica nella rappresentazione platonica*, in P. Murreddu-G.F. Nieddu, *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi ragionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna 2000, 59 ss.

di lunghe spiegazioni perché, quando le risposte sono brevi, non le capisce o, comunque, non sa farne uso (465e). Il maestro sorride quando l'inesperto alunno si propone di confutarlo: «Se sbaglio, Polo mi confuterà» (464a). Le sue domande non sono affatto chiare, il giovane è confuso come ciò che chiede. Socrate in più punti rileva questa sua mancanza di chiarezza di pensiero e di espressione (465d, 466c). Alcune volte, poi, Polo non si rende nemmeno conto di quello che dice (466e): è proprio l'incapacità di intuire i rapporti di somiglianza e di differenza tra concetti che invalida il suo discorso. Dapprima stenta non poco a capire la differenza di significato tra *δοκέω* e *βούλομαι* (466d ss.), poi quelle tra *καλόν/ἀγαθόν* e *κακόν/αἰσχρόν* (474c ss.). Quando, con baldanzoso cipiglio, il ragazzo tenta di superare il maestro, è costretto ad una brutta figura davanti all'intera classe - la si può cogliere lungo l'intero confronto ma è, forse, più evidente a 471d e a 469a. Il fallimento è reso ancora più amaro dal fatto che, presente sulla scena, c'è l'antico maestro di Polo, Gorgia, al quale il nuovo maestro, Socrate, fa notare, durante la conversazione (già a 448d, e poi a 463e), la scarsa preparazione del ragazzo.

Socrate e Polo recitano, dunque, i ruoli di maestro e alunno in accesa tenzone⁴¹. È possibile, forse, ritrovare qui una certa somiglianza con la coppia Socrate/Strepsiade messa in scena da Aristofane nelle *Nuvole*. Nel *Gorgia*, però, le parti assegnate non coincidono esattamente con i personaggi: Socrate non è solo il maestro onnisciente e Polo non è solo l'alunno stolto, perché Platone fa loro indossare due maschere comiche, senza esaurire in questo la loro fisionomia di personaggi. Tuttavia, nel corso dell'indagine, ho inteso far emergere i tratti comici delle due figure, che forniscono il modello strutturale dei passi presi in esame, e non i numerosi aspetti del carattere di Socrate e Polo.

Infine, il confronto tra Socrate e Polo appare comico non solo nella struttura, ma anche nel lessico, che ne rafforza ed enfatizza l'effetto. Se Platone non arriva al turpiloquio, frequente invece nella commedia, di sicuro tono comico è la frase: «Nobile Polo, tu impaurisci come un babau: non confuti» (*Μορμολύττη αὖ, ὦ γενναῖε Πῶλε, καὶ οὐκ ἐλέγχεις*: 473d). Fanno sorridere l'associazione tra lazzo della paura ed età giovanile, come l'accostamento stridente tra il registro basso del «babau» e quello alto del «nobile Polo»⁴². Questo, poi, è solo uno dei tanti epiteti ironici e compiacenti

⁴¹ Il *Gorgia* non è il solo tra i dialoghi platonici ad ospitare la coppia maestro-allievo. M. Stella, ad esempio, interpreta in tal senso il confronto Socrate/Adimanto della *Repubblica*: 266-73.

⁴² Sono molte le commedie nelle quali è possibile incontrare allusioni alla paura che fa tremare le gambe e la pancia, ad es. *Ran.* 40 ss., 307 ss., 479 ss.; *Av.* 85 ss. Un riferimento più puntuale a *μορμολύττομαι* è in *Av.* 1245. Per l'ironia sull'età giovanile si veda ad es. *Nub.* 869. Quanto al contrasto tra l'uso del registro basso e quello alto, le *Rane* vi costruiscono buona parte della loro comicità: dal primo confronto con Eracle 59 ss., all'incontro con Caronte 184 ss., ai cori degli iniziati che profumano di salsiccia 335 ss., fino all'arrivo presso le porte dell'Ade - Dioniso si pre-

utilizzati da Socrate per designare il suo interlocutore: si segnalano anche «stupefacente uomo» (470a)⁴³, «beato uomo» (471e), e «compagno mio» (473a). Agli epiteti dal significato ironicamente positivo fanno da contraltare gli insulti, forse non diretti ma sempre pungenti. Socrate «dice assurdità» (473a), e viene apostrofato con il sintagma spregiativo «quest'uomo» (467b, cf. 489b, 505c)⁴⁴. Polo è un ragazzo impetuoso (463e), eppure, nonostante la giovane età, ha un difetto tipico dei vecchi, è smemorato⁴⁵. Meno rilevante, invece, rispetto ai numerosi esempi presenti nel confronto Socrate/Callicle è il riferimento al registro culinario, per il quale si segnala solo l'associazione, costante nell'intero dialogo, tra retorica e cucina (464d).

### 3.1.2 LA COMMEDIA COME MODELLO DI TENSIONE TRA CRITICA E UTOPIA

Dopo lo studio dei modelli strutturali, è possibile continuare l'analisi dei rapporti tra il *Gorgia* e la commedia osservando la tensione di base che li anima, quella fra tratto critico e tratto utopico.

#### **Tratto critico.**

Il *Gorgia*, come la commedia aristofanea, mira (anche) a criticare quel mondo politico ateniese nel quale è radicato. Certamente il modo di rapportarsi alla politica di Aristofane non è identico a quello di Platone e, tuttavia, il tratto critico, di critica politica, è presente in entrambi. Per quanto riguarda il *Gorgia*, i riferimenti alla situazione politica ateniese sono espliciti.

Socrate chiede a Callicle di citare il nome di un politico che abbia parlato in maniera responsabile nei confronti dei cittadini. È lo stesso Callicle ad escludere tutti i retori contemporanei, ma afferma che «uomo davvero perbene fu Temistocle, e così Cimone, Milziade ed il celebre Pericle» (503c).

Dopo una lunga riflessione sul fine che deve essere perseguito dalla politica, in cui Socrate proclama che il compito del politico è rendere gli uomini migliori, costui provoca Callicle, chiedendogli se i quattro grandi personaggi che ha menzionato

senta come Ἡρακλῆς ὁ καρτερός ed Eaco gli risponde con una serie di insulti: ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σύ... (464 ss.) -, per concludere con il lungo confronto tra Eschilo ed Euripide che fa precipitare il linguaggio alto della tragedia nelle bassezze della commedia.

⁴³ Per un uso simile di θαυμάσιος/θαυμαστός cf. *Ran.* 1261.

⁴⁴ Lo stesso sintagma con accezione negativa è in *Vesp.* 344.

⁴⁵ L'espressione: «Ma come, Polo, non lo ricordi, alla tua età?» (ἀλλ' οὐ μνημονεύεις τηλικούτου ὄν: 466a) ricorda quella pronunciata da Strepsiade nelle *Nuvole*: «Rido perché sei un ragazzino e la pensi al modo di vecchi rimbambiti» (ἐνθυμούμενος ὅτι παιδάριον εἶ καὶ φρονεῖς ἀρχαῖκά: 820).

abbiano reso migliori gli Ateniesi. A malincuore, Callicle è costretto ad ammettere che gli illustri uomini del passato né sono stati in grado di praticare la buona retorica, rendendo migliori i cittadini, né si sono rivelati eccellenti nella cattiva retorica: hanno adulato il pubblico e dallo stesso sono stati condannati. Pericle, Milziade, Cimone e Temistocle non sono stati all'altezza del compito svolto da un guardiano di animali (516a-b).; si sono comportati piuttosto come cuochi, poiché «hanno rimpinzato i nostri cittadini di tutto quello che desideravano» (518e). Al linguaggio comico, basso, della cucina, Platone affianca una acuta osservazione psicologico-sociologica. La città è malata per il troppo cibo, e della sua crisi accusa i politici attuali, mentre esalta Temistocle, Cimone, Pericle, senza intuire che proprio loro sono «la prima causa dei mali attuali» (519a).

### **Tratto utopico.**

Non c'è solo critica nella commedia, c'è anche speranza, desiderio, utopia. L. Bertelli si è soffermato sulla tensione tra critica e utopia che anima le più celebri commedie di Aristofane: «Il punto di partenza è sempre una situazione concreta - storicamente concreta - che sollecita il sogno/desiderio di trasformazione... Al sogno/desiderio di modificazione della realtà tiene dietro l'immediata realizzazione 'immaginaria' del desiderio sulla scena attraverso la costruzione di una situazione antitetica a quella reale 'rimossa' o 'rifiutata'»⁴⁶.

A. Beltrametti mette in luce come una simile tensione sia riscontrabile nel libro V della *Repubblica*⁴⁷. Quanto al *Gorgia*, poiché della componente critica già si è detto, si tratta ora di individuare, nel testo, quella utopica. Penso che la si possa rintracciare nei rovesciamenti paradossali presenti nel confronto Socrate/Polo.

Come nella *Lisistrata* e nelle *Ecclesiazuse* le donne conquistano il potere, e come negli *Uccelli* «tutto quanto è da voi considerato turpe e vietato per legge, è da noi uccelli considerato bello» (755-56), così, in alcuni stralci del discorso socratico, vediamo il mondo sottosopra: i valori comuni, le abitudini consolidate vengono ironicamente capovolti. Al termine dell'episodio Socrate/Polo, se ne avvede Callicle: «Se parli sul serio e quello che dici è vero, non ne sarebbe capovolta - ἀνατετραμμένος - tutta la vita umana e tutti, sembra, non faremmo proprio il contrario - πάντα τὰ ἐναντία - di quello che dovremmo?» (481c).

Socrate afferma che è preferibile subire ingiustizia che commetterla e aggiunge che il più infelice di tutti gli uomini è chi commette ingiustizia senza pagarne la pena

⁴⁶ L. Bertelli, *L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città*, Civiltà classica e cristiana 4, 1983, 215-61.

⁴⁷ Cf. Beltrametti, in part. pp. 253-56.

(472e). La tesi socratica è così lontana dal sentire comune che Polo lo accusa di dire assurdità (473a, 480e), poi sbotta a ridere (473e), e ironicamente oppone le sorti del tiranno scoperto e condannato a quella del tiranno insediato, nell'ottica socratica il più infelice (473b-d). I casi esemplificativi dei due tiranni e la vicenda di Archelao fanno percepire tutta la paradossalità delle tesi socratiche: chi mai direbbe infelice Archelao che ingiustamente detiene il potere, chi mai preferirebbe pagare il fio dei propri misfatti?

Negli esempi di Polo intravediamo il sorriso ironico dell'uomo di mondo che ben conosce la realtà e, sarcastico, irride le assurdità 'campate per aria' del filosofo.

Socrate sta al gioco, coglie la sfida lanciata da Polo, proponendo un'immagine ancor più paradossale, che lascia incredulo l'interlocutore: «E allora, se uno di noi, o altri che ci sta a cuore, commette atti ingiusti, deve subito recarsi, di propria spontanea volontà là dove si pagano alla giustizia i propri delitti, deve recarsi dal giudice, come si va dal medico, e affrettarsi, perché il male dell'ingiustizia, con il passare del tempo, non incancrenisca e renda incurabile l'anima» (480a-b). Socrate aggiunge, poco dopo, che dovendo, secondo l'etica tradizionale, fare del bene agli amici e del male ai nemici, useremo la retorica per denunciare le ingiustizie commesse dagli amici - facendo così loro del bene - , mentre «qualora un nostro nemico commetta ingiustizia nei confronti di qualcuno, in ogni maniera, con l'azione e con la parola, dobbiamo adoperarci perché non venga sottoposto a giudizio e non compaia dinanzi al giudice; se, invece, compare in giudizio, bisogna escogitare allora ogni mezzo perché venga assolto e sia sottratto alla pena...» (481a) - facendo così il suo male.

La fantasia comica del passo sta nello stridente accostamento tra la pratica comune (andare dal medico) e la morale diffusa (fare del bene agli amici e del male ai nemici) da un lato e, dall'altro, l'*ἀτομία* socratica. Così facendo, Socrate supera Polo nel gioco degli esempi paradossali.

Callicle, sorpreso dall'intervento di Socrate, si chiede e chiede a Cherefonte se quello ha, forse, scherzato (481b); poi ripete la domanda rivolgendola direttamente a Socrate: «Dobbiamo pensare che tu parli sul serio o per scherzo?» (481c). Credo sia possibile rispondere che, almeno in parte, Socrate ha scherzato, ha recitato insieme a Polo una commedia, per via di quel linguaggio così basso, del gioco tra maestro e allievo, della tensione tra componente critica e utopica. Il confronto con Polo non è stato una commedia, eppure ad essa si è ispirato. D'ora in avanti, si cambierà tono e il discorso assumerà i colori, non solo della commedia, ma anche e, forse principalmente, della tragedia. Insomma, è possibile che il passo citato segni un cambiamento nel modello letterario di riferimento: dalla commedia alla tragedia.

### 3.2. IL *GORGIA* E LA TRAGEDIA



### 3.2.1 L'INCONCILIABILITÀ DELLE POSIZIONI

Nel *Gorgia* l'interprete può ritrovare l'angoscioso scontro di assoluti che anima le tragedie antiche. Come sono in assoluto contrasto Medea e Giasone, Antigone e Creonte, Oreste e Clitemestra, così, nel *Gorgia*, Socrate e Callicle si oppongono in maniera talmente radicale da non poter sperare in alcuna *ὁμολογία*.

Parlando della figura di Callicle, abbiamo evidenziato che se, alla fine, egli è costretto a piegare il capo sotto i colpi della dialettica socratica, non per questo può dirsi convinto. Del resto anche Socrate non è disposto a concedere nulla alle tesi avanzate da Callicle. Nella *Repubblica* si comporta in maniera diversa: ci appare meno assoluto nelle sue asserzioni, sa rispondere e assecondare le esigenze di Glaucone ed Adimanto⁴⁸. Nel *Gorgia*, invece, non v'è mediazione, ma solo scontro di opposti inconciliabili.

Il lungo confronto con Callicle, che si presenta come insoluto e insanabile, ospita, inoltre, al suo interno, due classiche contrapposizioni tragiche: quella vita attiva/vita contemplativa e quella natura/legge.

Platone affronta la prima convocando sulla scena del suo teatro i personaggi di una tragedia euripidea, l'*Antiope*, giunta a noi solo attraverso frammenti. Nel corso della discussione, Callicle, per invitare Socrate ad occuparsi di retorica e a tralasciare la filosofia, cita con precisione alcuni versi di Euripide. «E a te mi viene in mente di dire le parole di Zeto a suo fratello: “Tu trascuri, Socrate, proprio quello di cui dovresti avere la cura più grande, e l'anima tua sì nobilmente dotata nascondi dietro puerile atteggiamento, e durante una discussione forense né sapresti portare il contributo di un tuo giusto pensiero, né cogliere l'argomento più verosimile e persuasivo, né dare ad altri ardito e generoso consiglio”...Sì, amico mio, dammi retta, “smetti il tuo sottile ragionar confutando”, “segui la più bella via” della vita operosa, occupati di ciò che potrà darti fama di saggio, “lascia ad altri codeste eleganze”, che forse vanno chiamate vaneggiamenti o sciocchezze, e che ti “porteranno ad abitare in una casa vuota”» (485e, 486a-c). Così, Callicle recita la parte di Zeto, il propugnatore della vita attiva, riproponendone alcune letterali battute, e Socrate entra in quella di Anfione (506b), il sostenitore della vita contemplativa.

A. Wilson Nightingale, in un suo saggio, analizza i rapporti che intercorrono tra il *Gorgia* e l'*Antiope*, attraverso i frammenti che della tragedia ci sono pervenuti. Questo lavoro mette in luce le notevoli affinità che sono riscontrabili tra le argomentazioni di Zeto e quelle di Callicle, così come le analogie tra le posizioni di Anfione rispetto a quelle di Socrate. Aggiunge che simile, nelle due opere, è l'intervento de-

⁴⁸ Cf. Vegetti, *Società*, 77 ss.

gli dei: come, al termine della tragedia, Ermes vendica Anfione e la vita contemplativa, così nel mito finale del *Gorgia* i giudizi ultramondani di Minosse, Radamanto, Eaco vendicano il giusto, e pertanto anche la scelta di vita del filosofo⁴⁹.

Nell'intervento di Callicle emerge una seconda opposizione inconciliabile: il contrasto νόμος/φύσις, che, ogni volta con intonazione e secondo prospettive diverse, ha animato le più celebri tra le tragedie e le pagine dei più noti sofisti⁵⁰.

Il conflitto, nel discorso di Callicle, viene così inteso: secondo la legge istituita dagli uomini «più brutto è commettere che subire ingiustizia», mentre «in natura tutto quel che è più brutto è, ad un tempo, più malvagio, ossia il subire ingiustizia». Dalla parte della legge, delle leggi umane, si collocano i deboli, i più: «essi istituiscono le leggi a proprio favore e per propria utilità» e ai più forti «dicono che cosa brutta e ingiusta è voler essere superiori agli altri». Dalla parte della natura si schierano i più forti, una minoranza di uomini coraggiosi, i quali avrebbero la capacità di prevalere, solo che «accalappiandoli fin da bambini, mediante tale legge, plasmiamo i migliori, i più forti di noi, e, impastoiandoli e incantandoli come leoni, li asserviamo, dicendo loro che bisogna essere uguali agli altri e che in tale uguaglianza consiste il bello e il giusto» (483a-484a).

Natura contro legge, pochi contro molti, eccellenza contro uguaglianza: credo che Platone abbia a lungo meditato su tale tragico scontro. Nel *Gorgia*, non c'è soluzione, non c'è via d'uscita tra il diritto del più forte e quello di tutti. Solo il paradigma della καλλίπολις prospetterà una soluzione, offrendo un modello di giustizia condivisibile dai migliori e dai più. Ma i tempi non sono ancora maturi, e nel *Gorgia* l'orizzonte resta quello cupo dello scontro insanabile, della tragedia.

### 3.2.2 L'ORIZZONTE DI MORTE

A sottolineare il carattere tragico del *Gorgia* contribuisce soprattutto lo scenario di morte che vi si prospetta. L'incubo dell'ingiusta fine di Socrate avvolge l'intero dialogo. Già nel confronto con Polo e poi, ancora più, in quello con Callicle, sono numerosi i luoghi in cui si accenna, più o meno direttamente, al destino socratico. Mi soffermo qui sull'ultima, più intensa allusione alla morte di Socrate, poiché in essa, in qualche modo, precipitano tutte le precedenti.

Callicle, per l'ennesima volta, vorrebbe consigliare a Socrate di imparare a servirsi dell'arte retorica, ma costui glielo impedisce (521b). Callicle tuttavia non ab-

⁴⁹ Cf. A. Wilson Nightingale, *Plato's Gorgias and Euripides' Antiope: A Study in Generic transformation*, *Classical Antiquity* 11, 1992, 121-41; Stella 238-39.

⁵⁰ Per un'analisi complessiva di questa tematica, si veda F. Heinemann, *Nomos und Physis*, Basel 1965.

bandona l'argomento: «Ma Socrate, come puoi essere così profondamente convinto di non dover mai patire cose del genere, quasi tu vivessi fuori dal mondo, e non potessi, invece, essere trascinato in tribunale chi sa mai da quale vile e spregevole uomo?» (521c).

L'intervento di Callicle è letterariamente strategico, in primo luogo perché permette di intuire l'incolmabile abisso che s'apre tra le due gerarchie di valore. Callicle, certo, non condivide la scelta socratica di non occuparsi dell'utile retorica, ma ciò che segna, ancor più, la distanza tra i due è il fatto che questa decisione venga scambiata per ottimistica ingenuità. In secondo luogo, la domanda consente a Socrate di pronunciare la più tragica delle constatazioni: sono consapevole del mio destino di morte (521c-522c)⁵¹.

Quella socratica non è l'unica morte alla quale si fa cenno nel *Gorgia*. Più velata, ma non meno pungente, è l'allusione al destino di Callicle: «E quando, oltre ai nuovi acquisti, [gli Ateniesi] perderanno ciò che anticamente avevano conquistato, è probabile che, se non stai attento, se la prendano anche con te» (519a-b). L'oscuro presagio si estende fino a coinvolgere tutti, nel mito finale. È un mito che narra dell'aldilà, del giudizio che spetta a tutte le anime dopo la morte. Spogliate d'ogni velo, d'ogni luccicante finzione, esse saranno giudicate da giudici imparziali e, in base alla loro condotta, avviate o alle isole dei beati, o al Tartaro. È un destino che incombe su tutti, e in vista di questo tutti dovranno imparare a vivere.

### 3.2.3 L'INVERSIONE DELLE SORTI

Proprio il mito finale offre lo spunto per riflettere su una terza componente tragica del *Gorgia*: oltre le opposizioni insolubili, oltre lo scenario di morte, appaiono tragici anche i rovesciamenti ai quali assistiamo. Se nella commedia il mondo quotidiano, messo sotto sopra, suscita il riso, nella tragedia i capovolgimenti suscitano tutt'altra reazione nel pubblico: non certo il riso, quanto la riflessione sulle alterne sorti dell'umano patire. L'esito del confronto tra Socrate e Callicle, con il mito che contiene, presenta un rovesciamento delle parti di intonazione tragica. Nell'aldilà i ruoli saranno invertiti: Socrate, che sulla terra subisce la condanna dei tribunali, dopo la morte verrà elogiato da Radamanto, che lo avvierà verso le isole dei beati. Callicle, almeno per il momento vittorioso di fronte ai giudici umani, crollerà nel processo divino.

Il capovolgimento è enfatizzato da Socrate che, nella profezia, riprende gli stessi temi avanzati a suo tempo da Callicle, per ritorcerli contro di lui: «Allora sarai tu a

⁵¹ All'interno dell'ampio passo, si segnalano in particolare: «nulla di strano vi sarebbe se venissi condannato a morte» (521d), «mi accadrà quello che mi deve accadere» (522c).

restare con la bocca aperta (χασμήση), sarai tu ad essere preso dalla vertigine (ἰλιγγιάσεις) - come io qua, tu là -, e, forse, qualcuno ignominosamente ti schiaffeggerà (τυπτήσει ἐπὶ κόρρης) e ti ricoprirà di ogni sorta di oltraggi» (526e, 527a).

Si ritorna con la mente alle parole di Callicle: «Se qualcuno, ora, ti prendesse, te o qualsiasi altro simile a te, ti conducesse in carcere, sai bene che non sapresti come trarti d'impaccio, ma saresti preso da vertigini (ἰλιγγιώης) e rimarresti a bocca aperta (χασμῶο) non sapendo che dire e salito in tribunale... saresti condannato a morte... Un simile uomo - scusami l'espressione un po' forte, si può prendere a schiaffi (ἐπὶ κόρρης τύποντα) impunemente» (486b-c).

Le sorti, proprio come in una tragedia, saranno, con la morte, invertite.

#### 4. IL PARADOSSO DELLA MIMESI

Se, nel *Gorgia*, Platone, come si è visto, dimostra un ottimo e costante impiego della scrittura teatrale, dall'altro critica severamente il teatro, assimilandolo alla retorica:

«[La flautistica, la citaristica, l'insegnamento dei cori, la poesia ditirambica] e la stessa solenne, mirabile poesia tragica di cosa soprattutto si preoccupa? Il suo scopo, la sua attenta ricerca, secondo te, sono rivolti solo a divertire il pubblico, o essa, invece polemizza con gli spettatori e se qualche cosa sia loro piacevole e gradita, ma dannosa, cerca in tutti i modi di non dirla, mentre se qualcosa possa riuscir spiacevole, ma utile, questa dirà, questa canterà, sia o no gradita al pubblico?... tutto questo è adulazione... La poesia allora è una specie di orazione popolare?... una specie di retorica che ha per spettatore tutto il popolo... retorica che stimiamo assai poco, poiché secondo noi non è che adulazione» (502b-d).

Platone dunque, attraverso un suo personaggio, Socrate, all'interno di uno scontro agonale per tanti aspetti tragico, per altri comico, rivolge un'accusa diretta all'arte drammatica: proprio come la retorica essa non è nient'altro che adulazione.

Le critiche platoniche alla rappresentazione, alla mimesi in generale, e a quella drammatica in particolare, si fanno più ampie e articolate in altri dialoghi. L'argomento richiederebbe un esame dettagliato dei singoli brani. Mi limiterò ad alcuni rapidi riferimenti, mantenendo uno sguardo privilegiato sul *Gorgia*.

Lo scarso valore pedagogico delle attività mimetiche viene discusso più diffusamente nello *Ione* (533d-535d), nel *Fedro* (259c) e, soprattutto, nella *Repubblica* (libri II, III, X). Tutti gli imitatori si indirizzano alla componente irrazionale dell'anima: fomentano gli affetti, i dolori, i piaceri. Questo effetto psicagogico appare massimamente potenziato nella poesia drammatica, che dà luogo ad un processo di immedesimazione tra attori e pubblico, e anche tra gli attori e i personaggi rappre-

sentati. Platone ravvisa pienamente la pericolosità di questi esiti e propone una rigida censura.

Oltre alle accuse d'ordine pedagogico vanno menzionate quelle di tipo ontologico ed epistemologico, delle quali nel *Gorgia* compaiono solo alcuni indizi indiretti.

A 463d, Socrate afferma che la retorica è un εἶδωλον della politica. Ora, data la stretta somiglianza, alla quale si è sopra accennato, tra retorica e teatro, è possibile che anche all'arte drammatica competa lo statuto di εἶδωλον. Lo confermano tanto la celebre metafora della linea⁵² quanto alcuni passi del libro X della *Repubblica*, ove l'accusa appare più chiara. Ogni produzione mimetica, sia essa retorica, poetica o figurativa, è povera di essere, di realtà, perché tre volte lontana da ciò che è, dal piano delle idee. Le rappresentazioni, poste sulla soglia tra essere e non essere, sono necessariamente false apparenze, tre gradi distanti dal vero come dall'essere. La carenza ontologica si connette così a quella epistemologica. Il poeta, il pittore, il retore fingono di possedere una conoscenza che non hanno. Platone ritorna sulla critica con insistenza: nello *Ione* l'antagonista è un rapsodo, nel *Sofista* sono il pittore e il sofista ad essere presi di mira, nel libro X della *Repubblica* il bersaglio è Omero, nel grande mito dell'anima nel *Fedro*, intuiamo che gli imitatori non devono aver goduto molto della visione-conoscenza delle idee se vengono ricompensati con una vita posta al sesto in una scala decrescente di nove gradini (248e). Quanto al *Gorgia*, pur non trovando espliciti riferimenti alla carenza epistemologica della poesia drammatica, sono numerosi quelli riguardanti la retorica. I retori possono persuadere una folla a sceglierli come medici, anche se non ne posseggono la scienza. Mentre Gorgia si vanta di questa loro abilità (456b), Socrate, al contrario, la critica: «Quando dunque il retore è più persuasivo del medico, in realtà è chi è ignorante che sarà più persuasivo di chi ha scienza» (459b-c). Sulla base della sua corrispondenza con la retorica, anche l'arte drammatica può essere accusata per la sua lontananza dal vero.

È possibile dunque cogliere anche nel *Gorgia* l'eco di una polemica contro l'attività mimetica che in maniera più diretta ed articolata è presente in altri dialoghi.

In tal modo, i testi platonici risultano attraversati da un secondo paradosso. Ho già accennato al tanto discusso problema della scrittura platonica, criticata nel *Fedro* eppure diffusamente impiegata dal filosofo. Il secondo paradosso, intrecciandosi al primo, riguarda la qualità di questa scrittura: le immagini mitiche, retoriche e, soprattutto, teatrali, che costellano il testo, appaiono dallo stesso autore, a più riprese, criticate.

⁵² Resp. 6.511d-e.

Gli interpreti che hanno affrontato il paradosso della mimesi nei dialoghi platonici approdano a soluzioni anche molto diverse tra loro. Non è questa la sede per passarle in rassegna e analizzarle, ma è possibile, in sintesi, indicare le principali strategie d'indagine adottate. Si tende, perlopiù, a limitare la portata delle critiche avanzate da Platone secondo tre direzioni:

1) Talvolta gli interpreti circoscrivono i giudizi di condanna a un ambito specifico della riflessione platonica. Così Cassirer⁵³ riconduce la critica al piano epistemologico, Gadamer⁵⁴ e ora Trabattoni⁵⁵ a quello etico-morale, Heidegger⁵⁶ a quello ontologico.

2) In altri casi, l'attenuazione delle accuse è ottenuta limitando la condanna della mimesi alla καλλίπολις, la città perfetta della *Repubblica*. Lo propone, probabilmente per primo, Proclo nella *Sesta Dissertazione del Commentario alla Repubblica*⁵⁷. Secondo la sua interpretazione, Platone non vorrebbe criticare e bandire la mimesi in ogni tempo e luogo, ma solo quella che pretendesse di entrare nello stato giusto, ove vige la costituzione perfetta.

3) C'è una terza direzione lungo la quale muoversi per contenere la portata delle accuse platoniche, ed è quella più frequentata. Si tratta di limitare la condanna ad alcuni tipi di arte mimetica per salvaguardarne altri. Cerri⁵⁸, Gadamer⁵⁹ e Gaiser⁶⁰ formulano, in tre modi diversi, una ipotesi simile: le critiche del filosofo si indirizzerebbero alla poesia del passato, al patrimonio poetico tradizionale.

Credo che vi sia tuttavia un'altra possibilità: anziché tentare di circoscrivere le accuse che Platone indirizza alla mimesi e limitarne la portata, è preferibile analizzarle in tutta la loro estensione, e rilevarne, piuttosto, la radicalità. Proporrei, quindi, in primo luogo, di osservare i nessi e la vastità degli ambiti filosofici implicati - dall'ontologia alla pedagogia passando dall'epistemologia -, piuttosto che individuare una sola ragione di condanna.

In secondo luogo non è difficile dimostrare che, se nella *Repubblica* la critica si approfondisce, ciò non significa che non sia presente negli altri dialoghi. Lo stesso

⁵³ Cf. E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, Milano 1998, 9-48.

⁵⁴ Cf. H.G. Gadamer, *Platone e i poeti*, in *Studi platonici*, I, Casale Monferrato 1983-1984, 185-215.

⁵⁵ Cf. F. Trabattoni, *Il sapere del filosofo*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. V, libri VI-VII, Napoli 2003; Id., *Ernst Cassirer e l'estetica platonica*, in E. Cassirer, 103-34.

⁵⁶ Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, Milano 1994.

⁵⁷ Cf. N. Gorlani, *Il magnetismo poetico: alcune considerazioni sulle strategie esegetiche di Proclo*, *Athenaeum* 92, 2004, 409-29.

⁵⁸ Cf. G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991.

⁵⁹ Cf. Gadamer, in part. pp. 209 ss.

⁶⁰ Cf. Gaiser, in part. pp. 117-19.

libro X della *Repubblica*, del resto, sembra porsi su un piano più generale e non pare orientato, almeno esplicitamente, alla sola educazione dei governanti.

Infine è arduo giustificare la limitazione della condanna ad un solo tipo di poesia, quella tradizionale e così salvare l'opera platonica, ponendola in una zona franca. Se Platone, nella *Repubblica*, accenna ad una poesia purificata e sana identificandola con gli Inni agli dei e gli Elogi agli onesti (607a), questa, certamente, non può coincidere con i suoi dialoghi. Nella scrittura platonica prevale il discorso diretto su quello indiretto e i personaggi rappresentati non sono unicamente uomini onesti, giusti, felici e dei incorruttibili, ma anche demoni, uomini stolti, supponenti, adirati, ubriachi, sfacciati ed un solo uomo giusto, il cui destino è di morte. I dialoghi platonici, pertanto, non possono far parte della poesia purificata e, anche ammesso che vi rientrassero, sarebbero comunque sottoposti alle critiche che Platone rivolge alla mimesi in quanto tale.

Non è nonostante le critiche dirette alla maggioranza delle espressioni mimetiche che Platone salva le sue. Piuttosto, per le stesse ragioni per cui egli critica la mimesi, l'apprezza e se ne serve. La critica perché è povera di essere e di verità e perché è dotata di una pericolosa forza di attrazione, di seduzione, ma, per le stesse ragioni, sceglie di utilizzarla nella sua prosa. Platone usa la mimesi per sfruttarne forza e debolezza e, in tal modo, stimolare e tenere viva l'attività di pensiero dei suoi lettori-spettatori.

Come si attua questo nel *Gorgia*? La forza del teatro è tale da distogliere il lettore dai suoi luoghi, dal suo tempo, dalla sua identità, per consegnargli tempi, luoghi, identità della scena. Egli si identifica ora con il pacato Gorgia, ora con l'agguerrito Callicle, con l'acuto e paradossale Socrate, con il supponente Polo⁶¹. Divertito o rattristato, il lettore si lascia circondare da quel mondo di finzione, così efficace ed effimero.

Le debolezze del teatro non sono meno feconde della sua forza di seduzione. Il teatro platonico è 'mancante' in primo luogo perché l'autore non compare tra i personaggi del dialogo, non ci consegna chiaramente la sua verità. In secondo luogo, la scena del *Gorgia* è 'mancante', distante dal vero, perché molte sono le voci e nessuna riesce ad imporsi sulle altre. Così, secondo Socrate, è meglio subire ingiustizia piuttosto che commetterla, ed il male più grave è commettere ingiustizia senza scontrarne la pena. Di tutt'altro avviso è Callicle, e Socrate non ci appare in grado di farlo recedere dalle sue posizioni, se non formalmente. Il lettore non ha davanti a sé una

⁶¹ Probabilmente, la forza di identificazione era ancora maggiore per il 'pubblico' del IV sec. che ritrovava, sulla scena del teatro platonico, tesi spesso udite nelle piazze di Atene, e qui concentrate e riflesse.

soluzione univoca o nettamente vittoriosa, ma più prospettive in contrasto. In terzo luogo, anche ammesso che la voce socratica sia la più forte, essa è, in ogni caso, rappresentata, recitata. Non si è al cospetto di un autore che comunichi in un trattato la sua verità, si assiste ad una recita, ad un gioco, ad una finzione da interpretare.

Solo in presenza di questo prezioso equilibrio tra forza di evocazione e 'mancanza', il desiderio di conoscenza è stimolato e tenuto vivo. Per ottenere tale alchimia Platone si è servito dell'attività mimetica, e di quella teatrale in particolare. La forza del teatro gli consente di attrarre il lettore, di condurlo al dialogo con Socrate, di suscitare in lui il desiderio di sapere. La debolezza del teatro, la sua costitutiva carenza di verità gli permette di non porre fine al desiderio, di guadagnare quella salutare distanza che nutre lo spirito critico e allontana da qualsiasi formulazione dogmatica. La forza e la debolezza del teatro sono entrambe funzionali al desiderio di sapere, alla filosofia.

Una è però la condizione perché il teatro, da strumento educativo, non si trasformi in mera adulazione. Fondamentale è che l'autore, e il fruitore, si rammentino delle caratteristiche della mimesi e, soprattutto, delle sue 'mancanze'. Scordando che il piano del vero e dell'essere è altrove, non si servirebbero più dell'attività mimetica come di uno strumento per stimolarne la ricerca. Otterrebbero, piuttosto, la falsa sapienza, uno spazio d'illusione tanto più seducente e gradevole quanto più costrittivo e asfittico per il pensiero.

Non è questo il caso di Platone. Quando allestisce i suoi giochi teatrali, lo fa per suscitare il desiderio di sapere e per mantenerlo vivo, senza consegnare alcuna facile verità. La consapevolezza del carattere ambiguo della mimesi, ottenuta attraverso la ripetuta denuncia della sua forza e della sua debolezza, ne preserva l'opportunità dell'impiego.

Università di Padova

Manuela Valle



## MATRONIANA *

Che Matrone sia tornato a godere di un'apprezzabile fortuna critica, è buon segno sotto molti rispetti, ed è merito indiscusso prima di Enzo Degani, quindi degli ultimi editori, Douglas Olson e Alexander Sens¹. Nella prospettiva di una revisione testuale che appare in molti punti ancora necessaria², vorrei trattare qui tre luoghi altamente problematici, che, se pure sembrano destinati a non trovare soluzioni univoche, meritano in ogni caso una discussione e qualche ulteriore, cauta ipotesi.

### 1. Fr. 1. 53 O.-S. (SH 534)

In uno dei momenti più tesi del *Convivium Atticum* (ap. Athen. 4.134d-137c), sulla mensa giungono in rapida successione il calamaro (v. 50), il pesce persico e il *dhmotiko*~ melanuro (v. 51). Quindi, in un'istantanea che recupera l'indispettita posa di Aiace nell'Oltretomba odissiaco (*Od.* 11.543 s., 554 s.), appare la *ke falh* di un pesce a dir poco guerriero³ (vv. 53-55):

oih dē au qunnou ke falh qalamhiadao  
nos fin a feisthkei, kecolwmenh eineka teucewn  
airomenwn: kt l.

Al v. 53 A offre l'ametrico e insensato *au quhkunou*, mentre CE danno la lezione stampata da pressoché tutti gli editori (*au qunnou*), con la sola eccezione di Lloyd-Jones-Parsons, che dal testo del Marciano ricavano il congetturale *oih dē orkunou*,

* Ringrazio per le osservazioni e i suggerimenti Gabriele Burzacchini, Francesco Citti, Alberta Lorenzoni, Massimo Magnani, Enrico Magnelli, Ornella Montanari, Renzo Tosi e Camillo Neri.

¹ S.D. Olson-A. Sens, *Matro of Pitane and the Tradition of Epic Parody in the Fourth Century BCE*. Text, Translation and Commentary, Atlanta, GA 1999. Anche per Matrone si potrà ripetere quanto M. Di Marco osservava per Archestrato: «un debito - quello dei due studiosi [scil. verso Degani] - certamente assai più profondo di quanto il lettore non specialista possa dedurre dai loro parchi riconoscimenti formali» (*Poesia parodica*, in AA.VV., *Da AIWN a EIKASMOS*. Atti della giornata di studio sulla figura e l'opera di Enzo Degani, Bologna 2002, 59-72: 65 s.).

² Di alcuni luoghi mi sono occupato in *Matro fr. 1,87 O.-S.* (= SH 534), *Eikasmós* 12, 2001, 129-31; *Note al 'Convivium Atticum' di Matrone (fr. 1 O.-S. = SH 534)*, *Eikasmós* 13, 2002, 133-50; *Una crux in Matrone (fr. 1,89 O.-S. = SH 534)*, *Eikasmós* 14, 2003, 105-07.

³ Sul sottinteso paragone con Aiace cf. E. Degani, *La poesia gastronomica greca (II)*, *Alma Mater Studiorum* 4/1, 1991, 147-75: 154 (ora in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Hildesheim 2004, 547-63: 554); Id., *Problems in Greek Gastronomic Poetry: on Matro's Attikon Deipnon*, in AA.VV., *Food in Antiquity*, ed. by J. Wilkins et al., Exeter 1995, 413-28: 418; G. Mastromarco, *La pesca del tonno nella Grecia antica*, *RCCM* 40, 1998, 229-36: 235 s., e *passim* per la diffusa caratterizzazione eroica e militaresca del tonno. Ci si potrà chiedere se sull'identificazione con l'eroe non abbia influito altresì il motivo dell'*a f rosunh* che le nostre fonti attribuiscono volentieri al pesce (ex. gr. Opp. *Hal.* 3.576; Luc. *Iupp. Tr.* 25; cf. D'A.W. Thompson, *A Glossary of Greek Fishes*, London 1947, 82).

restituendo un ittionimo che altro non è - merita osservarlo fin da ora, poiché il dato sembra ingiustamente minimizzato - se non un più raro nome dello stesso tonno⁴: cf. in part. Archestr. fr. 35.2 s. O.-S. (= 34 Montanari = *SH* 165) qunnon aliskomenon spoudh megan, on kaleousin/ orkun (orkunon CE Eust.), al loi dē au khto~⁵. La pur brillante proposta non ha goduto di alcuna fortuna. «This fails to account for the presence in all three mss. of au, which is unlikely to be an editor's conjecture designed to correct the meter in the version of the text preserved in A, since dē au quhkunou is still unmetrical», obiettano Olson-Sens⁶, ed è in effetti difficile non convenire sulle difficoltà poste dalla particella au, sia che si ipotizzi una meccanica corruzione del supposto orkunou in qunnou, sia che si pensi - via più lunga, ma non immotivata - a una glossa interlineare (qualcosa come il semplice qunnou, ovvero qunnou geno~ vel eido~⁷) che abbia scalzato l'originario orkunou⁸. E tuttavia, accogliendo senza esitazioni il testo di CE, alcuni problemi rimangono - a mio avviso - irrisolti, e se pure essi non inducono a preferire nettamente la congettura di Lloyd-Jones-Parsons, insinuano certo più di un dubbio e invitano almeno alla prudenza. Si osservi quanto segue:

1) se si lascia da parte, per il momento, il problematico au - peraltro assente nell'ipotesto omerico di riferimento (*Od.* 11.543) - è innegabile che «A's text appears to represent a combination of qunnou and orkunou» (Olson-Sens, *l. c.*);

⁴ Sul tonno e sui suoi molteplici nomi si veda - oltre a R. Strömberg, *Studien zur Etymologie und Bildung der griechischen Fischnamen*, Göteborg 1943, 126-30 e a Thompson 79 - il ricco materiale raccolto da F. Capponi, *P. Ovidii Nasonis Halieuticon*, Leiden 1972, II, 423-28, e ora da M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna 2000, 247-50, con ampia bibliografia.

⁵ Sempre che al v. 3 non sia da preferire orkunē di Meineke (*Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae 1867, 133), recepito dalla Montanari, di cui si veda la nota *ad l.* Ad Archestrato si aggiungano almeno Heracl. Eph. pp. 6 s. Berndt Ἡρακλεῶν δὲ ο Ἐφεσίου qunnon ton orkunon fhsi legein tou~ Ἀττικῶν~, Sostr. fr. 12 Wellmann Σωστράτου δὲ ἐν δευτέρῳ περὶ ζῶων τὴν φηλαμίδα qunnida kaleisqai legei, meizw de ginomenhn qunnon, eti de meizona orkunon, uperballontw~ de auxanomenon ginesqai khto~ (entrambi presso Athen. 7.302e). Cf. inoltre S.D. Olson-A. Sens, *Archestratos of Gela. Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE*, Oxford 2000, 139 s.

⁶ Olson-Sens, *Matro*, 106. Contro la congettura di Lloyd-Jones-Parsons si vedano anche W.G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996, 469, e Mastromarco 236 n. 26. Gli stessi proponenti mostrano ora di aver recepito tali critiche: cf. *Supplementum Supplementi Hellenistici*, ed. H. Lloyd-Jones, Berolini-Novi Eboraci 2005, 66.

⁷ Per glosse di questo tipo cf. fra i molti possibili - per rimanere all'ambito ittico - Hesych. a 2890, k 2661, m 117, 1788, 1858, o 634 L., Phot. *Lex.* a 928, g 21 Th. etc.

⁸ E che materiale analogo circolasse in ambito lessicografico dimostrano almeno Herodian. III/2 p. 523 Lentz qunno~ o orkuno~, Hesych. q 907 L. qunnon: ton orkunon. legousi thn de phlamida qunnida, o 1234 L. orkuno~: icqu~ poio~, p 3264 L. prhmade~ kai prhmnai: eido~ qunnwdou~ icquo~, Phot. *Lex.* a 3188 Th. auxi~: eido~ qunnido~ (cf. *schol. ad Nic. Al.* 469b [p. 164 Geymonat]), *Et. M.* 459.21 Gaisf. qunnide~: oi nun qunnoi, h al loi tine~ icque~.

2) proprio perché, come si è visto, *orkuno~* è un dotto e raro sinonimo di *qunno~*, nessun argomento a favore di quest'ultimo si potrà fondare sul semplice piano della verosimiglianza referenziale: tutt'altro che decisivi, dunque, i paralleli che si riferiscono alla testa del tonno quale portata da banchetto⁹, o all'abituale frequentazione, da parte del pesce, dei fondali marini (cf. *qalamhiadao*)¹⁰, o in generale al suo carattere bellicoso¹¹;

3) la corruzione di un facile *qunno* in un incomprensibile *quhkunou* appare meno ovvia di quanto normalmente si ammetta: si penserà a una confusione dei gruppi *-hk-* e *-nn-*, ma è errore che si spiega bene soprattutto in minuscola¹²; un'eventuale corruzione *QUN > QUH* sarebbe ovviamente facilissima, ma resta da spiegare la successiva sequenza *KUNOU*. Più in generale, e al di là di considerazioni paleografiche ampiamente controvertibili, quel che continua a fare problema è che l'eventuale errore meccanico abbia prodotto proprio una fortuita «combination of *qunno* and *orkunou*», cioè una *conflatio* di due sostanziali sinonimi;

4) di fronte a tale *conflatio*, andranno tenute nella debita considerazione - quale legittima ipotesi esplicativa per il *monstrum* offerto dal Marciano - le note abitudini del suo scrupoloso scriba. Esse sono state illustrate a suo tempo, con dovizia d'esempi, da Kaibel: «accidit [...] saepius ut in vetustiore aliquo codice varia lectio sive in margine adscriberetur sive inter versus superscriberetur; ex hoc codice qui novum exemplum transscripsit non alteram utram eligendam sibi existimavit lectionem sed utramque pariter transscribendam curavit ita ut iam continuis litteris altera iuxta alteram posita appareret»¹³. L'*usus* di **A** - dinanzi alla presenza di una presunta o effettiva variante - prevede dunque il ricorso a una *scriptio continua* o a una giustapposizione che non teme, ma anzi favorisce l'agglutinamento. Esempi istruttivi rammenta lo stesso Kaibel in Athen. 4.121a *kollwskillwdestero~ A* (*skillwdestero~ CE*, edd.), 4.132f (= Men. fr. 351 K.-A.) *prosedexatf cetai A* (*prosedexato* edd.), 4.173a *artesiaioiew A* (*artusilew C*, edd.), 4.182d *'Analexandridh~ A* (*'Anaxandridh~* edd.), 5.191b (= *Od.* 4.126) *'Alkiandriph*

⁹ Cf. Alex. fr. 159.4 K.-A. *ke falhn...* *qunno* e Call. Com. fr. 6.1 K.-A. *qunno...* *ke falaion* *todi*, nonché Olson-Sens, *Matro*, 107. Per altre teste di pesce utilizzate come cibarie, si veda A. Chiari, *Ephipp. fr. 12, 3 K.* - *Matro, Conv. Att.* 27-32, Sileno 2/4, 1976, 328-30, con i passi ivi raccolti.

¹⁰ Cf. in part. Aristot. *HA* 599b 8-16.

¹¹ Per le prodezze dell'*orkuno~*, cf. per es. Opp. *Hal.* 3.132-37 e Aelian. *NA* 1.40.

¹² Che l'antigrafo di **A** fosse vergato in maiuscola è probabile ipotesi che risale a Cobet: cf. *Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV*, rec. G. Kaibel, I, Lipsiae 1887, IX.

¹³ G. K., *Observationes criticae in Athenaeum*, Rostock 1883, 4; cf. Id., *Athenaei Naucratis*, I, X: «suo iudicio diffidebat (*scil.* lo scriba di **A**) ut sicubi duplicem in archetypo lectionem invenisset non alteram utram seligeret, sed utramque iuxta positam transcriberet».

A ('Alkandrh Hom. *l.c.*, edd.), 11.475a (= Soph. fr. 660 R.²) sitia ta A (sita Macr. 5.21.6, edd.), 13.581d (= Macho [17] 359 G.) skutotomiwni A (skuto-tomeiw Cobet)¹⁴.

*Sic stantibus rebus* - e se si ammette che quhkunou costituisca un problema bisognoso di spiegazione - mi sembra che non possa essere esclusa una ipotesi diversa da quella della semplice corruzione meccanica: e cioè che il testo di A nasca da effettiva conflazione fra qunnou e una glossa interlineare o *varia lectio* (su questo torneremo) nella forma (h) orkunou. In caso di glossa, il rapporto fra *interpretandum* e *interpretamentum* può sulle prime stupire (il secondo pare *difficilius* rispetto al primo), ma trova conferma nel già citato Hesych. q 907 L. qunnon: ton orkunon, secondo un processo di spiegazione che forse deve non poco al luogo archestrato richiamato sopra (fr. 35.2 s. O.-S. qunnon... megan, on kaleousin/ orkun). Del resto, proprio l'evidente carattere guerriero del tonno qui rappresentato potrebbe aver indotto qualcuno a supporre che non di un qunno~ qualsiasi, bensì della sua specie *maior* - appunto l'orkuno~ - trattasse il nostro parodo. Tenendo presente l'uso scrittorio di A, non si dovrà dunque escludere che il copista abbia sbagliato - con un *lapsus* visivo favorito dalla somiglianza grafica - nel tentativo di riportare, «alteram iuxta alteram», quelle che egli considerava, a torto o a ragione, due *vv.ll.*; oppure - e forse più verosimilmente - che egli abbia ereditato l'accostamento *in linea*, o addirittura l'errore, dal suo antigrafo: qualcosa di simile è accaduto per es. in Athen. 15.689b eskeuasqh to A, dove l'imperfetto appare indispensabile, l'articolo inutile, e dove quindi, con ogni probabilità, «fuit in archetypo eskeuasqh zeto»¹⁵. È possibile altresì che per questa via si spieghi lo strano h di quhkunou, dacché non sembrano inattestati casi di varianti giustapposte «inserta h particula»¹⁶.

In breve: se effettivamente il testo di A nasce da *conflatio* fra au qunnou e una glossa specializzante (h) orkunou, ben poche conseguenze si avranno sul testo normalmente accolto di Matrone; ma se (h) orkunou è da intendersi non già come glossa (intrusa), bensì come effettiva variante (giunta, non sappiamo per quale via, all'antigrafo di A), ben poco potranno le citate considerazioni sulla particella au (cf. supra): nulla, infatti, a fronte dell'*usus* di A, impedisce di credere che orkunou si proponesse quale alternativa all'intera espressione au qunnou, e che il testo di CE non faccia altro che congetturare felicemente (ma assai facilmente) proprio a partire

¹⁴ Kaibel, *Observationes*, 4 s.

¹⁵ Ibid. 5.

¹⁶ Ibid. 6, dov'è citato Athen. 7.313f2 tini tw n etairwn duswni h zhwni A (duswnh Casaubon, edd., coll. 6.228e).

dal corrotto quhkunou di **A**¹⁷. In tutti i casi, la suggestiva congettura di Lloyd-Jones-Parsons rimane degna della massima considerazione, se non altro a livello diagnostico: e il carattere presuntivamente poizore della lezione offerta da **CE** merita di essere valutato con una certa cautela.

## 2. Fr. 1.90 O.-S. (SH 534)

Il passo forse più tormentato dell'intero *Convivium Atticum* si registra ai vv. 89 s. (ap. Athen. 4.136d), quando il kossu fo~ (vv. 87 s.) ha ormai concluso la sezione ittologica del banchetto, e il prosciutto inaugura, piuttosto *ex abrupto*, l'eterogeneo *défilé* conclusivo, durante il quale ai pesci succedono carni, zuppe, dolci:

kw|hn dē w~ eidon, w~ et remon: en de sinapu  
90 †kei tē agcou gluku pleiona cruso~ wn aperukwn†

Così il testo del v. 90 secondo i concordi **ACE**, stampato a buon titolo da Olson-Sens fra disperatissime croci. Numerosi i rimedi sin qui tentati dagli editori.

A Meineke si deve un brillante intervento su gluku pleiona, corretto in gluku pneion a partire da luoghi quali *Od.* 4.446 hdu mala pneiousan o 567 ligu pneionto~ ahta~. Che il gruppo pn- non allunghi la sillaba precedente, è soluzione prosodica extraomerica, ma non infrequente in poesia alessandrina¹⁸: poiché qui non pare attivo un preciso ipotesto epico¹⁹, l'eccezione si può ammettere, pur non senza qualche difficoltà. Olson-Sens obiettano che «the mustard can scarcely be described as gluku~»²⁰: un punto su cui torneremo; basti per ora ammettere che «dolce spirante» non pare l'epiteto più consona al vegetale di cui Athen. 8.367a poteva fornire la seguente pseudetimologia: sinapu de oti sinetai tou~ wpa~ en th odmh²¹. Più recentemente, Lloyd-Jones-Parsons hanno proposto, su questa stessa via, un glukupikron che, se soddisfa per il senso, troppo si scosta dal testo dei codici. Il séguito del verso fu ampiamente rimaneggiato da Wachsmuth, che ipotizzava un lindo ma aleatorio atar cera~ ouk aperukon. Il verso risultato dalle cure congiunte di Meineke e di

¹⁷ Non si intende qui prendere posizione sulla *vexata quaestio* dei rapporti fra **CE** e **A**, ma solo ribadire che essa rimane impregiudicata: a una revisione complessiva dei dati a disposizione - con seri sospetti sull'effettiva indipendenza dell'*Epitome* - sta lavorando Alberta Lorenzoni.

¹⁸ Più che a Theocr. 22.82, richiamato da Olson-Sens, *Matro*, 126, rinvierei a Theocr. 18.40 adu pneonta~ (e cf. inoltre 25.237, nonché Callim. *Epigr.* 27.4 Pf. e quindi Nic. *Alex.* 127, 173, 190, 286, 316).

¹⁹ Per i diversi modi in cui il testo matroniano stabilisce una relazione intertestuale con l'ipotesto omerico, e per i diversi gradi di influenza che il modello esercita sul parodo, sia concesso il rinvio a Eikasmós 13, 2002, 133-36.

²⁰ Olson-Sens, *Matro*, 126.

²¹ Cf. Paul. *Med. Epit.* 2.48.1 ta~ drimutera~ osma~... napuo~, nonché Plin. *NH* 20.236 *non aliud magis in nares et cerebrum penetret*.

Wachsmuth (kei t̃ agcou gluku pneion, atar cera~ ouk aperukon) fu stampato da Brandt, che pure chiosava *ad l.*: «nondum persanatus est»²². Gulick, da parte sua, confezionò un immaginoso e inammissibile k. a. glukeron cruso~ w~, pleioñ erukon, con il preteso valore di «sweetened mustard, yellow as gold, but forbidding one to take too much»²³: «il suo non è greco», chiosava Degani²⁴. Prima di Meineke e di Wachsmuth, il verso era già stato pesantemente ritoccato dallo Scaligero in k. a. kuliki pleih: cera~ wn aperukon e da Schweighäuser in k. a. gluku, kai pleia~ cera~ ouk aperukon. Ma nemmeno l'esordio del verso risulta del tutto indenne da sospetti: la posizione di agcou - che in Omero occupa sempre la prima sede - indusse Stadtmüller alla proposta aggei, né ci si può nascondere che il sintagma kei t̃ agcou «sits oddly with en in v. 89»²⁵.

Data la difficoltà della questione, e con essa la palese necessità di un restauro esteso e aperto a molteplici ipotesi, sembra opportuno procedere considerando uno per uno i singoli componenti del testo, e lasciando eventualmente impregiudicata la scelta fra diverse possibilità di intervento. Quale ipotesi di lavoro, si assume pertanto che il verso trådito non nasca - possibilità in sé tutt'altro che inverosimile - dalla conflazione di (almeno) due versi originari, e che siano per ora fuori campo ipotesi di lacune più o meno estese.

In questa prospettiva, innanzitutto, verosimilmente sano potrà essere considerato l'incipitario kei t̃(o): la prima sede è la più comune entro il *corpus* epico arcaico (8x, benché la posizione del monosillabo sia alquanto varia); per il suo impiego a indicare la presenza di vivande su tavole o piatti, cf. fr. 1.37 e 85, 4.2 O.-S. (= *SH* 534 e 537). Non è invece esente da difficoltà, come si è accennato, il successivo agcou: l'avverbio omerico risulta sempre in prima sede, e solo in cinque casi, peraltro, svincolato dal nesso formulare con istamen- (*Il.* 24.709; *Od.* 6.5, 17.526, 19.271; *Hom. Hymn. Apoll.* 300); vero è che la poesia posteriore conosce una certa varietà di posizioni (Simyl. *SH* 724.1; Antiphil. Byz. *AP* 9.413.3; Opp. *Hal.* 5.438; Maneth. 2.24): in questo caso, la diagnosi rimane dunque incerta. Più incongruo che sospetto pare dal canto suo, come si è visto, l'attributo gluku. È questa la principale obiezione al pur economico e suggestivo intervento del Meineke citato *supra*. Non è

²² *Parodorum epicorum Graecorum et Archestrati reliquiae*, recognovit et enarravit P. Brandt, Lipsiae 1888, 87.

²³ C.B. Gulick, *Athenaeus. The Deipnosophists*, II, London-Cambridge, Mass. 1928, 124 s.

²⁴ E. Degani, *Poeti parodici greci*, a c. di V. Tammaro, Bologna 1974, 136; eppure sembra questa la sistemazione testuale presupposta da L. Rodríguez-Noriega Guillén, *Ateneo. Banquete de los eruditos*, II, Madrid 1998, 170, e ora dalla recente traduzione di L. Citelli in *Ateneo. I Deipnosophisti (I dotti a banchetto)*, Roma 2001, 353: «c'era vicino, dolce, un oro che vieta di prenderne troppo»; nessuna nota *ad l.* chiarisce la complessità del luogo e le soluzioni conseguentemente adottate, peraltro incongrue rispetto al testo di Kaibel (che rinuncia a ogni intervento sulla lezione trådita) ufficialmente seguito dal traduttore.

²⁵ Olson-Sens, *Matro*, 126.

forse impossibile pensare che il *sinapu*, cui si addicono ben altri epiteti²⁶, sia qui presentato non già allo stato naturale, bensì quale ingrediente di una composizione agrodolce non troppo dissimile dalla nostra mostarda; i ricettari medici possono gettare qualche luce sull'argomento, ed è facile osservare come la senape vi si trovi per lo più impiegata in amalgama con sostanze quali l'*udromeli*, l'*oxumeli*, il mosto o il semplice miele²⁷.

Ma anche in quest'ultima eventualità, sarà davvero *gluku* l'attributo più consono? Il *glukupikron* di Lloyd-Jones-Parsons, se pure non convince sul piano paleografico, coglie bene il senso atteso. Su un'analoga linea di pensiero si può quindi proporre una scrittura che avrebbe il vantaggio di risolvere a un tempo i problemi suscitati dalla posizione dell'avverbio *agcou* e dall'attributo *gluku*:

kei t̃f̃ agc̃i oxugluku pneion...

L'avverbio *agci*, a differenza di *agcou*, non presenta alcuna fissità di posizione (per la forma elisa cf. per es. *Il.* 15.434, 24.126, *Od.* 8.95, 12.306). Quanto a *oxugluku*, esso pare verosimile sotto il profilo semantico²⁸, e alquanto economico, perché limitato a una sola lettera, risulta il passaggio fra le sequenze *AGCOXUGLUK* e *AGCOUGLUK*²⁹. Per il séguito del verso, risultando

²⁶ Il più comune è *drimu* con i suoi derivati: cf. ex. gr. Theophr. *HP* 1.12.1 e 7.5.5; Anaxipp. fr. 1.45 s. K.-A.; Gal. 6.471 e 728 K.; Paul. Aeg. *Epit.* 1.1.1, 2.48.1, 7.19.19; lo *schol.* Ar. *Eq.* 631a (p. 157 Jones-Wilson) spiega l'icastico *kableye napu* con *kai anebleye drimu*, precisando che la senape *esti de drimu thn fusin* (cf. *Suda* n 34 A.); si veda inoltre Nic. *Alex.* 533 *emprionta sinhpun*. Di *acrimonia* parla a più riprese Plinio (*NH* 18.128, 19.133); cf. anche, con sfumatura diversa, Enn. *Sat.* 12 (p. 206 V.) *triste sinapi*, dove naturalmente *tristis* = *amarus* (Macr. *Sat.* 6.5.5).

²⁷ Cf. per es. Diosc. *Ped. Eupor.* 1.83.1; Gal. 12.565 K.; Orib. *Coll. med.* 8.11.4; Alex. *Med. Therap.* 2.257; Aet. *Iatr. lib.* 3.141; Paul. Aeg. *Epit.* 1.46.1 e 8, 3.27.2; *Hippiatr. Berol.* 103.19. Assai diffuso in proposito Diosc. *Ped. De mat. med.* 2.154. Per la frequente convergenza di usi culinari e usi medici, in fatto di salse, salamoie e simili preparati, si può vedere R.L. Curtis, *Garrum and Salsamenta. Production and Commerce in Materia Medica*, Leiden-New York-Köln 1991, 6-37. Per le fonti latine relative all'impiego della senape in salse agrodolci (in gran parte convergenti con le indicazioni provenienti dalle fonti greche), cf. J. Solomon, *The Apician Sauce. Ius Apicianum*, in AA.VV., *Food*, 115-31: 120 s. e 129 n. 31.

²⁸ L'aggettivo ricorre in Ar. fr. 623 K.-A. = Aesch. fr. 363 R.; esso designa antonomasticamente un composto agrodolce assai in uso nella pratica medica a partire da Hippocr. *De fract.* 11 (3.459 L.), sulla cui composizione disquisiscono Gal. 18/2.466 K. e Pallad. *Med. schol. Hippocr. De fract.* p. 63 Irmer. Per il trattamento prosodico del gruppo *gl* Matrone non offre paralleli (cf. però Theocr. *Epigr.* 4.2 G. *artiglu fe~ xoanon*, Nic. *Alex.* 386 *reia gluku*), ma frequentemente breve è la vocale dinanzi ai gruppi *pl* (vv. 115, 118) e *kl* (vv. 2, 7, 24, 30, 54, 116, 122), pur contro l'uso omerico.

²⁹ Naturalmente non si possono escludere diversi e meno economici emendamenti: accanto alla senape potrebbe trovare opportuna collocazione un'altra pianta aromatica (forse la *glhcwn*? Per l'associazione di puleggio e senape cf. Nic. *Ther.* 878 s.) oppure un attributo per la senape stessa

manifestamente corrotti tanto *pleiona* quanto *cruso*³⁰, si rendono possibili diversi emendamenti: il recupero di *pneion* proposto dal Meineke, ora estraneo a qualsiasi difficoltà prosodica, sembra la via per molti aspetti preferibile: il participio, in associazione con *oxugluku*, garantisce una burlesca (e minimale) deformazione degli ipotesti omerici richiamati sopra³¹.

Ma ancor più incerto e difficoltoso risulta il restauro del secondo emistichio. Verosimile dal punto di vista formulare sembra il conclusivo *aperukwn*, garantito da numerosi paralleli omerici³², ma difficilmente accettabile nella forma *tràdita*³³. Quanto a *cruso*~ e al resto della *paradosis*, qualche suggerimento sulla lezione originaria potrebbe venire dal séguito del brano (vv. 91 s., dopo i quali, a partire dallo Scaligero, si pone a buon titolo una lacuna): *geusameno~ dē eklaion, o tē aurion ouketi tauta/ oyomai, alla me dei turw kai mazh otrhrh/ <... >*. Gustando la speziata *kwlh* il narratore inizia dunque a piangere, tormentato al pensiero che il giorno successivo avrebbe dovuto accontentarsi di pianti affatto ordinarie o addirittura miserrime³⁴; sin troppo facile presumere che in tale pianto, al di là della motivazione

o per la salsa da essa ricavata: *ex. gr. glaukon* (cf. il già evocato Diosc. Ped. *De mat. med.* 2. 154; l'aggettivo è attribuito dell'olio in Arcestr. fr. 14.7 e 24.5 O.-S. [= fr. 13 e 23 Montanari = *SH* 144 e 154]; cf. anche *infra*, n. 31). Ma è evidente che ci si discosterebbe troppo dalla *paradosis*, per di più su un punto in cui il testo *tràdito* ha qualche *chance* - nessuna certezza, tuttavia - di essere sano.

³⁰ È attraente, ma nulla più, l'idea di Brandt 87 («vereor ut *cruso*~ mutari debeat, cum ad aureum sinapis colorem pertinere videatur»), ripresa ultimamente, con la dovuta cautela, da Olson-Sens, *Matro*, 126 s.

³¹ Sarebbe altresì legittimo ipotizzare che nella sequenza *pleionacrusos* si celi un ulteriore attributo del *sinapu*, ovvero un sostantivo in funzione appositiva. Nel primo caso è tentante pensare a una forma di *melanocroo*~, che avrebbe il vantaggio di recuperare un lessema omerico (*Od.* 19.246) e di fornire un epiteto semanticamente congruo (cf. Nic. fr. 84 G.-Sch. *melamfullon te sinhpu*, nonché *kuanocrw*~ in *Matro* fr. 1.61 O.-S.). Dalla sequenza *pleion*- si potrebbe altresì ricavare un semplice *leion* (nel senso di «tritato, sminuzzato»: cf. Apic. 6.5.3 *sinapi trito*).

³² Per *erukw* e relativi composti collocati in ultima sede, cf. *ex. gr. Il.* 6.518, 10.161, 16.9, 21.63, 23.734, 24.470, 658, 771, *Od.* 1.55, 4.599, 9.119 (*aperukei*), 18.105 (*aperukwn*).

³³ A meno di non ipotizzare una lacuna dopo il v. 90, nella quale sarebbe stato presente un oggetto dipendente appunto da *aperukwn*. In qualsiasi altro caso una correzione - limitata al piano morfologico - pare inevitabile, anche immaginando - come suggerisce per es. la citata congettura di Wachsmuth - che l'oggetto del verbo si celi nella sequenza *crusoswn* (improbabile un costrutto intransitivo nel valore «mi astenni» ovvero «non mi astenni», per il quale si richiederebbe un medio). Non si può escludere - come suggerisce A. Lorenzoni - che ci sia qui l'immagine, sfigurata da imprecisabili guasti testuali, della 'senape' posta a guardia del prosciutto: cf. Antiph. fr. 216.13 s. K.-A.

³⁴ Discusso è il valore di *otrhrh*~, sin dall'esegesi antica di Omero (cf. *ex. gr. schol. Od.* 4.735 [p. 233 Dind.], *Epim. Hom.* 321, Zon. *Lex.* 2.1476 Tittmann): per la possibilità che il termine qui indichi un cibo «da servi» - esegesi più suggestiva che convincente - cf. Lloyd-Jones-Parsons, *ad l.*, e quindi Olson-Sens, *Matro*, 128; in alternativa si dovrà attribuire alla focaccia l'epiteto «frettolosa» (Degani, *Poeti parodici*, 136).



dichiarata, si celi un'allusione agli effetti lacrimogeni del condimento³⁵: effetti ben noti per aglio e cipolla³⁶, ma attestati altresì per altri vegetali, fra cui appunto la nostra senape (cf. Colum. 10.116 *fletum factura sinapis*, Oribas. *Coll. med.* 8.14.2 *ta de di os f rhsew~ kinounta dakruon, oion sinhpi, krommuon, si l f iou opo~*).

Pertanto, se la ricostruzione ipotizzata sinora può giudicarsi verosimile, non va esclusa la possibilità che nella sequenza ancora non sanata *acrusos* si nasconda una menzione delle «lacrime», *dakru* o *dakruon*. Difficile, però, immaginare una sistemazione plausibile. Si potrebbe pensare per es. a *dakru dē ouk aperukon*, con *dakru* - singolare ampiamente utilizzato in Omero con il valore di plurale (*ex. gr. Il.* 1.357, 6.405, 8.245, 9.14, 17.700, 18.340 etc.) - direttamente dipendente da una forma di *aperukw* con il significato di «trattenere» o meglio «tenere lontano» (cf. LSJ⁹, s.v.)³⁷. Tuttavia, se pure il senso complessivo appare soddisfacente («io non trattenevo le lacrime,/ ma gustandone piansi») ³⁸, e se pure sotto il rispetto paleografico la corruzione della sequenza *PNEIONDAKRU* in *PLEIONACRU* pone poche difficoltà, non lo stesso si può dire per il finale *wn aperukwn*: nella linea qui seguita - come del resto già nelle ricostruzioni di Wachsmuth e Brandt - appare inevitabile ipotizzare il concorso di molteplici e convergenti corrottele. La questione rimane, più che mai, aperta.

### 3. Fr. 3. 6 O.-S. (SH 536)

In un frammento d'impossibile collocazione (*ap. Athen.* 2.64c)³⁹, il narratore - impotente come l'aedo dinanzi all'immensità della flotta achea (*Il.* 2.488 ss.) - si produce in una topica preterizione, rifiutandosi di cantare il prelibato crespigno (vv.

³⁵ Cf. Olson-Sens, *Matro*, 127, che rinviano al già ricordato *Athen.* 8.367a e a *Xenarch. fr.* 12 K.-A.

³⁶ Cf. per es. *Ar. Ran.* 654, con lo scolio *ad l.* (p. 92 Chantray), *Philo Quod omn. prob.* 153 (6.43 C.-R.), *Gal.* 10.114 K.

³⁷ Non mi risultano, in verità, casi di *aperukw* con oggetto «lacrime» o affini (per i quali sono notoriamente usati verbi sinonimi: cf. *ex. gr.* *Aesch. Ag.* 204 *dakru mh katascein*, *Soph. Ant.* 802 s. *iscein dē/ ... phga~ ... dakruwn*, *Plat. Phaed.* 117d; *Gal.* 4.7.37 K. *klaiousin episcein mh dunamenoi ta dakrua*); si veda però *Ap. Rh.* 3.174 o *de siga noon boulhn tē aperukwn*. Per il trattamento prosodico del gruppo *kr*, cf. poco oltre *akrokwlia qē f qa* (v. 94); per il trattamento di *muta cum liquida* in *Matrone*, cf. anche sopra, n. 28.

³⁸ Esso s'intonerebbe bene, peraltro, alla tremebonda emozione che il prosciutto suscita nel narratore: per la parodia amorosa innescata dal v. 89 *kwln dē w~ eidon, w~ et remon*, cf. Olson-Sens, *Matro*, 125, e già Degani, *Poeti parodici*, 136; per il *topos* erotico rispondente allo schema formale *w~w~*, si vedano *Colluto. Il ratto di Elena*, a c. di E. Livrea, Bologna 1968, 197 s. e ora *Longo Sofista. Dafni e Cloe*, a c. di M.P. Pattoni, Milano 2005, 85 e n. 126, con la bibliografia lì citata.

³⁹ Contro i tentativi di inserire il fr. 3 O.-S. nel contesto del *Convivium Atticum*, cf. Brandt 54 s. e Olson-Sens, *Matro*, 145.

1 s. sogkou~ dē ouk an egw muqhsomai kt l.) e le celestiali bolbinai (vv. 3 ss.)⁴⁰, queste ultime, definite leukotera~ ciono~ come altrove gli artoi (fr. 1.5 O.-S.), sono tali da scatenare il repentino innamoramento di una gasthr parodicamente divinizzata (v. 6):

tawn fuomenwn hrassato potnia gasthr.

Concordi, sul testo, tanto i codici quanto gli ultimi editori; in passato aveva espresso seri dubbi sul tràdito fuomenwn il solo Meineke, poiché tutt'altro che limpido pare, in questo contesto, un riferimento ai bulbi «che crescono».

In alternativa, lo studioso proponeva uomenwn («quando imbribus irrigantur», con rinvio al v. 4 a-en cersw greye Dio~ pai~ aspeto~ ombro~) ovvero quomenwn («quando mactantur, ut Horatius dixit *porrum seu [sic] caepe trucidat* [Epist. 1.12.21]»)⁴¹. Quest'ultima proposta è stata fatta propria da Brandt - che stampò senz'altro quomenwn, riferendolo più precisamente «ad odoris suavitatem, qui e bulbinis recens frictis adflatur»⁴² - e quindi da Matilde Giocolieri, che citava a rincalzo *Hom. Hymn.* 4.130 enqē osih~ kreawn hrassato kudimo~ Ermh~⁴³. Tuttavia, il sacrificale quw, detto di ortaggi, desta qualche perplessità⁴⁴ e rischia di complicare, anziché chiarire, il supposto gioco matroniano. Quanto a uomenwn, Olson e Sens hanno ragione quando osservano che esso «does not even have the advantage of improving the sense»; forse meno, però, quando liquidano le difficoltà del tràdito fuomenwn scrivendo che «Matro is not much concerned with logical niceties of this sort»⁴⁵.

In realtà il problema sussiste e non merita di essere accantonato: in fr. 1.6 O.-S. troviamo il gioco atteso (tawn [scil. artwn]⁴⁶) kai Boreh~ hrassato p e s s o -

⁴⁰ Per l'identificazione dell'ortaggio, cf. Theophr. *HP* 7.13.9 e Olson-Sens, *Matro*, 146; è comunque probabile che le bolbinai siano prossime ai bolboi, su cui cf. E. Degani, *Bolboi 'lampascioni'*, in AA.VV., *Synodia. Studia humanitatis* Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata, a c. di U. Criscuolo e R. Maisano, Napoli 1997, 233-36 (= *Filologia e storia*, 916-19).

⁴¹ Meineke 33.

⁴² Brandt 94.

⁴³ M. Giocolieri, *Note a Matrone di Pitane*, GFF 1, 1978, 7-10, 63-68: 8.

⁴⁴ Il *trucidare* oraziano, richiamato da Meineke, dipende dalla satira antipitagorica che ispira l'espressione, come del resto conferma l'imitazione di Giovenale (15.9 *uiolare et frangere*): cf. Wickham, *ad l.* Per la correzione quomenwn/ fuomenwn, cf. comunque Diod. Sic. 3.62.9 e app. *ad l.* (segnalazione di A. Lorenzoni).

⁴⁵ *Matro*, 147.

⁴⁶ Per questa discussa, sgrammaticata concordanza, si vedano ora Olson-Sens, *Matro*, 78 s. (che rinviano ai rarissimi casi poetici di -awn per -wn: cf. anche Russo, *ad [Hes.] Sc.* 7; ma l'articolo non sembra interessato dal fenomeno), e precedentemente Wilamowitz 76; Degani, *Poeti parodici*, 119; O. Montanari, *Matr. Conv. Att.* 6, MCr 13-14, 1978-1979, 307-10: 309 s. Inattestato sembra ar to~ femminile: Degani, *l.c.*, ricordava la v.l. ta~ (GP : tou~ RV) amulou~ in Ar. *Pax* 1195; un

mena wn, rifatto con maggior fedeltà sul medesimo *Il.* 20.223 tawn [*scil.* le cavalle di Erittonio] kai Boreh~ hrassato boskomenawn), e in ogni caso fuomenwn è vistosa parola chiave, perché consapevolmente introdotta dal parodo - al di là del mutato *ordo verborum* - nel contesto del modello omerico⁴⁷: difficile perciò rassegnarsi all'idea che proprio essa debba contenere una simile incongruenza.

Se si ammette, almeno a livello diagnostico, l'eventualità di una corruzione, si potrebbero considerare diverse possibilità d'intervento⁴⁸. Proporrei in particolare:

tawn euomenwn hrassato potnia gasthr,

che richiederebbe un minimale ritocco della *paradosis* e ripristinerebbe una forma già omerica (*Il.* 9.467 s. polloĩ de sue~ .../ euomenoi ktĩ.  $\cong$  23.32 s. polloĩ dĩ argiodonte~ ue~ .../ euomenoi ktĩ.), suggerendo una modalità di cottura non inadatta all'ortaggio in questione (cf. Philox. *ap.* Pl. Com. fr. 189.6 K.-A. bolbou~ men spodia damasa~⁴⁹). Con questi - o con altri, consimili interventi - otterremmo il

altro caso si può segnalare, per pura documentazione, nel testo tràdito di Alcm. fr. 19.2 Dav. (= 11 Cal.) makwnidwn (makwnian edd.) ar tw̃n. Evidentemente né l'uno né l'altro - da correggere entrambi - legittimano l'abuso matroniano, che sarà parte non piccola dell'effetto comico qui ricercato.

⁴⁷ La mutata disposizione dei termini dipenderà dalla necessità di inserire potnia gasthr, non isometrico rispetto a Boreh~. Certo non si può escludere che sia qui preso di mira un ipotesto simile, a non identico a quello presupposto in fr. 1.6 O.-S.: cf. il *pattern* che sembra emergere dal citato *Hom. Hymn. Merc.* 130; per probabili riferimenti, in Matrone, a ipotesti perduti, cf. fr. 1.63 accanto all'affine fr. 3.3, con il commento di Wilamowitz 75 s., nonché Lloyd-Jones-Parsons, *ad* 537.63 e Olson-Sens, *Matro*, 110; non si dovrà però minimizzare l'incidenza di una 'formularità' tutta interna all'opera matroniana, forse indipendente da chiari modelli epici.

⁴⁸ In precedenza avevo pensato a tawn deuomenwn h. p. g., «mentre venivano condite», con il significato consueto di deũw - in ambito culinario o farmacologico - a indicare immissione di salse, intingoli o liquidi in genere: cf. *ex. gr.* Plat. *Leg.* 782c; Xen. *Cyr.* 6.2.28. Il verbo è omerico (*ex. gr.* *Il.* 11.119, 16.643, *Od.* 5.53, 7.522 etc.) e altresì tecnico dell'arte gastronomica (cf. *ex. gr.* Ar. fr. 282 K.-A. ptissw, brattw, mattw, d e u w, pettw, katalw); proprio en upotrimmati (Nicostr. Com. fr. 1.3 K.-A.) venivano usualmente serviti gli affini bolboĩ: cf. Philox. *ap.* Pl. Com. fr. 189.6 K.-A. bolbou~ ... katacusmati d e u s a ", con le osservazioni di E. Degani, *Filosseno di Leucade e Platone comico* (fr. 189 K.-A.), *Eikasmós* 9, 1998, 81-99: 86 (= *Filologia e storia*, 564-82: 569), nonché Archestr. fr. 9.1 O.-S. (= fr. 6 Montanari = *SH* 137), Philem. fr. 113.1-3 K.-A., Apic. 7.12 e in generale Athen. 2.64f; forse quest'usanza potrebbe giustificare qui l'assenza di un dativo, che porrebbe tuttavia qualche difficoltà. Oppure, in alternativa, e con significato non troppo dissimile, tawn fuomenwn h. p. g., «mentre venivano mescolate», con un verbo frequente - accanto all'allotropo furaw - in molti ricettari medici o gastronomici (cf. *ex. gr.* Aristot. *Probl.* 929a al fita... fuomena, Orib. *Synps.* 7.20.4, *Ecl. med.* 79.6; Paul. *Med. Epit.* 4.48.5, nonché sunkatafurton in Philox. *PMG* 836e. 18); per la preparazione di salse e intingoli a base di cipolle *et sim.*, cf. i passi raccolti in Olson-Sens, *Matro*, 86.

⁴⁹ Cf. Degani, *Filosseno*, 569. Applicato in Omero - e anche in séguito - a carni, il verbo euw può applicarsi altresì a ortaggi con il generico valore di 'abbrustolire', 'rosolare': cf. *ex. gr.* Ar. *Pax* 1144, con il composto a feww.

senso atteso e a mio parere necessario, ossia un riferimento a un'operazione culinaria e non a una generica 'crescita' delle *bolbinai*.

Un'ultima cosa: al *coup de foudre* della *gasthr* non sarà estraneo - nella consueta allusività del testo matroniano - un sottinteso rinvio alle ben note proprietà afrodisiache di *bolboi* e affini: ortaggi *diegertikoi* ... *afrodisiwn*, secondo la definizione di Heraclid. *ap. Athen.* 2.65a⁵⁰.

Bologna

Federico Condello

⁵⁰ Altro cospicuo materiale in Degani, *Bolboi*, passim.

## L'AMPLIFICAZIONE DI TIPO ARGOMENTATIVO DELLA 'CONTRO LOCHITE' DI ISOCRATE: PRASSI ORATORIA E RIFLESSIONI TEORICHE A CONFRONTO *

### *Inquadramento dell'orazione*

La parte a noi giunta dell'orazione giudiziaria *Contro Lochite* di Isocrate, che si ha motivo di considerare una sezione argomentativa rielaborata e pubblicata autonomamente dall'autore, ed un modello di αὔξησις da offrire allo studio e all'imitazione degli allievi¹, s'impenna su una strategia argomentativa consistente nel trasformare un atto di αἵκεια, ovvero di semplice aggressione, in un gesto di ὕβρις, ovverosia di violenza aggravata e premeditata²: emblematico, infatti, è il netto preva-

* Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento da me tenuto il 1° marzo 2005 nell'ambito degli "Incontri Filologici del martedì" organizzati dai Proff. Giancarlo Abbamonte, Giovanni Polara e Luigi Spina del Dipartimento di Filologia Classica "Francesco Arnaldi" dell'Università Federico II di Napoli. Desidero pertanto in questa sede ricordare con riconoscenza loro, come pure tutti i dottorandi e i ricercatori che erano presenti in quell'occasione. Mi piace altresì ringraziare vivamente i Proff. Gabriele Burzacchini e Renzo Tosi, per avermi fornito suggerimenti ed aiutato nelle correzioni.

¹ Cf. F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, II, Leipzig 1892³, 219; *Isocratis opera omnia*, rec. app. crit. instr. E. Drerup, I, Lipsiae 1906, CXXII s.; R. Nicolai, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa*, SemRom, Quaderni - 7, 2004, 105-07, 158 s. Il Nicolai, in particolare, identifica la parte antologizzata con l'argomentazione, non con la perorazione, come invece il Drerup propendeva a considerare, e non esclude né che essa sia stata pubblicata ad opera degli stessi allievi di Isocrate, né che possa essere nata come autonomo esercizio retorico né che sia parte di un discorso fittizio (sulla natura meramente scolastica dei λόγοι δικανικοί isocratei si sono espressi, invece, G.E. Benseler [*De hiatu in oratoribus atticis et historicis graecis*, Leipzig 1841, 55 s.] e, ultimamente, la Yun Lee Too [*The Rhetoric of Identity in Isocrates*, Cambridge 1995, 154]; all'opposto, convinto assertore della scrittura delle orazioni giudiziarie isocratee per processi reali si è recentemente mostrato D. Whitehead, *Isocrates for Hire: Some Preliminaries to a Commentary on Isocrates 16-21*, in *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. McDowell*, ed. D.L. Cairns a. R.A. Knox, Swansea 2004, 151-85, in part. pp. 160 s.). Il Blass, il Drerup, il Nicolai escludono comunque che la *Contro Lochite* sia la parte superstite di un'orazione più ampia naufragata a causa di un fortuito guasto della tradizione manoscritta. Su posizioni simili si sono attestati Mathieu e Brémond in *Isocrate. Discours*, I, texte ét. et tr. par G. M. et É. B., Paris 1929, VII, 37 s.; M. Lavency, *Aspects de la logographie judiciaire attique*, Louvain 1964, 67; C. Carey, *Trials from Classical Athens*, London and New York 1997, 97. Il Whitehead, addirittura (p. 170), sostiene con singolare sicurezza che la parte pervenutaci della *Contro Lochite* coincide integralmente con il solo svolgimento argomentativo che il cliente chiese al logografo. Esempli di sezioni di discorsi pubblicate dallo stesso oratore sono anche le orr. 18 e 21 di Lisia, la seconda delle quali è costituita da un epilogo; cf. *Lisia. Orazioni (XVI-XXXIV)*, introd. trad. e note di E. Medda, Milano 1995, 110 s., 193. Non si esprimono sui motivi della sopravvivenza di questa sola parte dell'orazione L. Van Hook, *Isocrates: III, with an Eng. Transl. by L. V.H.*, London-Cambridge Mass. 1945, 333 e S. Usher, *Greek Oratory. Tradition and Originality*, Oxford 1999, 125. Sulla discussione sull'autenticità del discorso, cf. Blass 217-19.

² Van Hook 333; Carey, *Trials*, 101; Whitehead 170.

lere, sul piano del significante, dei termini della famiglia di ὕβρις sul sostantivo αἵκεια (8:2). L'attore, un uomo di estrazione sociale umile (cf. par. 19), che sostiene di essere stato colpito oltraggiosamente da un giovane benestante di nome Lochite, amplifica il fatto privato dell'aggressione ad un'azione eversiva nei confronti dello Stato democratico³. L'orazione, tuttavia, è stata scritta non per una γραφή, che presuppone la ὕβρις, bensì per una δίκη il cui oggetto può solo essere la αἵκεια⁴. Non si tratta, dunque, di un'accusa pubblica, che ogni cittadino ateniese può promuovere, ma di una causa di carattere privato, che solamente la vittima può adire (cf. Harpocr. δ 67 Keaney)⁵.

È lo stesso cliente di Isocrate ad ammettere implicitamente di costruire un'ᾠξησης - o, per usare una definizione di Lausberg⁶, un'«amplificazione accrescitiva verticale» - nel momento stesso in cui respinge d'anticipo la prevedibile strategia contraria dell'imputato - ovvero il tentativo di quest'ultimo di sminuire l'aggressione - e nega di ingigantire artatamente la gravità dell'episodio (ἴσως οὖν Λοχίτης ἐπιχειρήσει μικρὸν ποιεῖν τὸ πρᾶγμα, διασύρων τὴν κατηγορίαν καὶ

³ Cf. Blass 218; Mathieu-Brémond 37.

⁴ Blass 217; M. Gagarin, *The Athenian Law against Hybris*, Arktouros. Hellenic Studies B.M.W. Knox, ed. by G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam, Berlin-New York 1979, 229-36, in part. p. 235; R. Osborne, *Law in Action in Classical Athens*, JHS 105, 1985, 40-58, in part. p. 40; *Demosthenes: Against Meidias*, ed. with Introd., Transl. a. Comm. by D.M. McDowell, Oxford 1990, 254; S.C. Todd, *The Shape of Athenian Law*, Oxford 1993, 271; *Isocrates*, I, transl. by D.C. Mirhady a. Yun Lee Too, Austin 2000, 123; Whitehead 169.

⁵ Il Gernet, invece, nell'opera giovanile *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris 1917, incentrata su un'impostazione prevalentemente antropologica, ravvisò nella prassi oratoria e giudiziaria una sostanziale equiparazione di αἵκεια e ὕβρις e delle azioni atte a promuoverle e non colse la subdola e astuta mistificazione di αἵκεια in ὕβρις. Egli scrisse, infatti: «de distinguer les actes ou circonstances qui fondent l'une ou l'autre, c'est ce qui paraît bien malaisé: d'après les témoignages mêmes de nos auteurs, on dirait les deux actions interchangeables» (p. 184). Ed è singolare che il Gernet citasse a sostegno della propria tesi Dem. 54.1 e i parr. 5 e 15 della nostra orazione, che, invece, si prestano ad un'interpretazione opposta. Ed ancora: «Quand Démosthène parle de l'ὕβρις outrageante dont se sont rendus coupables Conon et ses amis, il ne s'agit pas de celle qui fonde une γραφή ὕβρεως, mais de celle qui entre dans l'αἵκία même; et Isocrate (XX, 5), en pareil cas et dans le même sens, définira très bien l'ὕβρις par αἰκία, l'acte de déshonorer» (p. 186). Fondandosi sulle affermazioni formulate da Demostene nella *Contro Midia* e ravvisando nella ὕβρις una preponderante connotazione sia religiosa che sociale, l'insigne giusgreco-francese scrisse: «Comment comprendre l'*animus*? Comme intention pure et simple? L'ὕβρις se trouve donc sur le même pied que l'αἰκία, qui exclut [...] les lésions involontaires. [...]. Aux yeux mêmes des contemporains, la γραφή ὕβρεως peut ne supposer aucun *animus injuriandi* [...]. En fin de compte, aucune vraie distinction entre l'ὕβρις et l'αἰκία si l'on accepte trop complaisamment des commentaires d'avocats. [...] Parfois enfin, on se résigne à la discrétion des formules qui ne résolvent rien: dans l'une des actions, la victime insisterait surtout sur la matérialité même du délit; dans l'autre, sur l'*animus injuriandi*. Ce qui n'est d'ailleurs pas confirmé par les textes» (pp. 186-88).

⁶ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, tr. it. Bologna 1969, 53 s.

λέγων, ὡς οὐδεν ἐκ τῶν πληγῶν κακὸν ἔπαθον, ἀλλὰ μείζους ποιοῦμαι τοὺς λόγους ἢ κατὰ τὴν ἀξίαν τῶν γεγενημένων [par. 5]]⁷; parallelamente, anche l'imputato che pronunzia l'or. 4 di Lisia (una δίκη τραύματος ἐκ προνοίας) rinfaccia al suo accusatore di essere così esagerato da chiamare ferita un semplice occhio nero e da far sembrare di esser stato violentemente percosso (par. 9)⁸. Dal fatto poi che Demostene rimarca come le percosse inferte con insolenza contro il prossimo e dettate da ostilità personale divengano un vilipendio ed un oltraggio che desta viva indignazione (ὅταν ὡς ὑβρίζων, ὅταν ὡς ἐχθρὸς ὑπάρχων, [...] ταῦτα κινεῖ, ταῦτ' ἐξίστησιν ἄνθρώπους αὐτῶν, ἀήθεις ὄντας τοῦ προπηλακίζεσθαι [*Contro Midia* 72])⁹, e considera di estrema gravità gli atti di insolenza (οὐδεν γὰρ ῥῆμ' οὐδ' ὄνομ' οὕτως ἐστὶ τοῖς πολλοῖς ὑμῶν χαλεπὸν, ὡς ὅς' ὑβρίζων τις τὸν ἐντυχόνθ' ὑμῶν διαπράττεται [ibid., 183]), si deduce che il tema della ὕβρις offre materia sia per muovere i giudici allo sdegno sia per costruire un'amplificazione retorica.

Tra αἰκεία e ὕβρις la differenza sul piano dell'azione materiale è labile e soggettiva¹⁰, ma è ben netta sul piano teorico, per quanto attiene alla valutazione etica, e sul piano giuridico, per quanto concerne la procedura penale. Nella definizione fornita da Ammonio nel Περὶ ὁμοίων καὶ διαφορῶν λέξεων, il termine αἰκία designa la semplice materialità dell'aggreddire¹¹ e non anche l'intento di umiliare e oltraggiare la vittima, che è proprio della ὕβρις. Scrive infatti Ammonio: αἰκίαι μὲν γὰρ εἰσιν αἱ ἄνευ προπηλακισμοῦ πληγαί· καθὰ καὶ Δημοσθένης ὁ ῥήτωρ φησὶν (or. 21.7)· ὕβρισται μὲν ἐγώ, προ<πε>πηλάκισται δὲ σῶμα τοῦμόν' (s.v. αἰκία 20 Nickau = 9 Valckenaer). Dalla citazione demostenica si evincono la sostanziale sinonimia tra προπηλακίζεσθαι e ὑβρίζεσθαι e la pregnanza di quest'ultimo verbo, che designa sia l'aggressione fisica sia l'oltraggio al prestigio dell'oratore. Anche Fozio (s.v. ὕβρις)¹² e la *Suda* (υ 16)¹³ ci mostrano chiaramente e concordemente come ὕβρις assommi in sé la componente fisica e quella psicologica, ovvero l'atto dell'aggressione (αἰκία) e l'oltraggio alla dignità della persona (μετὰ

⁷ Cf. Whitehead 169.

⁸ Cf. *Rhet. Alex.* 4.7. 1427a 27-30; *Pseudo-Aristote. Rhétorique à Alexandre*, texte ét. et tr. par P. Chiron, Paris 2002, 34 n. 222.

⁹ Cf. McDowell, *Demosthenes*, 21, 255.

¹⁰ Cf. L. Gernet, *Diritto e civiltà in Grecia antica*, a c. di A. Taddei, Milano 2000, 58.

¹¹ Che la αἰκία consista nella sola aggressione fisica risulta anche da un passo di Platone, in cui si presenta la σωμάτων ἐπιμέλεια come unico rimedio per le violenze (καὶ μὴν οὐδε βιαίων γε οὐδ' αἰκίας δίκαι δικάως ἂν εἶεν ἐν αὐτοῖς· ἤλιξι μὲν γὰρ ἡλικας ἀμύνεσθαι καλὸν καὶ δίκαιόν που φήσομεν, ἀνάγκην σωμάτων ἐπιμελεία τιθέντες [*Resp.* 464e]).

¹² Phot. s.v. ὕβρις: ἡ μετὰ προπηλακισμοῦ καὶ ἐπηρείας καὶ αἰκίας· αἰκία δὲ πληγαὶ μόνον.

¹³ *Suda* υ 16: ἡ μετὰ προπηλακισμοῦ καὶ ἐπηρείας, αἰκία δὲ πληγαὶ μόνον.

προπηλακισμοῦ καὶ ἐπηρείας). Dal canto suo, Anassimene, in riferimento alla violenza fisica, distingue i casi di ὕβρις dai casi di αἴκεια, e riporta i primi ad una disposizione dell'indole e i secondi alla materialità dell'atto (ἐάν τις ἰσχυρὸς ὢν ἀσθενεῖ δικάζεται αἰκίας, ἢ ἐάν τις ὕβριστὴς ὢν ὕβριν ἐγκαλῇ σώφρονι [*Rhet. Alex.* 36.8. 1442a 28-30]).

L'ammissibilità della γραφή ὕβρεως presuppone che l'oltraggio sia mosso dal dispregio delle leggi e dall'intento di calpestare la dignità del cittadino (specie nell'esercizio delle sue funzioni pubbliche), e ponga in pericolo la pacifica convivenza civica e le libertà democratiche: per questo motivo, tale procedura ha un'eminente rilevanza pubblica e può essere promossa da ogni cittadino ateniese (come risulta dal par. 2 della *Contro Lochite* e da Dem. 21.45, 47; Aeschn. 1.16; Aristot. *Ath. Resp.* 9.1; Plut. *Sol.* 18); quanto alla αἴκεια, invece, si ritiene che il principale movente di essa possa essere semplicemente un momentaneo stato d'animo dell'aggressore¹⁴.

L'analisi sistematica dell'orazione isocratea ci permetterà anche di comprendere come la parte superstite induca in maniera subdola l'uditorio ad un paralogismo *a fortiori*: esso, quand'anche dubitasse dell'effettiva colpevolezza di Lochite per fatti di ὕβρις, sarebbe comunque indotto a dare per scontata la sua responsabilità in fatto di αἴκεια¹⁵. Il McDowell, infatti, a proposito della citata distinzione della legge per

¹⁴ Cf. A. Biscardi-E. Cantarella, *Profilo di diritto greco antico*, Milano 1975², 268, 276; Gernet, *Recherches*, 183; U.E. Paoli, *Studi di diritto attico*, Firenze 1930, 251; Id., *Uomini e cose del mondo antico*, Firenze 1947, 16; D.M. McDowell, *The Law in Classical Athens*, Ithaca & New York 1978, 130; P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford 1981, 160; Osborne, 40 s.; N.R.E. Fisher, *The Law of Hubris in Athens*, in *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, ed. by P. Cartledge, P. Millett a. S. Todd, Cambridge 1990, 123 s.; Todd, 102, 107, 111, 270; A.R.W. Harrison, *Il diritto ad Atene. La procedura*, tr. it., Alessandria 2001, 75. Come il Todd ha scritto, la procedura della γραφή ὕβρεως è ampiamente testimoniata, ma la produzione oratoria non ce ne ha conservato esempi.

¹⁵ Carey, *Trials*, 101. Di solito le argomentazioni *a fortiori* constano di sei elementi, di cui cinque sono dati come reali e il sesto è da dedurre: se in passato A in reazione ad una situazione B fece o subì C (o andò incontro a C come conseguenza dell'azione B da lui compiuta), al presente D (che è una figura parallela ad A e può al limite coincidere con essa), in una situazione E (che è più grave o più importante di quella B) non potrebbe che fare o subire F (che è più grave di C) o andare incontro a F come conseguenza dell'azione E da lui compiuta. F è la conseguenza logicamente attesa (e il suo mancato verificarsi è, per converso, δεινόν ο ἄτοπον ο θαυμαστόν, cioè motivo di sconcerto). Ne troviamo esempi al par. 4 della nostra orazione nonché in Lys. 18.12, 15; 21.36; 22.16, 18; 27.11 s.; 28.3; 31.26. Cf. C. Jossierand, *Formes d'argumentation dans l'éloquence grecque*, in *Mélanges Fohalle*, Gembloux 1969, 325-32, in part. pp. 328 s. Nella nostra orazione, invece, il paralogismo *a fortiori* consta di due elementi, di cui uno solo è certo: se A, corrispondente alla αἴκεια (che è il dato di fatto), è, quanto a gravità, minore di B, che corrisponde alla ὕβρις ed è più specificamente connotato, ma si cerca di descrivere A come fosse B, l'uditorio, quand'anche avesse dubbî sulla veridicità di B, è indotto a dare per scontato che A si sia realmente verificato.



la ὕβρις e quella per la αἵκεια (Dem. 21.35) ha scritto: «it does not seem that the prosecutor [*i.e.* for αἵκεια] had to prove that he had suffered injury, though of course if he had been injured, that would help to prove that he had been hit»¹⁶.

### *Lo svolgimento argomentativo*

Il processo di mistificazione argomentativa si snoda in più tappe. Come Lausberg scrisse, l'amplificazione per 'accrescimento orizzontale' richiede necessariamente, rispetto ad un'esposizione neutra dell'argomento, un vasto uso dell'elemento verbale, ovvero sia un ampio dispiegamento di formulazioni linguistiche¹⁷.

Fin dall'inizio l'attore pone in rilievo che Lochite è stato l'aggressore: ἐτυπτέ με Λοχίτης, ἄρχων χειρῶν ἀδίκων (par. 1). L'espressione ἄρχειν χειρῶν ἀδίκων significa 'aggreddire o assalire per primi', come si evince da un parallelismo contenuto in un passo dell'orazione lisiana *Per ferimento premeditato* (εἰ οὗτος ἦρχε χειρῶν ἀδίκων ἢ ἐγὼ πρότερος τοῦτον ἐπάταξα [par. 11])¹⁸. Inoltre, l'indicazione delle modalità dell'aggressione (ἄρχων χειρῶν ἀδίκων) corrisponde alla formula che da un lato, in ambito giuridico, definisce la αἵκεια, come si ricava da ὁπότερος ἡμῶν ἠρξεν χειρῶν ἀδίκων - τοῦτο γὰρ ἐστὶν ἡ αἵκεια ([Dem.] 47.7)¹⁹, dall'altro è valida, nondimeno, anche per la ὕβρις, come si evince da un passo della *Rhetorica* di Aristotele (εἴ τις φαίη τὸ τύπτειν τοὺς ἐλευθέρους ὕβριν εἶναι· οὐ γὰρ πάντως, ἀλλ' ὅταν ἄρχῃ χειρῶν ἀδίκων [II 24.1402a 1-2]). Se l'aggressione, che si concretizza nella αἵκεια, è accompagnata dall'intento di oltraggiare la vittima, allora l'ἄρχειν χειρῶν ἀδίκων può configurarsi come atto di ὕβρις. Le due definizioni, dunque, non sono inconciliabili, ma ci fanno comprendere la lievissima sfumatura di ambiguità dell'*incipit* dell'amplificazione retorica e della strategia argomentativa della *Contro Lochite*²⁰.

¹⁶ McDowell, *Demosthenes*, 254. Cf. pure McDowell, *The Law*, 132.

¹⁷ Lausberg 54 s.

¹⁸ Cf. pure “ἂν τις τύπτῃ τινά” φησὶν “ἄρχων χειρῶν ἀδίκων”, ὥς, εἴ γ' ἡμῦνατο, οὐκ ἀδικεῖ (Dem. 23.50). Anche in un passo di Anassimene vediamo come l'ἄρχειν χειρῶν ἀδίκων designi l'atto dell'aggressione (“συνέκοψάς μου τὸν υἱόν;” “ἔγωγε ἀδίκων χειρῶν ἄρχοντα” [*Rhet. Alex.* 36.43.1444b 12 s.]). Cf. Chiron, *Rhétorique*, 106 n. 701.

¹⁹ Si vedano pure: ἡ δὲ αἵκεια τοῦτ' ἐστὶν, ὃς ἂν ἄρξῃ χειρῶν ἀδίκων (par. 40); ὁπότερος ἠρξεν χειρῶν ἀδίκων· τοῦτο γὰρ ἐστὶν ἡ αἵκεια (par. 47). Cf. Mathieu-Brémond 39; Carey, *Trials*, 97.

²⁰ Anche Fisher, *The Law*, 128 ha sottolineato l'importanza del passo aristotelico, e ha escluso recisamente che lo Stagirita abbia confuso tra loro αἵκεια e ὕβρις. La precisazione di Aristotele (ὅταν ἄρχῃ χειρῶν ἀδίκων) è da intendersi condizione valida non solo per la ὕβρις, ma anche, a maggior ragione, per la αἵκεια. Cf. pure McDowell, *The Law*, 129; Todd 270.

I legislatori - prosegue l'attore - hanno previsto azioni private e pubbliche per i reati contro la persona (εὐρήσετε δε καὶ τοὺς θέντας ἡμῖν τοὺς νόμους ὑπὲρ τῶν σωμάτων μάλιστα σπουδάσαντας. πρῶτον μὲν γὰρ περὶ μόνου τούτου τῶν ἀδικημάτων καὶ δίκας καὶ γραφὰς ἄνευ παρακαταβολῆς ἐποίησαν [par. 2])²¹. Subito dopo, egli ritiene bene specificare che, mentre per altri ἐγκλήματα (ovvero per le δίκαι), solo la parte lesa può perseguire il reo²², per fatti di violenza che toccano l'interesse comune (ovvero per i casi di ὕβρις), ogni cittadino può intentare una γραφή davanti ai Tesmoteti e presentarsi alla corte di fronte a cui l'attore stesso si trova (τῶν μὲν ἄλλων ἐγκλημάτων αὐτῷ τῷ παθόντι μόνον ὁ δρῶσας ὑπόδικός ἐστιν· περὶ δε τῆς ὕβρεως, ὥς κοινοῦ τοῦ πράγματος ὄντος, ἔξεστιν τῷ βουλομένῳ τῶν πολιτῶν γραψαμένῳ πρὸς τοὺς θεσμοθέτας εἰσελθεῖν εἰς ὕμῶς [par. 2])²³. Ora, un passo dell'orazione demostenica *Contro Panteneto* c'informa con chiarezza che le azioni giudiziarie per αἵκεια erano portate davanti ai Quaranta, mentre quelle per ὕβρις cadevano nel fòro dei Tesmoteti (par. 33)²⁴; Aristotele, del resto, conferma che di tutte le cause private, tra cui la δίκη αἰκείας, erano responsabili i Quaranta (*Ath. Resp.* 53.1)²⁵ e che i Tesmoteti avevano la funzione di assegnare le giurie ad altri magistrati (ibid., 59.1) ed il compito di introdurre e deferire al tribunale popolare reati contro lo Stato e la sua costituzione, ovvero le γραφαί (ibid., 59.3)²⁶. Se ne può dedurre o che all'inizio del IV sec. le cause di violenza fossero appannaggio dei Tesmoteti o che costoro potessero assegnare la giuria ai Quaranta, oppure che l'oratore prospetti una casistica non riguardante il dibattimento, per indurre l'uditorio a credere che l'aggressione sia stata un atto di ὕβρις più che di semplice αἵκεια.

Possedendo, in quanto 'strumento della parzialità'²⁷, una dimensione intellettuale oltre che emozionale, l'amplificazione viene a giovare di un'argomentazione *a for-*

²¹ La δίκη αἰκείας non prevede il deposito di πρυτανεῖα. Quanto alla γραφή ὕβρεως, Aristotele non precisa nell'elenco delle γραφαί se essa esigesse il versamento di una παράστασις o παρακαταβολή da parte dell'attore (*Ath. Resp.* 59.3). Cf. Rhodes 661; Gernet, *Diritto*, 68 s.

²² Cf. Harpocr. α 53 Keaney.

²³ Cf. Harpocr. γ 17 Keaney; Phot. *Lex.* γ 206. Cf. pure M.H. Hansen, *La democrazia ateniese nel IV secolo a.C.*, ed. it., Milano 2003, 389 s.

²⁴ Dem. 37.33: ἡ μὲν αἰκεία καὶ τὰ τῶν βιαίων πρὸς τοὺς τετταράκοντα, αἱ δὲ τῆς ὕβρεως πρὸς τοὺς θεσμοθέτας. Sulla competenza degli arconti tesmoteti per la γραφή, cf. pure Dem. 45.4. Per la questione, cf. Harrison 13-15; A. Biscardi, *Diritto greco antico*, Milano 1982, 263, 300 s.

²⁵ Cf. Paoli, *Studi di diritto*, 250 s.; Rhodes 587; Biscardi, *Diritto*, 270; Harrison, 19-21. Propriamente Aristotele include le δίκαι αἰκείας tra le δίκαι ἔμμηνοι che erano introdotte dagli εἰσαγωγεῖς e delle quali si parla in 52.2 s., ma si ritiene che l'autore faccia riferimento ad una pratica giurisdizionale in uso solo nella sua epoca.

²⁶ Cf. Biscardi-Cantarella 275; D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1997, 203.

²⁷ Lausberg 53.

tiori: all'attore, infatti, farebbe specie l'eventuale e deprecabile assoluzione di coloro che, come Lochite, danno prova in regime democratico della ὕβρις che usarono gli oligarchi e che viene ritenuta meritevole della pena capitale (θαυμαστὸν δ' εἰ τοὺς μὲν ἐπὶ τῆς ὀλιγαρχίας ὕβρις αὐτῶν ἀξίους θανάτου νομίζετε, τοὺς δ' ἐν δημοκρατίᾳ ταῦτ' ἐκείνοις ἐπιτηδεύοντας ἀζημίους ἀφήσετε. καίτοι δικαίως ἂν μείζονος ζημίας τυγχάνοιεν· φανερώτερον γὰρ ἐπιδείκνυνται τὴν αὐτῶν πονηρίαν [par. 4])²⁸. Il paragone dell'azione di Lochite con la ὕβρις compiuta dagli oligarchi e l'iperbole che contraddistingue l'esortazione ad infliggere pene più severe di quella capitale contribuiscono proprio ad operare la mistificazione di cui si è detto, perché inducono i giudici a ritenere acriticamente che l'imputato abbia commesso un atto di ὕβρις, dal momento che la pena prevista per quest'ultima è la condanna capitale, mentre per la αἵκεια è solo un'ammenda pecuniaria²⁹; tale larvata richiesta, allora, potrebbe considerarsi come quella particolare forma di *genus amplificationis* che è la *ratiocinatio*, la quale, come ha scritto Lausberg, è un'enfasi concettuale per cui si desume l'entità dell'azione dai *signa* che la accompagnano³⁰.

L'attore poi afferma che la violenza da lui patita ha tutti i caratteri della ὕβρις che assomma in sé l'atto materiale dell'αἵκεια e l'intento di ἀτιμία, di umiliazione e di sopraffazione (ἐγὼ δ' εἰ μὲν μηδεμία προσῆν ὕβρις τοῖς πεπραγμένοις, οὐκ ἂν ποτ' εἰσῆλθον εἰς ὑμᾶς· νῦν δ' οὐχ ὑπὲρ τῆς ἄλλης βλάβης τῆς ἐκ τῶν πληγῶν γενομένης ἀλλ' ὑπὲρ τῆς αἵκειας καὶ τῆς ἀτιμίας ἥκω παρ' αὐτοῦ δίκην ληψόμενος [par. 5])³¹ - e l'uso del termine tecnico αἵκεια ci rivela che il processo doveva riguardare tale tipo di aggressione. Ora, da un lato, nel contemplare quel tipo di difesa che, per attenuare la gravità del crimine imputato, ne contesta la definizione, Aristotele si serve di questo illuminante esempio: ὁμολογοῦντες πολλάκις πεπραχέναι ἢ τὸ ἐπίγραμμα οὐχ ὁμολογοῦσιν ἢ περὶ ὃ τὸ

²⁸ Come ha scritto il Van Hook, «Isocrates furnishes the speaker with a strong appeal to the judges emphasizing the necessity of restraining and punishing violence, especially under the rule of the democracy» (p. 333).

²⁹ Lys. fr. 44 Thalheim: τὴν μὲν αἵκίαν χρημάτων ἔστι μόνον τιμῆσαι, τοὺς δὲ ὕβριζεν δόξαντας ἔξεστιν ὑμῖν θανάτῳ ζημιῶν.

³⁰ Lausberg 57.

³¹ La portata di ὕβρις, equivalente all'incirca all'assommarsi di αἵκεια e di ἀτιμία, pare non essere colta da Gagarin 232 n. 11, il quale, in riferimento proprio al par. 5 della *Contro Lochite*, afferma: «note that αἵκία [...] also means 'outrage' or 'disgrace'». Allo studioso, infatti, sembrerebbe sfuggire l'intento, da parte dell'aggressore, di disonorare la vittima, perché ritiene che la disposizione d'animo di lui sia un elemento troppo vago e troppo soggettivo per poter essere apprezzato in tribunale. Pongono l'accento sulla ἀτιμία Fisher, *The Law*, 131; O. Murray, *The Solonian Law of Hubris*, in *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, ed. by P. Cartledge, P. Millett a. S. Todd, Cambridge 1990, 139 s.; Usher 125.

ἐπίγραμμα, οἶον... πατάξαι πρότερον ἀλλ' οὐχ ὑβρίσαι [*Rhet.* I 13.1373b 38-1374a 3]); dall'altro, Demostene presenta la ὕβρις come manifestazione esteriore e violenta dell'intento di calpestare la dignità delle vittime (οὐ γὰρ ἡ πληγὴ παρέστηκεν τὴν ὀργήν, ἀλλ' ἡ ἀτιμία· οὐδε τὸ τύπτεσθαι τοῖς ἐλευθέροις ἐστὶ δεινόν, καίπερ ὄν δεινόν, ἀλλὰ τὸ ἐφ' ὕβρει [*Contro Midia* 72])³². Ora, poichè, sulla base di quanto si è osservato sopra a proposito di Lys. 4.11, il πατάξαι πρότερον indica l'αἵκεια, l'aggressione si configura come atto di ὕβρις solo se vi è una compiaciuta soverchieria. Infatti, si commette oltraggio o ὕβρις solo quando si parla o si ricorre alle vie di fatto per svilire la dignità del prossimo e per trarne un tristo godimento (οὐ γὰρ εἰ ἐπάταξεν, πάντως ὕβρισεν, ἀλλ' εἰ ἐνεκά του, οἶον τοῦ ἀτιμάσαι ἐκεῖνον ἢ αὐτὸς ἡσθῆναι [*Aristot. Rhet.* I 13.1374a 13-15]; ὁ ὑβρίζων δε ὀλιγωρεῖ· ἔστι γὰρ ὕβρις τὸ πράττειν καὶ λέγειν ἐφ' οἷς αἰσχύνῃ ἐστὶ τῷ πάσχοντι, μὴ ἵνα τι γίγνηται αὐτῷ ἄλλο ἢ ὅτι ἐγένετο, ἀλλ' ὅπως ἡσθῇ [*Rhet.* II 2.1378b 22-25])³³. La cattiveria e l'ingiustizia, e più in particolare la ὕβρις e la κλοπή, sono mosse dall'intenzionalità (ἐν γὰρ τῇ προαίρεσει ἡ μοχθηρία καὶ τὸ ἀδικεῖν, τὰ δε τοιαῦτα τῶν ὀνομάτων προσσημαίνει τὴν προαίρεσιν, οἶον ὕβρις καὶ κλοπή [*Rhet.* I 13.1374a 11-13])³⁴; e, come già accennato in *Rhet.* I 13.1374a 13-15, lo scopo dell'oltraggio è la gratificante sensazione di superiorità e l'arrogarsi e l'affermare una posizione di preminenza a discapito della dignità e delle aspettative altrui (αἵτιον δε τῆς ἡδονῆς τοῖς ὑβρίζουσιν, ὅτι οἶονται κακῶς δρῶντες αὐτοὶ ὑπερέχειν μᾶλλον [*Rhet.* II 2.1378b 26-28])³⁵. Imbaldanziti dalla visione ottimistica della vita e da un senso di

³² Cf. N.R.E. Fisher, *Hybris and Dishonour: I*, G&R 23, 1976, 177-93, in part. pp. 180 s.; Fisher, *The Law*, 125 s., 129; Murray 141.

³³ Come Aristotele ripete poco dopo, nell'insolenza rientra l'oltraggio, e chi è oltraggioso offende (ὕβρεως δε ἀτιμία, ὁ δε ἀτιμάζων ὀλιγωρεῖ [ibid., 29 s.]). Cf. Fisher, *Hybris*, 179; Fisher, *The Law*, 128; Murray 140 n.2; D.L. Cairns, *Hybris, Dishonour and Thinking Big*, JHS 116, 1996, 1-32, in part. pp. 2 s., 6-8. Svolgendo una critica, a dire il vero eccessivamente puntigliosa, alle posizioni del Fisher, il Cairns afferma che Aristotele, laddove definisce, nella *Retorica*, le cause della ὕβρις, pone in maggiore rilievo la disposizione d'animo del soggetto agente rispetto alle modalità dell'atto. Ma mi pare che quella del Cairns sia una sottolineatura un po' troppo marcata.

³⁴ La προαίρεσις comprende in sé deliberazione e desiderio, ed in base ad essa si determina la malvagità di un'azione. Cf. *Aristotle: Rhetoric I. A Commentary*, by W.M.A. Grimaldi, New York 1980, 296. Sulla severità delle leggi con chi usa ὕβρις deliberatamente (ἐκ προαίρεσεως), cf. Dem. 21.44.

³⁵ Nella riflessione in ambito retorico e nei passi di orazioni in cui si parla di episodi di aggressione, la ὕβρις si configura principalmente come deliberata azione lesiva della dignità altrui. Nella produzione storiografica erodotea e nella tragedia, invece, i termini della famiglia di ὕβρις indicano anche un atteggiamento mentale, ovvero la sopravvalutazione, da parte del soggetto, della propria dignità o delle proprie forze o del proprio potere in un modo che, anche involontariamente, risulta offensivo o lesivo nei confronti di coloro che, in termini di τιμή, sono di pari grado o superiori. Cf. Cairns 10-22.

libertà che sconfina nella licenza o insuperbiti dall'esuberanza o dall'elevata opinione di sé, i ricchi e i giovani - e l'imputato Lochite appartiene proprio a questa classe di età e a tale cetto sociale - sono i più corrivi a questo comportamento (οἱ νέοι καὶ οἱ πλούσιοι ὕβρισταί· ὑπερέχειν γὰρ οἴονται ὑβρίζοντες [ibid., 28 s.])³⁶.

L'anonimo accusatore afferma poi che tutti coloro che commettono violenze - che egli designa indistintamente come atti di ὕβρις - meriterebbero la pena estrema a prescindere dall'oggettiva entità delle percosse inflitte, perché il loro intento è illegale e pericoloso per tutti (ὁρῶ δ' ὑμᾶς, ὅταν του καταγνῶθ' ἱεροσυλίαν ἢ κλοπὴν, οὐ πρὸς τὸ μέγεθος ὧν ἂν λάβωσι τὴν τίμησιν ποιούμενους, ἀλλ' ὁμοίως ἀπάντων θάνατον καταγιγνώσκοντας, καὶ νομίζοντας δίκαιον εἶναι τοὺς τοῖς αὐτοῖς ἔργοις ἐπιχειροῦντας ταῖς αὐταῖς ζημίαις κολάζεσθαι. χρὴ τοῖνυν καὶ περὶ τῶν ὕβριζόντων τὴν αὐτὴν γνώμην ἔχειν, καὶ μὴ τοῦτο σκοπεῖν, εἰ μὴ σφόδρα συνέκουεν, ἀλλ' εἰ τὸν νόμον παραβέβηκεν, μὴδ' ὑπερ τοῦ συντυχόντος μόνον ἀλλ' ὑπερ ἅπαντος τοῦ τρόπου δίκην παρ' αὐτῶν λαμβάνειν [parr. 6 s.])³⁷. Allo stesso modo, Demostene, nella *Contro Midia*, affermerà che gli atti di violenza commessi a danno del prossimo costituiscono un reato che investe l'intera comunità (par. 45)³⁸.

Una volta che i giudici siano stati indotti ad accettare acriticamente che Lochite si sia reso autore di un atto di violenza, l'attore insiste a sottolinearne la pericolosità per lo Stato. La ὕβρις, infatti, a differenza della αἵκεια e degli altri reati, racchiude in sé una potenza eversiva (εὐρήσετε γὰρ τὰς μεν ἄλλας ἀδικίας μέρος τι τοῦ βίου βλαπτούσας, τὴν δ' ὕβριν ὅλοις τοῖς πράγμασιν λυμαινομένην, καὶ πολλοὺς μεν οἴκους δι' αὐτὴν διαφθαρέντας, πολλὰς δε πόλεις ἀναστάτους γεγεννημένας [par. 9]). Richiamandosi alle vicissitudini storiche recenti, il cliente di Isocrate ricorda che in Atene chi disprezzava le leggi e voleva sopraffare i concittadini (οὐχ ὑπὸ τῶν ταῖς ἄλλαις πονηρίαις ἐνόχων ὄντων, ἀλλὰ διὰ τοὺς καταφρονοῦντας τῶν νόμων καὶ βουλομένους τοῖς μεν πολεμίοις δουλεύειν, τοὺς δε πολίτας ὑβρίζειν [par. 10]) annientò le libertà democratiche abbattendo la costituzione (ibid.). Per quanto troppo giovane per aver fatto parte del regime dei Trenta,

³⁶ Fisher, *Hybris*, 177-80, 183 s.; Fisher, *The Law*, 126; Murray 139 s.; McDowell, *The Law*, 129; Gagarin 231 s.; Cairns 2-8, 24 s. Le riflessioni di Aristotele sulle emozioni sono state definite «un vero e proprio saggio di psicologia sociale» da S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. 'Pathos' nella retorica antica*, Elenchos 16, 1995, 59-82, in part. pp. 74-76.

³⁷ All'opposto, un anonimo imputato, per cui Lisia ha scritto il discorso di difesa, approva la scelta dei legislatori che non hanno stabilito la stessa pena (segnatamente, l'esilio) per chi ferisce con premeditazione per uccidere e per chi ferisce in preda all'ubriachezza, o per rivalità a causa di un'etera o per altri futili motivi (*Contro Simone*, 42 s.). Cf. McDowell, *The Law*, 123.

³⁸ Cf. Harrison 74; McDowell, *The Law*, 131; Biscardi, *Diritto*, 84; Fisher, *The Law*, 132; McDowell, *Demosthenes*, 262; Gernet, *Diritto*, 61 s.

Lochite nondimeno ha dato prova di avere la loro stessa indole (ὦν οὗτος εἰς ὧν τυγχάνει. καὶ γὰρ εἰ τῶν τότε κατασταθέντων νεώτερός ἐστιν, ἀλλὰ τὸν γε τρόπον ἔχει τὸν ἐξ ἐκείνης τῆς πολιτείας [par. 11]).

Simili accuse di carattere politico a scopo denigratorio sono moneta corrente, dal momento che alcuni clienti di Lisia le citano per confutarle. Uno di loro ironizza sull'imperversare di inverosimili accuse di complicità coi crimini dei Quattrocento, delle quali vengono fatti oggetto anche quanti all'epoca dei fatti erano fanciulli (*Contro Nicomaco* 7). Sospettato di avere simpatizzato per quel regime, un imputato nega che si possa essere per natura oligarchici o democratici (or. 25.8) e rinfaccia ai democratici radicali, che hanno bloccato la sua candidatura ad una magistratura, di usare gli stessi pervicaci soprusi dei Trenta (ibid., 30).

Il cliente di Isocrate, infatti, realizza l'amplificazione di αἵκεια in ὕβρις attribuendo all'individuo Lochite i caratteri di una comunità più ampia, quella degli oligarchi, senza distinguere i reali misfatti di questi ultimi dalle responsabilità dell'imputato³⁹; e la grossolana assimilazione, sul piano politico, del convenuto con 'quelli come lui' è sviluppata ai parr. 11-15. Una simile sbrigativa generalizzazione è utilizzata a scopo detrattorio anche da Lisia, che non si astiene da qualsiasi attacchi contro l'arricchimento degli uomini politici (come p. es., in 27.7 e 28.13)⁴⁰. Nell'*incipit* di quest'ultima orazione (parr. 1 s.) si nota, inoltre, un analogo passaggio dall'individuo (che è imputato) al gruppo; e la formulazione ὦν οὗτος εἰς ὧν τυγχάνει della *Contro Lochite* ricorda ὦν εἰς οὗτος ὧν, con cui Lisia indica l'appartenenza di Evandro alla cerchia degli oligarchi (26.3). Come ha opportunamente scritto il Lavency, «pareille faiblesse dans le discernement, semblable paresse dans l'analyse vont trouver écho chez les orateurs»⁴¹.

Ai parr. 11-13 si concentrano varie denunce sulla πονηρία di Lochite. Già al par. 4 si è indicata tale caratteristica della sua indole come il movente interiore della ὕβρις da lui commessa. Si è detto che Lochite ha la malvagità dei Trenta, le cui πονηρία consistevano nel disprezzo delle leggi, nel sopruso sistematico a danno dei concittadini e nel servilismo allo straniero (parr. 10 s.). Al par. 12 egli è designato allusivamente con il plurale τοὺς ἐπιδόξους γενήσεσθαι πονηροῦς e al par. 13, più

³⁹ A ragione Usher 125 e Carey, *Trials*, 101 hanno scritto che tale accusa rappresenta l'acme del procedimento di amplificazione.

⁴⁰ Lavency 61, 63, 67, 171-74.

⁴¹ Lavency 171. Sul ricorso alle denigrazioni di carattere politico, cf. anche C. Carey, *Rhetorical Means of Persuasion*, in *Essays on Aristotle's Rhetoric*, ed. by A. Oksenberg Rorty, Berkeley-Los Angeles-London 1996, 404.

esplicitamente, con τινά [...] ἐν μικροῖς πράγμασιν ἐπιδεδειγμένον ἅπασαν τὴν αὐτοῦ πονηρίαν⁴².

Vediamo più da vicino l'affermazione di questo passo: νομίζοντες εὖρημ' ἔχειν, ὅταν τινὰ λάβητ' ἐν μικροῖς πράγμασιν ἐπιδεδειγμένον ἅπασαν τὴν αὐτοῦ πονηρίαν. La malvagità, è detto, si mostra anche in comportamenti apparentemente innocui; anche un'aggressione che colpisce un solo individuo è presentata come *potenzialmente* pericolosa per la società. È opportuno, dunque, agire d'anticipo e condannare Lochite per sventare sul nascere eventuali o presunte trame antidemocratiche (τοὺς ἐπιδόξους γενήσεσθαι πονηρούς [parr. 12 s.])⁴³. La considerazione sulla malvagità non è solo un espediente retorico, ma riflette quella che Aristotele contemplerà come la valutazione soggettiva dell'ingiustizia, ovvero un giudizio della gravità di un'azione sulla base non della sua entità ma della disposizione d'animo di chi agisce; in tal modo anche i fatti più piccoli possono in realtà essere i più gravi (*Rhet.* I 14.1374b 27-29)⁴⁴.

Ai parr. 12-14, come nel prosieguito (parr. 19, 21 s.), si concentra la mozione degli *adfectus*. L'amplificazione, quale strumento della parzialità, scrisse Lausberg, non si esplica, infatti, solo sul piano intellettuale, bensì anche su quello emozionale⁴⁵. Ora, il cliente di Isocrate intende rendere i giudici partecipi del risentimento che egli serba. Aristotele riconduce il cruccio di colui che è vittima di un oltraggio allo smacco che la dignità di quest'ultimo ha pubblicamente subito (*Rhet.* II 2.1378a 31-33)⁴⁶; e poiché l'insolenza è una forma di mancanza di rispetto (τρία δ' ἐστὶν εἶδη ὀλιγωρίας, καταφρόνησις τε καὶ ἐπηρεασμὸς καὶ ὕβρις [1378b 13-15]), gli uomini non possono che adirarsi con coloro che usano tale atteggiamento nei loro confronti (ὀργίζονται [...] τοῖς τὰ τοιαῦτα βλάπτουσιν ὅσα ὕβρεως σημεῖα [1379a 29-31])⁴⁷.

Ora, come ci conferma un passo dell'or. 25 di Lisia (par. 1), accomunare l'imputato e i sostenitori dei regimi oligarchici serve a suscitare l'indignazione dei giudici; parimenti, nella nostra orazione, il riferirsi ad un fatto di αἵκεια, forzando

⁴² Anche la ὕβρις di Midia sarà espressione della sua πονηρία, come Demostene sottolineerà (parr. 19, 138). Risulterà altresì significativo che anche nella *Contro Conone* dello stesso oratore, scritta per una δίκη αἰκείας, l'agire dell'imputato sia mosso dall'intento di ὕβρις e dalla πονηρία (parr. 24, 37).

⁴³ Cf. Usher 125.

⁴⁴ Cf. Grimaldi, *Aristotle I*, 308-10.

⁴⁵ Lausberg 53.

⁴⁶ *Rhet.* II 2.1378a 31-33: ἔστω δὲ ὀργὴ ὀρεξίς μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν τῶν εἰς αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσηκόντων. Cf. pure *Rhet. Alex.* 34.14. 1440a 30-33.

⁴⁷ Sul tema, cf. Gastaldi, *Il teatro*, 71-74.

le tinte, e il presentarlo come un episodio di ὕβρις ha lo scopo di accendere lo sdegno della corte⁴⁸. Dopo aver paragonato Lochite a quanti disprezzavano le leggi e le istituzioni democratiche (par. 10), l'oratore invita esplicitamente i dicasti al μνησι-κακεῖν e ne attizza il μῖσος nei confronti dell'imputato; egli intende chiaramente far in modo che il loro giudizio, anziché essere limpido, sia dettato dal doloroso e rancoroso ricordo della rovina e delle stragi che funestarono la vita di Atene sotto l'oligarchia. La mozione del πάθος risulta chiara in frasi come: ὦν εἰκὸς ὑμᾶς μεμνημένους τιμωρεῖσθαι μὴ μόνον τοὺς τότε λυμνηναμένους ἀλλὰ καὶ τοὺς νῦν βουλομένους οὕτω διαθεῖναι τὴν πόλιν (par. 12). Si invitano i giudici a μισεῖν τοὺς τοιούτους καὶ κοινούς ἐχθροὺς νομίζειν (par. 14), perché è atto di saggezza essere sdegnati, e non emotivamente indifferenti, di fronte ad imputati come Lochite (ἐὰν σωφρονῇτε, παρακαλέσαντες ἀλλήλους ἐνσημανεῖσθε Λοχίτη τὴν ὀργὴν τὴν ὑμετέραν αὐτῶν [par. 22]) che disprezzano gli ordinamenti vigenti⁴⁹. Il ripetuto tentativo di accendere l'ὀργή dei dicasti (cf. parr. 3, 6, 9) trova qui il suo culmine e costituisce la condizione per esortarli insistentemente ad emettere un giudizio di condanna (τῇ μεγίστῃ ζημίᾳ κολάζειν [par. 1]; ποιεῖσθαι τὰς τιμωρίας [par. 3]; τιμωρεῖσθαι [parr. 12 s., 15]; κολάζειν [parr. 14 s.]); l'attore, infatti, troverebbe assurdo che si lasciassero andare ἀζήμιοι quelli come Lochite (par. 4), che invece meritano pene severissime (μεγίστης τυγχάνειν τιμωρίας [par. 6]; ταῖς αὐταῖς ζημίαις κολάζεσθαι [ibid.]; cf. pure par. 17)⁵⁰.

Aristotele è consapevole della notevole incidenza della disposizione d'animo sulla facoltà di giudizio dell'uditorio (*Rhet.* I 2.1356a 14-16; II 1.1377b 21-24; III

⁴⁸ Fisher, *The Law*, 134 s.; Carey, *Trials*, 101.

⁴⁹ Lisia riconnette esplicitamente l'intento di μνησικακεῖν ed il sentimento di ὀργή politica (18,19); nell'*incipit* della summenzionata *Contro Ergocle*, invita i giudici ad ὀργίζεσθαι (par. 2) e nella chiusa della *Contro Nicomaco* auspica che il loro giudizio sia ispirato dall'odio (par. 35). Va, infatti, osservato che in diverse orazioni Lisia strumentalizza il ricordo dei tempi torbidi e dolorosi della dittatura dei Trenta per esacerbare il risentimento dei giudici e turbare la loro equanimità (*Contro Eratostene* 92, 96). Sull'elusione delle clausole amnistiali per eccitare il risentimento popolare, cf. 26.16. Per questi passi, si rinvia a Lavency 178-82; C. Bearzot, *Lisia e la tradizione su Teramene. Commento storico alle orazioni XII e XIII del Corpus Lysiacum*, Milano 1997, 234 s., 238. Sul nesso tra πάθος e distorsione del giudizio, cf. L. Spina, *Passioni d'uditorio (il pathos nell'oratoria)*, *Elenchos* 16, 1995, 85-100 in part. pp. 93-96. Sul tema dell'odio (μῖσος) e del risentimento (ὀργή) dei giudici come necessaria componente emotiva che, nelle intenzioni di chi svolge l'accusa, deve orientare il loro verdetto, rinvio anche al saggio di L. Rubinstein, *Stirring up Dicastic Anger*, in *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. McDowell*, ed. D.L. Cairns and R.A. Knox, Swansea 2004, 187-203, in part. pp. 187-92.

⁵⁰ L'occorrenza, all'interno dell'orazione, dei termini che indicano ira, odio e punizione è assai più frequente di ogni altra orazione privata di accusa - come Rubinstein 191, 197-99, lucidamente mostra - e si avvicina a quella che si riscontra nelle requisitorie di carattere pubblico.



1.1403b 10-13)⁵¹. Lo stesso Isocrate, nell'*Antidosis*, osserverà come i sentimenti di φθόνος, ὀργή e μῖσος predispongano l'irriducibile ostilità dei giudici verso gli imputati (par. 31)⁵². Colui che svolge una requisitoria, prescriverà Anassimene, deve suscitare nei membri dell'uditorio i sentimenti di ὀργή, μῖσος (o ἔχθρα) e φθόνος (*Rhet. Alex.* 36.29. 1443b 16 s.; 36.49. 1445a 12-19) nei confronti dell'accusato, mostrando che per opera di costui essi - o persone a loro vicine - hanno subito indebiti torti o li subiscono o li subiranno: non a caso l'identificazione tra vittime e giudici caratterizza l'*incipit* della requisitoria lisiana *Sulla docimasia di Evandro*⁵³.

L'ὀργή è il sentimento che, secondo il cliente di Isocrate, i giudici solitamente provano, allorché un cittadino è vittima di violenze (par. 3), e che, nella fattispecie, dovrebbero manifestare per l'aggressione commessa da Lochite (parr. 6, 9, 22); l'accusatore li esorta, inoltre, a serbare μῖσος per tutti gli individui della risma dell'imputato (par. 14). Ora, secondo Aristotele, si prova ira (ὀργή) per la singola azione che si subisce personalmente da un determinato individuo; l'odio (ἔχθρα, μῖσος), invece, è un sentimento ostile più tenace e rivolto ad una categoria più vasta ed è alimentato da opinioni, anziché da esperienza diretta (*Rhet.* II 4.1382a 2-7). Chi è adirato vuole assistere direttamente alla sofferenza inflitta a chi gli ha fatto un torto, chi odia s'accontenta di godere del male altrui, anche se questo non è immediatamente percepibile (ibid., 8 s.). Possiamo, dunque, osservare come sia in Isocrate che in Aristotele l'ὀργή tenda ad essere diretta verso un individuo o un'azione, mentre il μῖσος investa una categoria di persone. Ma il fatto che l'accusatore attribuisca ai giudici i suoi stessi sentimenti personali di ὀργή dà la misura della sua volontà di alterare significativamente l'equanimità di essi⁵⁴.

Al par. 15, ove si ribadisce che la violenza commessa dall'imputato può investire l'intera comunità (ἐνθυμεῖσθε δ' ὅτι τῶν μὲν περὶ τὰς οὐσίας κινδύνων οὐ μέτεστι τοῖς πένησιν, τῆς δ' εἰς τὰ σώματ' ἀϊκείας ὁμοίως ἅπαντες κοινωνοῦμεν· ὥσθ' ὅταν μὲν τοὺς ἀποστεροῦντας τιμωρῆσθε, τοὺς πλουσίους μόνον ὠφελεῖτε, ὅταν δὲ τοὺς ὑβρίζοντας κολάζητε, ὑμῖν αὐτοῖς βοηθεῖτε)⁵⁵,

⁵¹ Cf. C. Carey, *Rhetorical*, 399.

⁵² Nella *Contro Midia*, Demostene, nell'ambito di una lunga e ripetuta ἐλέον ἐκβολή collocata in sede di epilogo, rimarca come l'imputato meriti φθόνος, μῖσος e ὀργή e debba essere punito con una severa condanna (par. 196).

⁵³ Per la ὕβρις da lui subito anche Demostene cercherà di destare nel collegio dei giudici la stessa ira che egli, in quanto vittima, prova (*Contro Midia* 108; 123). Cf. pure Lys. 15.12. Sul tema rinvio a Cairns 2; Carey, *Rhetorical*, 402; Rubinstein 192 s.

⁵⁴ Cf. Rubinstein 193 s., 202.

⁵⁵ Allo stesso modo, un altro cliente di Isocrate, che ha sollevato un'eccezione giudiziaria, nega di forzare lo spirito degli accordi amnistiali e sostiene di parlare di questioni che riguardano le leggi comuni di tutti gli uomini: il processo di παραγραφή contro chi, come Callimaco, muove accuse relativamente a torti commessi sotto il regime dei Trenta - violando in tal modo la validità degli

notiamo due modalità di αὔξησις. Insistendo a definire l'aggressione subita come un episodio che travalica la dimensione privata, l'anonimo cliente di Isocrate porta avanti la sua strategia di 'accrescimento verticale', e al contempo, sempre per usare la terminologia di Lausberg, costruisce un'amplificazione che si fonda su un 'accrescimento orizzontale' tramite una scelta volutamente orientata o faziosa dei sinonimi⁵⁶. Dal parallelismo strutturale del passo citato, si evince, infatti, che, essendo il verbo ὑβρίζειν adoperato surrettiziamente come corrispondente verbale sinonimico di αἵκεια, l'attore continua la sua opera di mistificazione, volta a far passare l'aggressione che ha subito come un atto di ὕβρις, quand'anche questa sia consistita in una semplice αἵκεια.

All'interno dell'esortazione rivolta ai giudici ad annettere grandissima importanza ai processi come quelli in dibattimento (δεῖ περὶ πλείστου ποιεῖσθαι ταύτας τῶν δικῶν [par. 16]), l'uso del sostantivo δίκη costituisce l'ulteriore spia che la causa discussa in tribunale è una δίκη, ovvero il processo privato riservato all'αἵκεια, e non una γραφή, come, invece, si richiede nel caso di ὕβρις⁵⁷. Nondimeno, da quanto si ricava dalle parole successive, il crimine commesso da Lochite continua ad essere presentato come un atto di ὕβρις e di ἀσέλγεια, e viene distinto da ogni altro reato (περὶ μὲν τῶν ἄλλων συμβολαίων τοσούτου τιμῶν [sc.: δεῖ], ὅσον προσήκει τῷ διώκοντι κομίσασθαι, περὶ δε τῆς ὕβρεως, ὅσον ἀποτείσας ὁ φεύγων παύσεσθαι μέλλει τῆς παρούσης ἀσελγείας [ibid.])⁵⁸.

In sintonia con la presentazione dell'aggressione come un atto di violenza malvagia da parte di chi non ha rispetto per la dignità altrui è l'affermazione che la pena

accordi che impongono il μὴ μνησικακεῖν - è di rilievo pubblico perché investe i fondamenti della democrazia ateniese; di conseguenza il verdetto dei giudici ha da rispettare l'importanza fondamentale di tali accordi, universalmente riconosciuti validi ed efficaci (*Contro Callimaco* 19-28, 31, 33 s.; 46 s.). Egli smentisce, così, d'ingigantire il suo caso privato (καὶ μηδεὶς ἡγείσθω μ' ὑπερβάλλειν μηδε μείζω λέγειν, ὅτι δίκην ἰδίαν φεύγων τούτους εἴρηκα τοὺς λόγους [par. 33]). Sulla tendenza a generalizzare un caso particolare e ad ampliarne la portata, cf. Lys. 18,1, ove l'autodifesa in un caso di ἀπογραφὴ acquisisce il significato di riaffermazione alla partecipazione alla vita democratica della città. Sul tema generale, cf. Carey, *Trials*, 101; Usher 125; Rubinstein 192, 194.

⁵⁶ Lausberg 54 s.

⁵⁷ Come gli studiosi, sulla scorta del Blass, propendono per considerare ὁ φεύγων τὴν δίκην del fr. 75 Thalheim di Lisia quale indizio della redazione per una δίκη αἵκείας (cf. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, I, Leipzig 1887², 623; Medda 463; Fisher, *The Law*, 126), parimenti, se al par. 8 della *Contro Lochite* l'imputato è definito τὸν φεύγοντα τὴν δίκην e se al par. 16 compare l'indicazione della δίκη, allora è lecito dedurre che anche quest'ultimo discorso sia stato scritto per una δίκη αἵκείας (cf. Osborne 56). Fozio, inoltre, definendo l'orazione *Contro Lochite* come ὕβρεως καὶ πληγῶν δίκη (*Bibl.* 159.102a), mostrerebbe di conoscere la differenza tra γραφή e δίκη (cf. γ 206, δ 600) e di aver ritenuto che l'orazione sia stata scritta per una δίκη αἵκείας.

⁵⁸ Anche in Demostene, la ὕβρις si accompagna volentieri alla ἀσέλγεια (*Contro Midia*, 1, 31, 67, 76, 81; *Contro Conone* 2, 4, 13, 25).

adeguata alla violenza commessa dall'imputato sarebbe la confisca di tutte le sue ricchezze (ἂν οὖν περιαιρήτε τὰς οὐσίας τῶν νεανιευομένων εἰς τοὺς πολίτας καὶ μηδεμίαν νομίζηθ' ἱκανὴν εἶναι ζημίαν, οἵτινες ἂν εἰς τὰ σώματ' ἐξαμαρτάνοντες τοῖς χρήμασι τὰς δίκας ὑπέχωσιν, ἅπανθ' ὅσα δεῖ τοὺς καλῶς δικάζοντας διαπράξεσθε [par. 17])⁵⁹. Isocrate, infatti, istituisce un nesso di causa-effetto tra ricchezza e spavalderia giovanile, da un lato, e ὕβρις malvagia dall'altro⁶⁰. Parallelamente, Aristotele osserva come la superbia indotta dalla ricchezza spinga a commettere atti di violenza, sia pure dettati più da arroganza che da malvagità vera e propria, e per questo dalla αἵκεια non molto diversi (ἀδικήματα ἀδικοῦσιν [scil. οἱ πλούσιοι] οὐ κακουργικά, ἀλλὰ τὰ μὲν ὑβριστικά τὰ δὲ ἀκρατευτικά, οἷον εἰς αἰκείαν καὶ μοιχείαν [Rhet. II 16.1391a 18s.])⁶¹. Se per Aristotele, nel caso dell'aggressione di un ricco (e Lochite appartiene a questa classe sociale), i confini tra αἵκεια e ὕβρις possono anche farsi molto sfumati e se le motivazioni di tale atto risiedono in una disposizione interiore più che nella lucida malvagità, Isocrate, invece, calca le tinte, insistendo sulla πονηρία che la disponibilità economica dell'imputato viene ad assecondare.

La raccomandazione, che il cliente di Isocrate rivolge ai giudici, a non diminuire l'ammenda (καὶ μηδεὶς ὑμῶν ... ἀξιούτω τοῦ τιμῆματος ἀφαιρεῖν [par. 19]) non contribuisce certo a fare chiarezza: sia la δίκη αἰκείας sia la γραφή ὕβρεως, infatti, sono ἀγῶνες τιμητοί, ovvero cause nelle quali spetta ai giudici stabilire, oltre alla colpevolezza, anche ὅ τι χρή παθεῖν ἢ ἀποτεῖσαι (cf. Dem. 45.25, 47; Aeschn. 1.15)⁶², poiché il legislatore non ha previsto per tali casi una pena determinata (cf., p. es., Lys. 27.16)⁶³.

⁵⁹ Anche Demostene proporrà la confisca delle ricchezze di Midia come misura punitiva per estinguere lo spirito di sopraffazione di costui (*Contro Midia* 138, 152, 211). Inoltre, come Isocrate usa τῶν νεανιευομένων per riferirsi agli atti di ὕβρις, parimenti, anche in un passo della *Contro Midia* (par. 18), il senso del verbo νεανιεύεσθαι, designante comportamenti violenti ed offensivi nei riguardi dei sentimenti altrui, viene specificato da quello di ὑβρίζειν. Cf. K.J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e di Aristotele*, tr. it. Brescia 1983, 199.

⁶⁰ Pure Demostene affermerà che le ricchezze inducono Midia ad una violenza che colpisce tutta la comunità (*Contro Midia* 159). Cf. Murray 139. Più in generale, secondo Fisher, *The Law*, 137, la legge contro la ὕβρις mirava principalmente a porre un freno alle prevaricazioni dei ricchi nei confronti dei poveri.

⁶¹ Come il Fisher, *The Law*, 129 ha opportunamente distinto, sono ravvisabili anche in Demostene - e tendono a confondersi tra loro - due livelli di gravità di ὕβρις, ovvero quella dettata dall'ebbrezza e/o dall'intemperanza della giovane età o dall'indole irruenta, e quella, più grave, premeditata e mossa dallo scopo di calpestare la dignità della vittima (*Contro Midia* 73, 181).

⁶² Cf. pure Harpocr. α 257 Keaney.

⁶³ Tuttavia, tra il τίμημα della γραφή ὕβρεως e quello della δίκη αἰκείας sussiste una lieve differenza procedurale, a cui nel testo isocrateo *pour cause* non si accenna. Nel caso di una δίκη αἰκείας, i giudici, una volta accertata la colpevolezza dell'imputato, valutano fra la pena proposta

Per finire, il vittimistico compiacimento con cui l'aggredito si definisce un popo-  
lano di limitate possibilità economiche (πένης εἰμὶ καὶ τοῦ πλήθους εἷς [par. 19])  
non fa che ribadire che la strategia dell'orazione è quella di trasformare una sempli-  
ce aggressione in una lotta che oppone ricchi a poveri, oligarchici a democratici⁶⁴. La  
ὑβρις, per mancanza di autocontrollo o per precisa volontà, può diventare penalmen-  
te rilevante, quando si concretizza nel calpestare l'onore altrui, nell'oltraggio che  
ferisce e mortifica, e nello sfregio di una relazione di pari dignità fra due cittadini  
dei quali uno si arroga la superiorità sull'altro⁶⁵; in tal modo, essa viene a colpire  
l'intera comunità civica (cf. Dem. 21.218 s., 225)⁶⁶.

### *L'efficacia della λέξις ἀντικειμένη*

Più di una volta l'argomentazione si sviluppa attraverso la contrapposizione anti-  
tetica, ben scandita dalle correlative μέν-δέ, tra due situazioni politiche, come  
l'oligarchia del passato e la democrazia del presente, o tra due tipologie di reati, dei  
quali la più grave è la seconda (in ordine di presentazione), che più spesso è rappre-  
sentata dalla ὑβρις, ma talora è anche descritta 'perifrasticamente' come  
l'assommarsi di αἵκεια e ἀτιμία. Tale stile coadiuva l'argomento *a fortiori* circa la  
necessità di una dura punizione dell'imputato e concorre a deviare l'attenzione  
dell'uditorio sulla ὑβρις o sulla violenza messa in rilievo nel secondo membro del  
periodo. Ciò è visibile in più di un passo:

<b>Par.2</b>	ἐπειτα τῶν μεν ἄλλων ἐγκλημάτων αὐτῷ τῷ πα- θόντι μόνον ὁ δράσας ὑπό- δικός ἐστιν.	περὶ δε τῆς ὑβρεως, ὡς κοι- νοῦ τοῦ πράγματος ὄντος, ἔξεστι τῷ βουλομένῳ τῶν πολιτῶν γραψαμένῳ πρὸς τοὺς θεσμοθέτας εἰσελθεῖν εἰς ὑμᾶς
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

dall'attore e quella controproposta dall'imputato (cf. [Dem.] 56.43; Harpocr. α 53 Keaney). Nel  
caso della γραφή ὑβρεως, invece, il τίμημα non sarebbe preceduto da alcun contraddittorio tra le  
parti (Dem. 21.47). Cf. Mathieu-Brémond 37, 43; Paoli, *Uomini*, 24; McDowell, *The Law*, 123;  
Biscardi, *Diritto*, 269; Biscardi-Cantarella 283; Todd 89. Harrison 78-81, propende per ritenere  
che il passo sopracitato della *Contro Lochite* costituisca un indizio della scrittura dell'orazione per  
una δίκη αἰκείας.

⁶⁴ Sulla politicizzazione delle dispute giudiziarie, cf. Laveney 60; Fisher, *The Law*, 137; Todd 155  
s., 158.

⁶⁵ Cf. Fisher, *Hubris*, 180, 183 s.; McDowell, *The Law*, 129.

⁶⁶ McDowell, *Demosthenes*, 422; Fisher, *The Law*, 130-32. Nella *Contro Midia* Demostene presenta  
come un dato di fatto la cooperazione tra cittadini per porre fine agli atti di ὑβρις di individui ric-  
chi come l'imputato (par. 140).

<b>Par.4</b>	θαυμαστὸν δ' εἰ τοὺς μεν ἐπὶ τῆς ὀλιγαρχίας ὑβρίσαντας ἀξίους θανάτου νομίζετε,	τοὺς δ' ἐν δημοκρατία ταῦτ' ἐκείνοις ἐπιτηδεύοντας ἀζημίους ἀφήσετε
<b>Par.5</b>	ἐγὼ δ' εἰ μεν μηδεμία προσην ὑβρις τοῖς πεπραγμένοις, οὐκ ἂν ποτ' εἰσῆλθον εἰς ὑμᾶς·	νῦν δ' οὐχ ὑπερ τῆς ἄλλης βλάβης τῆς ἐκ τῶν πληγῶν γενομένης ἀλλ' ὑπερ τῆς αἰκίας καὶ τῆς ἀτιμίας ἤκω παρ' αὐτοῦ δίκην ληψόμενος
<b>Par.9</b>	εὐρήσετε γὰρ τὰς μεν ἄλλας ἀδικίας μέρος τι τοῦ βίου βλαπτούσας,	τὴν δ' ὑβριν ὅλοις τοῖς πράγμασιν λυμαινομένην, καὶ πολλοὺς μεν οἴκους δι' αὐτὴν διαφθαρέντας
<b>Par.15</b>	ἐνθυμεῖσθε δ' ὅτι τῶν μεν περὶ τὰς οὐσίας κινδύνων οὐ μέτεστι τοῖς πένησιν,	τῆς δ' εἰς τὰ σώματ' αἰκίας ὁμοίως ἅπαντες κοινωνοῦμεν
<b>Par.15</b>	ὅταν μεν τοὺς ἀποστεροῦντας τιμωρήσθε, τοὺς πλουσιους μόνον ὠφελεῖτε,	ὅταν δε τοὺς ὑβρίζοντας κολλάζετε, ὑμῖν αὐτοῖς βοηθεῖτε
<b>Par.16</b>	περὶ μεν τῶν ἄλλων συμβολαίων τοσοῦτον τιμᾶν, ὅσον προσήκει τῷ διώκοντι κομίσασθαι,	περὶ δε τῆς ὑβρεως ὅσον ἀποτείσας ὁ φεύγων παύσασθαι μέλλει τῆς παρούσης ἀσελγείας.

Lo stesso Isocrate, nell'esordio del *Panatenaico*, dirà di aver impreziosito i propri precedenti discorsi con gli artifici gorgiani dell'antitesi e della parisosi (ἀντιθέσεων καὶ παρισώσεων καὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν τῶν ἐν ταῖς ῥητορείαις διαλαμπρυσῶν [par. 2]), affinché essi riuscissero più persuasivi ed incontrassero l'entusiastica approvazione del pubblico⁶⁷.

Strutturato ipotatticamente e costituito da due membri o κῶλα antitetici sul piano strutturale e contenutistico, il periodare isocrateo corrisponde alla λέξις ἀντικειμένη contemplata da Aristotele (*Rhet.* III 9. 1409a 34-1409b 5, 13-16, 32-36), che scandisce il pensiero dell'oratore ed è caratterizzata dall'intellegibilità, dalla rotondità e dalla nitidezza, specialmente in virtù dei parallelismi interni⁶⁸. I contrari,

⁶⁷ Cf. O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris 1900, 199. Per quanto Isocrate attribuisca al genere simboleutico la propria produzione oratoria, la sua valutazione sull'efficacia psicagogica di tali figure può considerarsi nondimeno valida anche per la produzione logografica.

⁶⁸ Cf. Navarre 196, 204; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963, 110; G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967, 226 s.; P. Chiron, *La période chez Aristote*, in *Théories de la phrase et de la proposition de Platon à Averroès*, textes éd. par Ph. Büttgen, St. Diebler et M. Rashed, Paris 1999, 103-30, in part. pp. 109-15, 118-23; Whitehead 162.

infatti, si apprendono facilmente e divengono conoscibili se contrapposti simmetricamente (1410a 19-23). A prescindere dal fatto che l'orazione sia un esercizio retorico o una parte di un discorso giudiziario fittizio o la rielaborazione parziale di una requisitoria realmente pronunciata, siffatto stilema - che, secondo Aristotele, assume l'efficacia argomentativa dell'entimema - viene utilizzato come strumento prezioso per conferire una veste di chiarezza illusoria ad una questione controversa o ambigua. L'intento mistificatorio dell'oratore, infatti, raggiunge il suo scopo se semplicistiche e intenzionali identificazioni tra concetti simili - nel nostro caso tra αἵκεια e ὕβρις - vengono esposte con apparente nettezza e chiarezza, e se una fallace equiparazione di essi trova la veste stilistica di una antitesi limpida e, a tratti, solenne⁶⁹.

### *Ragioni istituzionali e retoriche della strategia argomentativi*

La confusione che l'oratore opera intenzionalmente tra αἵκεια e ὕβρις si inquadra nell'uso corrente, nell'ambito della logografia, di astuzie e scaltrezze retoriche, la cui fallacia Aristotele non mancherà di contemplare, ed è, sostanzialmente, il prodotto di quattro fattori tra loro interagenti, quali la somiglianza dei due reati a fronte delle loro diverse conseguenze penali, e la conoscenza, da parte dell'oratore, delle pieghe del diritto a fronte della ricettività, dell'emotività e della scarsa competenza giuridica dell'uditorio. Per quanto concerne questi due ultimi aspetti, conduce a risultati paralleli l'analisi del contesto giudiziario e delle riflessioni retoriche in Platone. In aggiunta a ciò, le sistematizzazioni aristoteliche confermano l'importanza che fattori di tipo 'patetico' rivestono nell'oratoria giudiziaria.

#### *1. Artifici retorici comunemente usati*

Come il Lavency rilevò, fanno parte dei trucchi del logografo l'alterazione della sequenza temporale delle azioni e l'omissione di particolari storici (Lys. 13.10); l'oscurare con argomenti 'patetici' la mancanza di dati oggettivi per accusare l'avversario (Lys. 31.4); l'indebita generalizzazione di un caso particolare (Lys. 22.13); l'imprecisione dei dettagli che contribuisce ad una rappresentazione alterata dell'intera vicenda in questione ([Dem.] 40.23; 44.25 s.; 49); la deviazione da un fatto pertinente ad un altro estraneo all'oggetto del dibattito (Antipho 5.55; 65 s.; Lys. 18.15); l'uso di sofismi e sottigliezze (Lys. 19.42 s.; Antipho 5.17; [Dem.] 40.58); ed, infine, la parzialità e l'incompletezza nella citazione di leggi pertinenti allo stesso caso ([Lys.] 9.5 s.). È larga consuetudine, quindi, essere elusivi su alcuni

⁶⁹ Cf. Chiron, *La période*, 129.

punti o fornire una rappresentazione alterata dei fatti⁷⁰. Analizzando più nel dettaglio ulteriori esempi, vediamo che il concetto di giustizia sommaria trova una definizione cavillosa in Lys. 27.8 s.; in 26.20 Lisia interpreta faziosamente i termini dell'amnistia del 403 - tramandati in Aristot. *Ath. Resp.* 39.6 - estendendo arbitrariamente il numero dei beneficiari. Quella che in Lys. 27.15 appare formulata come ipotesi viene surrettiziamente presentata pochi paragrafi dopo come un dato di fatto. Infine, nell'or. 21 dello stesso Lisia, il locutore chiede in modo vieppiù esplicito (parr. 12, 22, 25) ciò a cui alle prime battute (par. 11), per ostentare nobiltà d'animo e meravigliare l'uditorio, si è detto disposto a rinunciare.

L'indebita generalizzazione di un caso particolare sarà contemplata da Aristotele come l'VIII luogo degli entimemi apparenti: esso è costituito da una conclusione caratterizzata da un'affermazione assoluta - p. es. che Elena era libera di scegliere il marito che desiderava - ma controvertibile, perché omette o altera l'indicazione di particolari circostanze dell'azione - ad es. il periodo di tempo nel quale Elena poteva godere di tale libertà - (ἄλλος [*sc.*: τόπος] παρὰ τὴν ἔλλειψιν τοῦ πότε καὶ πῶς, οἷον ὅτι δικαίως Ἀλέξανδρος ἔλαβε τὴν Ἑλένην· αἵρεσις γὰρ αὐτῇ ἐδόθη παρὰ τοῦ πατρός. οὐ γὰρ αἰεὶ ἴσως, ἀλλὰ τὸ πρῶτον· καὶ γὰρ ὁ πατήρ μέχρι τούτου κύριος. ἢ εἴ τις φαίη τὸ τύπτειν τοὺς ἐλευθέρους ὕβριν εἶναι· οὐ γὰρ πάντως, ἀλλ' ὅταν ἄρχῃ χειρῶν ἀδίκων [*Rhet.* II 24.1401b 34-1402a 2]). Come il secondo esempio citato dallo stesso Aristotele illustra, rientrerebbe in siffatto luogo il definire le semplici percosse (τύπτειν) come atto di ὕβρις, senza specificare intenzionalmente se vi sia stata o no l'iniziativa di aggredire⁷¹; oltretutto, il τύπτειν è annoverato dallo stesso Aristotele all'interno degli atti ingiusti contro il singolo, non contro la comunità (*Rhet.* I 13.1373b 18-24), come invece lo è la ὕβρις⁷².

Alla luce delle analisi finora condotte, risulta evidente che artifici come quelli esemplificati negli oratori e classificati da Aristotele informano capillarmente tutta l'intelaiatura argomentativa nella requisitoria isocratea.

## *2. Le diverse valutazioni penali tra αἰκεία e ὕβρις e l'effettiva colpevolezza*

La natura della δίκη αἰκείας come ἀγὼν τιμητός e la prassi corrente, che Aristotele pure non condivide e in base alla quale la definizione dell'entità del reato è affidata alla valutazione personale dei giudici anziché essere stabilita dal legislatore

⁷⁰ Lavency 175 s.

⁷¹ Cf. A. Russo, *La filosofia della retorica in Aristotele*, Napoli 1962, 143 s.; *Aristotle: Rhetoric II. A Commentary* by W.M.A. Grimaldi, New York 1988, 349.

⁷² Cf. Grimaldi, *Aristotle I*, 285 s., 290.

(*Rhet.* I 1.1354a 26-31)⁷³, non possono che lasciare spazio a procedimenti retorici come la αὔξησις. Lo Stagirita constata che riposa non sull'oggettività e sul rigoroso rispetto del testo della legge, bensì sulla ἐπιείκεια dei giudici, ovvero sulla loro valutazione soggettiva, l'apprezzamento della differenza fra ἁμάρτημα ed ἁδίκημα (*Rhet.* I 13.1374a 27-30; 1374b 4-9)⁷⁴, ed osserva che è ἐπιεικές prendere in esame non il fatto in sé, ma la προαίρεσις del soggetto agente (1374b 13-14)⁷⁵. A tale differenza è parallela quella tra αἵκεια e ὕβρις: in un frammento del poeta Filippide (fr. 27 K.-A.), infatti, un padre, rispondendo al figlio, afferma che non si può ricorrere alla scusante dell'ἁμάρτημα, per attenuare la gravità della ὕβρις commessa ed ottenere indulgenza⁷⁶. Interessanti anche le prescrizioni di Anassimene. Posta la differenza tra azione criminosa e premeditata (ἁδίκημα), meritevole del massimo della pena, ed azione colposa (ἁμάρτημα), meritevole dell'indulgenza della corte (*Rhet. Alex.* 4.8-9.1427a 30-36)⁷⁷, nel caso in cui siano i giudici, anziché le leggi, a stabilire le pene (4.3.1426b 37-40; 4.10.1427b 2-4)⁷⁸, l'accusatore deve usare la αὔξησις e rimarcare l'ἁδίκημα dell'imputato (4.4.1427a 2-4)⁷⁹, o, in subordine, la punibilità anche dell'ἁμάρτημα eventualmente riconosciuto (4.5.1427a 5-12). Dal canto suo, facendo appello alla ἐπιείκεια, l'imputato deve ridimensionare la gravità dell'atto commesso e negarne la volontarietà (4.7.1427a 27-30; 4.11.1427b 6-8; 36.35.1444a

⁷³ Cf. Osborne 43.

⁷⁴ Cf. *Anaximenis Ars Rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*, rec. et ill. L. Spengel, Leipzig 1850², 148 s.; A. Maffi, *Nomos e mezzi di prova nella teoria aristotelica e nella prassi giudiziaria attica*, in *Seminario Romanistico Gardesano*, Milano 1976, 115-26, in part. pp. 116, 122; Grimaldi, *Aristotle I*, 302-04; C. Carey, *Nomos in Attic Rhetoric and Oratory*, JHS 116, 1996, 33-46, in part. p. 40. Demostene c'informa che il giuramento degli Eliasti prevedeva che essi giudicassero con la massima ἐπιείκεια o sulla base della γνώμη δικαιοσύνη su fatti non regolati da alcuna legge [20.118; 39.40; 57.63]. Cf. L. Gernet, *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris 1955, 67; Lavency 177; Biscardi, *Diritto*, 361-67; A. Biscardi, *Scritti di diritto greco*, a c. di E. Cantarella e A. Maffi, Milano 1999, 89-93.

⁷⁵ Con ἁδικεῖν si intende dunque il danneggiare contrariamente alla legge, volontariamente e per proponimento o προαίρεσις (*Aristot. Rhet.* I 10.1368b 6-7; 9-12; cf. *EN* V 1.1129a 31s.). Tra le azioni commesse per προαίρεσις (*Rhet.* I 10.1369a 1-3) rientrano quelle che vengono compiute perché sembrano essere convenienti ed arrecano piacere (I 10.1369b 7-11), ed i motivi per cui ci si propone di fare del male o di commettere azioni spregevoli sono la malvagità e la dissolutezza (10.1368b 12-14). Cf. Grimaldi, *Aristotle I*, 225, 228, 233 s., 238, 285, 291-96, 304 s.; Cairns 4-7. L'importanza del passo è segnalata da Dover 269.

⁷⁷ Cf. pure *Aristot. Rhet.* III 15.1416a 6-11; 13-14; 17-19 e *Dem.* 18.274-76. Cf. Chiron, *Rhétorique*, LVI; *The Rhetoric of Aristotle*, with a Comm. by E.M. Cope a. E. Sandys, vol. III, Cambridge 1877, 179-81; Biscardi, *Diritto*, 307-09.

⁷⁸ Cf. Chiron, *Rhétorique*, 32 n. 214.

⁷⁹ In Aristotele troviamo la medesima valutazione etica: le azioni ingiuste compiute sulla base di una deliberata scelta morale, ovvero con premeditazione (προαίρεσις), non possono meritare alcuna indulgenza (*Rhet.* I 13.1373b 33-36).



5-12)⁸⁰: e si tenga presente che, come detto, nella nostra orazione l'accusatore contrasta anticipatamente la probabile linea difensiva di Lochite di sminuire l'entità delle percosse inferte (par. 5)⁸¹.

Il rinvio alle osservazioni di questi due trattati di retorica cozza solo apparentemente con un dato testuale della nostra orazione, ovverosia l'impiego di ἀδίκημα del par. 2 col senso di ἀμάρτημα del par. 1 e l'uso di ἀδικία in *variatio* sinonimica con ἀμάρτημα per designare la ὕβρις, come si riscontra al par. 9 (ἡγοῦμαι δ' ὑμᾶς οὕτως ἂν ἀξίως ὀργισθῆναι τοῦ πράγματος, εἰ διεξέλθοιτε πρὸς ὑμᾶς αὐτοὺς, ὅσῳ μεῖζόν ἐστι τοῦτο τῶν ἄλλων ἀμαρτημάτων. Εὐρήσετε γὰρ τὰς μεν ἄλλας ἀδικίας μέρος τι τοῦ βίου βλαπτούσας, τὴν δ' ὕβριν ὅλοις τοῖς πράγμασι λυμαινομένην). In realtà, appartiene alla seconda metà del IV secolo l'impiego delle denominazioni ἀδίκημα ed ἀμάρτημα, o dei verbi corrispondenti, per differenziare la gravità dei reati, mentre nella pratica dell'eloquenza a cavallo dei secc. V e IV si notano il ricorso ad ἀμάρτημα per designare sia l'azione criminosa sia quella colposa (Antipho 5.92), e l'uso intercambiabile di ἐξαμαρτάνειν/ἀμαρτάνειν e ἀδικεῖν, come, p. es., in Antipho 6.6; Lys. 1.26, 45; 7.1; 12.4; 29.12 s.; 31.27, nonché, e questo è il dato decisivo, in varî passi della *Contro Callimaco* dello stesso Isocrate (parr. 17, 22, 41, 48)⁸².

Come detto, nella *Contro Lochite* l'accusatore, pur avendo scelto la strada della δίκη αἰκείας, insiste sulla colpevolezza dell'aggressore in fatto di ὕβρις: egli lascia trasparire, in tal modo, la propria longanimità e pone le basi per indurre i giudici a credere acriticamente che la αἴκεια si sia effettivamente consumata. Atta ad indurre nell'uditorio un parallogismo *a fortiori*, l'amplificazione di αἴκεια in ὕβρις potrebbe essere un mero virtuosismo oratorio proposto a scopo didattico o, infine, la rielaborazione di astuzie processuali che siano state realmente dispiegate e che intendano mettere in ombra la posizione non proprio limpida del cliente. Il tono sostenuto dell'orazione, l'invito a punire indipendentemente dall'entità dell'aggressione (par. 7), la generalizzazione di carattere politico (par. 11), e, infine, l'esortazione rivolta ai giudici ad approfittare anche di un fatto apparentemente circoscritto all'ambito privato, per punire quanti in esso rivelano tutta la loro malvagità o per prevenire addirittura il consumarsi del reato (par. 13), sono tutti fattori che mostrano come il cliente di Isocrate voglia aggravare in modo carico di enfasi le responsabilità del suo aggressore ed alzare una cortina fumogena sulle proprie. A favore di questa lettura milita il ricorso, da parte di un cliente di Lisia, di un'argomentazione simile: egli

⁸⁰ Cf. Maffi, *Nomos*, 120.

⁸¹ Cf. Spengel 148.

⁸² Cf. Dover 269-71.

afferma, infatti, che l'accusa generica a lui rivolta di aver preso parte ai crimini dei Trenta è una spia della debolezza degli argomenti dei suoi accusatori ed un chiaro tentativo di strumentalizzare il livore (ὄργη) della corte per rovinare chi, come lui, è innocente (25.5).

Sia che si ipotizzi un fedele riuso, a scopo mimetico, di trucchi giudiziari, sia che si supponga la rielaborazione di un discorso effettivamente pronunciato, difficilmente sulle scelte retoriche non si saranno riverberate questioni giuridiche, siano queste reali o fittizie. Diverse potevano essere le vie legali per reprimere reati di violenza: δίκας ἰδίας δίδωσιν ὁ νόμος μοι καὶ γραφὴν ὕβρεως (Dem. 21.28); ἦν ὁ τῆς βλάβης ὑμῖν νόμος πάλαι, ἦν ὁ τῆς αἰκίας, ἦν ὁ τῆς ὕβρεως (ibid., 35)⁸³. La diversità di procedure per perseguire la αἵκεια e la ὕβρις emerge anche in un passo della *Contro Panteneto* dello stesso Demostene: πόλλ' ἄττα καὶ δεινά μοι ἄμ' ἐγκαλεῖ· καὶ γὰρ αἵκειαν καὶ ὕβριν καὶ βιαίων καὶ πρὸς ἐπικλήρους ἀδικήματα. τούτων δ' εἰσὶν ἑκάστου χωρὶς αἱ δίκαι (par. 33). Ma è anche vero che una certa, seppur non completa, sovrapponibilità tra δίκη αἰκείας e γραφὴ ὕβρεως effettivamente sussisteva. Come osservò in un'opera matura il Gernet, «la delimitazione tra gli àmbiti coperti dalle due azioni non è stata fissata intenzionalmente», e nella loro evoluzione non vi fu nulla di sistematico; il Todd, sulla stessa linea, ha scritto che in alcuni casi la stessa distinzione tra δίκη e γραφή, labile ma tuttavia sussistente, è dovuta ad una «piecemeal legislation» ed all'arbitrio delle decisioni del popolo⁸⁴.

La γραφὴ ὕβρεως, per quanto comporti una pena molto più pesante della δίκη αἰκείας, rappresenta rispetto ad essa un'azione assai più difficile da intraprendere⁸⁵. Come ci testimonia il fr. 44 Thalheim di Lisia (τὴν μὲν αἰκίαν χρημάτων ἔστι μόνον τιμῆσαι, τοὺς δὲ ὕβριζ εἰν δόξαντας ἔξεστιν ὑμῖν θανάτῳ ζημιόων [Phot. s.v. ὕβρις = *Suda* v 16]), la pena prevista per la ὕβρις può essere l'esecuzione capitale o un'ammenda da versare allo Stato⁸⁶, mentre quella per chi ha commesso il reato di αἵκεια è una semplice sanzione, fissata dalla corte e consisten-

⁸³ Cf. Harpocr. γ 17, δ 67 Keaney; McDowell, *Demosthenes*, 254; Todd 99 s.; Harrison 75 s.; Gernet, *Diritto*, 47, 57 s., 60 (lo studioso francese si è mostrato anche un poco perplesso sulla rigida identificazione di δίκη in azione privata e γραφή in azione pubblica che troviamo, p. es., in Biscardi, *Diritto*, 256, 299 e Biscardi-Cantarella 267 sulla scorta del Paoli [U.E. Paoli, *Studi di diritto*, 249]).

⁸⁴ Cf. McDowell, *The Law*, 130 s.; Osborne 50; Gernet, *Diritto*, 58; Todd 109. L'Osborne, inoltre, (pp. 42-44, 52 s.), facendo proprie le argomentazioni che Demostene formulò in *Contro Androzio*, 25 s., ritiene che il sovrapporsi di procedure diverse per perseguire simili o identici reati avesse il chiaro scopo di fornire un ampio ventaglio di possibilità per ogni cittadino: il tipo di causa più appropriato dipendeva dallo status e dall'indole della parte lesa e da circostanze particolari.

⁸⁵ Cf. Osborne 50; Fisher, *The Law*, 123, 126; Murray 141; Todd 271.

⁸⁶ Cf. Dem. 54.23.

te in un risarcimento versato alla parte lesa e commisurato al danno da essa subito (cf. [Dem.] 47.64)⁸⁷. Per converso, promuovere una δίκη non presenta rischi, ma il fallimento di una γραφή ὕβρεως, in caso di mancato ottenimento, da parte dell'attore, del *quorum* di un quinto di voti favorevoli della giuria, comporta un'ammenda a suo carico di mille dracme (Dem. 21.47; 22.26 s.) e, più in generale, arreca a lui un grosso smacco⁸⁸. Inoltre, non sempre può essere facile dimostrare quali siano stati i moventi psicologici dell'aggressore, poiché possono sfuggire a riscontri oggettivi (cf. *Contro Midia* 72) e prove inconfutabili possono solo riguardare la materialità dell'aggressione. Come il Fisher opportunamente ha scritto, «the continued existence and recognised importance of the γραφή gave a legitimacy and a solidity to the rhetoric with which litigants pleading a wide variety of cases were able to enhance the illegal humiliations they had allegedly been subjected to»⁸⁹.

### *3. La competenza dell'oratore e la ricettività dell'uditorio*

Fedro conviene con Socrate che, posta la premessa che nell'eloquenza la vera conoscenza dell'oggetto del discorso è condizione necessaria ma non sufficiente (Plat. *Phaedr.* 260e) e va necessariamente integrata con l'abilità di persuadere (260d)⁹⁰, un'opera di mistificazione ha successo se amplifica o ridimensiona surrettiziamente un determinato particolare diegetico o argomentativo e se si fonda su una sostituzione intenzionale di concetti o definizioni che all'uditorio appaiono tra loro consimili, ma in realtà non sono identici. Socrate afferma che esiste per tutti i tipi di discorso, sia pubblici che privati, un unico artificio mediante il quale, secondo l'opportunità, si potranno istituire, fra elementi tra loro affini, i rapporti di equivalenza e di corrispondenza desiderati e mettere faziosamente in particolare luce un determinato aspetto (261e). Ma l'inganno riesce se l'istituzione di tale arbitraria relazione di uguaglianza concerne entità all'apparenza di poco differenti fra loro, se chi la opera conosce con precisione ciascuna di esse ed il grado di reciproca somiglianza e diversità, e se la precipuità di ciascuna non ha per l'uditorio valore distinti-

⁸⁷ Cf. Paoli, *Uomini*, 14, 24; Gagarin 235 s.; McDowell, *The Law*, 132.

⁸⁸ Cf. Osborne 43.

⁸⁹ Cf. Fisher, *The Law*, 133 s.; Todd 100, 109. McDowell, *The Law* ha osservato: «*Hybris* was a fine subject for rhetorical denunciation, but for the practical purposes of the courts the other procedures for dealing with assault and abuse were more precise and more profitable» (pp. 131 s.).

⁹⁰ Cf. *The Phaedrus of Plato*, with Eng. Notes a. Diss. by W.H. Thompson, London 1868, 93; *Plato's Phaedrus*, Transl. with an Introd. a. Comm. by R. Hackforth, Cambridge 1952, 119, 122; Kennedy 78; *Platon: Phaidros*, Übersetz. und Komm. von E. Heitsch, Göttingen 1993, 128 s., 133 s.

vo, o se vengono consapevolmente attuati lievi ma sensibili slittamenti concettuali (261e-262b). Per padroneggiare l'arte di alterare a poco a poco, mediante semplici somiglianze, un concetto o un'immagine, è indispensabile averne contezza (262b)⁹¹. Ad un tempo, vi è spazio per artifici retorici in quegli àmbiti che non sono predefiniti o in quei termini che sono suscettibili delle interpretazioni soggettive di chi ascolta (263bc)⁹².

Nella sesta definizione dell'oratoria, Socrate e Gorgia convergono sul fatto che la persuasione sul giusto e sull'ingiusto non genera di solito una conoscenza che affondi le sue radici nell'essenza delle cose, bensì una credenza fondata sulla verosimiglianza o un'opinione priva di sapere e fondata sulle apparenze (Plat. *Gorg.* 454e-455a; cf. *Theaet.* 201ac; *Pol.* 304cd)⁹³. Se Gorgia crede che l'oratore, quanto a capacità di persuadere, sia superiore al tecnico nell'àmbito di competenza di quest'ultimo (456ac), Socrate fa notare come gli artifici retorici riscuotano successo solo di fronte ad un pubblico che sia numericamente ampio e non abbia conoscenza chiara e definita dell'oggetto in discussione: solo a queste condizioni, l'oratore, pur non conoscendo la medicina, può riuscire più persuasivo del medico (459ac)⁹⁴. Gorgia riconosce che l'oratoria può costituire un utile strumento da usare a scopo mistificatorio con chi non è all'altezza di un linguaggio e di un sapere tecnicizzato e specialistico. Nella retorica da lui concepita, il rapporto con la massa dei πολλοί passa

⁹¹ Cf. Thompson 97 s.; Hackforth 123, 129; P. Kucharski, *La rhétorique dans le Gorgias et le Phèdre*, REG 74, 1961, 371-406, in part. pp. 391 s.; Heitsch 127-29, 131-35; H. Yunis, *Taming Democracy. Models of Political Rhetoric in Classical Athens*, Ithaca and London 1996, 194; *Platone: Fedro*, introd. trad. note e app. di G. Reale, Milano 1998, 240 s. L'argomentazione socratica sopra esposta ha inoltre un significato più recondito, che non nega per nulla quello illustrato: essa, infatti, mira più propriamente ad affermare che l'unica vera retorica, che consiste nella dialettica, è quella che offre il metodo scientifico - valido per ogni àmbito della conoscenza - che permette di individuare l'autentica natura dell'oggetto di cui si parla e le somiglianze più appropriate ad esso, e che può sfruttare queste ultime per esercitare un influsso benefico sull'uditorio, sì da portarlo alla conoscenza del vero. All'opposto di quello che avviene nella pratica corrente, le somiglianze, dunque, sarebbero, per un oratore coscienzioso, un veicolo per avvicinarsi al vero.

⁹² Come annota Reale 244, il maggior potere dell'oratoria si esplica nell'àmbito di quegli argomenti su cui le opinioni dell'uditorio sono ambigue e incerte. Cf. pure W. Leszl, *Il potere della parola in Gorgia e in Platone*, *Sicilorum Gymnasium* 38, 1985, 65-77, in part. p. 67; G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Roma-Bari 1991, 185; Heitsch 137-39.

⁹³ Cf. Jäger 215; *Plato: Gorgias. A Revised Text with Introd. and Comm.* by E.R. Dodds, Oxford 1959, 207; Kucharski 374; S. Gastaldi, *Discorso della città e discorso della scuola. Ricerche sulla Retorica di Aristotele*, Firenze 1981, 23; *Platone: Gorgia*, trad. introd. e comm. a c. di S. Nonvel Pieri, Napoli 1991, 333; Cambiano 104; T. Chappell, *Reading Plato's Theaetetus*, Sankt Augustin 2004, 196; *Platon: Gorgias*, Übersetz. u. Komm. von J. Dalfen, Göttingen 2004, 198 s.

⁹⁴ Cf. Kucharski 374 s.; Cambiano 103 s.; Dalfen 203-07, 215.

inevitabilmente attraverso deformazioni riduttive della complessità e multiformalità del reale⁹⁵.

Astuzia e abilità elocutoria dell'oratore, *forma mentis* dell'uditorio e diverso grado di conoscenza che oratore e uditorio hanno dell'oggetto del discorso sono, dunque, i fattori che influenzano lo svolgimento dei dibattimenti giudiziari in Atene. I logografi - come hanno scritto il Gernet e il Lavency - erano i soli depositari di un sapere giuridico specialistico e assai più degli eliaisti possedevano la sagacia per penetrare le leggi e ricavarne gli elementi da fare opportunisticamente valere⁹⁶. Dal canto loro, i giudici non svolgevano un'indagine autonoma sui fatti contestati dalle due parti, ma si limitavano ad ascoltarli e deliberavano su di essi solo sulla base della presentazione delle prove e delle argomentazioni delle parti: essi, infatti, esercitavano un ruolo sostanzialmente passivo (cf. Plat. *Leg.* VI 766d) ed erano come arbitri che dovevano presiedere al corretto svolgimento dell'ἄγων e sancire la vittoria di un contendente sull'altro: erano, perciò, le due parti in causa ad avere un ruolo attivo⁹⁷.

Le prove addotte erano come armi che una parte sfoderava per sconfiggere l'altra; la legge, in quanto ἄτεχνος πίστις (Aristot. *Rhet.* I 15.1375a 25-1375b 26), più che a configurare un reato, serviva a ciascuno dei contendenti ad avvalorare l'esistenza di un'ingiustizia a loro danno o ad avere un elemento a discarico (cf. Lys. 30.3). I giudici erano tenuti a conoscere solo quelle leggi che venivano esplicitamente invocate, e non disponevano di una conoscenza professionale del diritto⁹⁸. Tutto

⁹⁵ Cf. Nonvel Pieri 19 s., 42, 67 s., 345 s.

⁹⁶ Lavency 176; Gernet, *Diritto*, 89.

⁹⁷ Cf. Lavency 66; A. Maffi, *Écriture et pratique juridique dans la Grèce classique* in AA.VV., *Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, sous la dir. de M. Detienne, Lille 1988, 188-210, in part. 192; Todd 82 s., 89. Come Demostene afferma nell'orazione *Contro Aristocrate*, l'opinione dei giudici si basa sui discorsi che essi ascoltano (par. 96). Nell'epilogo della requisitoria lisiana *Sulla docimasia di Evandro*, l'imputato invita i giudici non già ad appurare la verità, bensì a stabilire chi dei due, tra lui e il suo avversario, meriti più credito dell'altro (par. 24) - in particolare, su quest'ultimo aspetto, cf. U.E. Paoli, *Studi sul processo attico*, Padova 1933, 67 s.

⁹⁸ Significativamente, gli oratori che vogliono far valere una legge in loro favore, sostengono che non vi è nessuna differenza tra *non avere* le leggi e *non applicarle* (Lys. 14.11; Dem. 21.57); ed anche Aristotele codifica siffatta argomentazione (*Rhet.* I 15. 1375b 20). Per il tema generale, cf. Gernet, *Droit*, 63, 65, 69 s.; Lavency 75, 134, 176; A. Soubie, *Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques*. I, RIDA 20, 1973, 171-253, in part. pp. 173, 177; Paoli, *Studi sul processo*, 64-66, 72; Id., *Le développement de la 'polis' athénienne et ses conséquences dans le droit attique*, in *Altri studi di diritto greco e romano*, introd. di A. Biscardi, Milano 1976, 179-85, in part. p. 184; G. Avezzù, *L'oratoria giudiziaria*, in G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza, *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, Roma 1992, 397-417, in part. pp. 406 s.; P. Butti de Lima, *L'inchiesta e la prova. Immagine storiografica, pratica giuridica e retorica nella Grecia classica*, Torino 1996, 51 s.; Carey, *Nomos*, 33, 43; Gernet, *Diritto*, 89. Lo stesso principio della γνώμη δικαιοσύνη implica la soggettività nella valutazione, da parte dei giudici, delle prove prodotte. Cf. Soubie 173,

ciò comportava che, a seconda della necessità, ogni contendente potesse far valere quella legge per lui più vantaggiosa o quell'interpretazione di essa che fosse più utile al suo caso (*Rhet. Alex.* 36.20. 1443a 11-15; 36.22. 1443a 20-23; 36.24 s. 1443a 31-37)⁹⁹. Alla scarsa conoscenza giuridica, inoltre, si aggiungeva, fin dall'epoca di Solone, il dettato confuso ed il linguaggio obsoleto delle leggi ateniesi, che ne comprometteva la perspicuità e, ad un tempo, rendeva il tribunale popolare arbitro della loro controversa interpretazione (Aristot. *Ath. Resp.* 9.1 s.). Tale stato di cose faceva sì che la valutazione della colpevolezza dell'imputato fosse influenzata quando non inficiata dalla mozione degli *adfectus* e da giudizi e preconetti di carattere politico¹⁰⁰.

Per venire alla nostra orazione, posti due reati simili, come la *ἄλκεια* e la *ῥβρις*, dei quali la seconda è più grave della prima, il logografo, che scrive il discorso dell'accusa e presumibilmente conosce bene le norme del diritto, ha la possibilità di amplificare, a proprio vantaggio, la *ἄλκεια* dell'imputato fino ad equipararne la gravità a quella della *ῥβρις*, se l'uditorio non percepisce in modo chiaro ed oggettivo l'entità e gravità dell'una e dell'altra, se ha una limitata conoscenza della legge e se viene posto in una disposizione d'animo di indignazione che ne offuschi il giudizio. Come scrisse il Gernet, «le langage parlé, la conscience immédiate pouvaient les confondre, ils les confondaient»¹⁰¹, e, per assicurare il successo del proprio cliente, il logografo deve sapersi adeguare alla mentalità dei giudici che ha di fronte (cf. D. H. *De Lysia* 9)¹⁰².

182, 210 s.; Biscardi-Cantarella 280; Biscardi, *Diritto*, 266 s.; Carey, *Nomos*, 37; Biscardi, *Scritti*, 93.

⁹⁹ Il fatto che un certo Lisiteo indugi nello spiegare il testo della legge sulla diffamazione ne è una riprova (Lys. 10.16-20). Sul tema generale, cf. Lavency 177 s.; D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979, 61 s.; E. Avezù, *Thaumastón ed eikós nella logografia giudiziaria*, in *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, a c. di D. Lanza e O. Longo, Firenze 1989, pp.19-27, in part. pp. 21 s.; D. Mirhady, *Non-Technical 'pisteis' in Aristotle and Anaximenes*, *AJPh* 112, 1991, 5-28, in part. p. 6; Carey, *Nomos*, 34-36, 38 s., 44; Biscardi, *Scritti*, 94. Lascia perplessi l'affermazione formulata dal Maffi in *Nomos*, 122 («l'inclusione del *nomos* fra i mezzi di prova atecnici... mi induce a ritenere che il principio *iura non nouit curia* risponda essenzialmente ad un'esigenza riformatrice di Aristotele e non corrisponda affatto alla teoria ed alla prassi dei tribunali popolari, almeno in linea di principio: è soltanto, infatti, nella concezione aristotelica che il giudice verifica l'esistenza del fatto e lo valuta sulla base di un *nomos* che esiste oggettivamente al di fuori di lui»).

¹⁰⁰ Paoli, *Studi sul processo*, 71 s.; Lavency 92, 176; Maffi, *Nomos*, 119; Lanza 61; Rhodes 162; Osborne 43; T. Gärtner, *Mitleid in rhetorischer Theorie und Praxis des klassischen Griechenlands*, *Rhetorica* 22/1, 2004, 25-48, in part. pp. 25 s., 31.

¹⁰¹ Gernet, *Recherches*, 188.

¹⁰² Socrate, nel *Fedro* di Platone, riferisce che la retorica da lui studiata in gioventù gli insegnava ad adattare i discorsi all'indole dell'uditorio (272a).

#### *4. Il ruolo delle prove 'patetiche' e dell'ampiezza dell'uditorio nella 'Retorica' di Aristotele*

L'amplificazione di un episodio di violenza, che però resta indimostrato, è un artificio retorico che si può ritenere corrispondente a quello che Aristotele catalogherà come il III luogo degli entimemi apparenti, che consiste nella dimostrazione illusoria, mediante l'ᾠξησης, del compimento di una determinata azione, e viene usato dagli accusatori per supplire con effetti psicagogici alla carenza di prove o di argomentazioni logiche (ἄλλος δε τόπος τὸ δεινώσει κατασκευάζειν ἢ ἀνασκευάζειν. τοῦτο δ' ἐστὶν ὅταν, μὴ δείξας ὅτι ἐποίησεν, αὐξήσῃ τὸ πρᾶγμα· ποιεῖ γὰρ φαίνεσθαι ἢ ὥς οὐ πεποίηκεν, ὅταν ὁ τὴν αἰτίαν ἔχων αὐξή, ἢ ὥς πεποίηκεν, ὅταν ὁ κατηγορῶν ὕψρη [Rhet. II 24.1401b 3-7]). Conclude, pertanto, Aristotele: οὐκ οὐν ἐστὶν ἐνθύμημα· παρὰ λογίζεταί γὰρ ὁ ἀκροατὴς ὅτι ἐποίησεν ἢ οὐκ ἐποίησεν, οὐ δεδειγμένον (II 24.1401b 7-9): l'entimema, dunque, non sussiste, in quanto nulla è stato dimostrato e qualsiasi deduzione circa il verificarsi o no di un fatto è priva di fondamento¹⁰³. È lo stesso Aristotele a presentare la mozione dei πάθη come alternativa alle prove logiche entimematiche (Rhet. III 17.1418a 12-15). La fallacia di argomentazioni avversarie che contengono accuse tanto gravi quanto indimostrate, è denunciata dallo stesso Isocrate in un passo dell'*Antidosis* (parr. 89 s.): il suo accusatore Lisimaco, infatti, contando di eludere il vaglio critico dell'uditorio, sopprimerrebbe alla mancanza di prove col lanciare accuse infami come quella di corrompere i giovani¹⁰⁴. L'amplificazione serve, in tal modo, a surrogare una debolezza argomentativa.

Secondo il giudizio che Aristotele formula in *Rhet.* III 12, lo stile e il rigore argomentativo dell'oratoria demegorica e, sia pure in misura minore, dell'oratoria giudiziaria somiglia alla σκιαγραφία, che è una rappresentazione di tipo illusionistico. Come tale tecnica, sfruttando la lontananza tra il punto di osservazione e l'oggetto rappresentato, stimola la φαντασία ovvero l'immaginazione dell'osservatore, parimenti, a causa della distanza tra oratore ed uditorio e della consistenza numerica di quest'ultimo, l'oratoria demegorica e, seppur in modo più limitato ma innegabile, quella giudiziaria possono mirare a fornire una rappresentazione impercettibilmente alterata del dato reale o ad introdurre elementi estranei a quello in esame; l'oratoria giudiziaria, infatti, in quanto ad ἀκρίβεια, ovvero ad accuratezza stilistica e a rigore dell'argomentazione, si pone in una situazione intermedia fra l'oratoria demegorica - in cui minima è la ἀκρίβεια - e quella epidittica, che è esclusivamente legata alla scrittura e in cui la ἀκρίβεια è massima (ἡ μὲν οὖν δημηγορικὴ λέξις καὶ παντε-

¹⁰³ Cf. Russo 141; Grimaldi, *Aristotle II*, 343 s.

¹⁰⁴ Cf. Grimaldi, *Aristotle II*, 344.

λῶς ἔοικε τῇ σκιαγραφίᾳ· ὅσῳ γὰρ ἂν πλείων ᾖ ὁ ὄχλος, πορρώτερον ἢ θέα, διὸ τὰ ἀκριβῆ περιέργα καὶ χεῖρω φαίνεται ἐν ἀμφοτέροις· ἡ δὲ δίκη ἀκριβέστερον. ἔτι δε μᾶλλον ἢ <ἐν> ἐνὶ κριτῇ· ἐλάχιστον γὰρ ἐστὶν ἐν ῥητορικοῖς εὐσύνοπτον γὰρ μᾶλλον τὸ οἰκεῖον τοῦ πράγματος καὶ τὸ ἀλλότριον, καὶ ὁ ἀγὼν ἄπεστιν, ὥστε καθαρὰ ἡ κρίσις. ... ὅπου μάλιστα ὑποκρίσεως, ἐνταῦθα ἥκιστα ἀκρίβεια ἐνι. ... ἡ μὲν οὖν ἐπιδεικτικὴ λέξις γραφικωτάτη· τὸ γὰρ ἔργον αὐτῆς ἀνάγνωσις· δευτέρα δὲ ἡ δικανικὴ [1414a 7-18]). Lo stile e l'argomentare del discorso giudiziario è più rigoroso di quello deliberativo, poiché è rivolto ad un uditorio numericamente inferiore a quello delle concioni e più in grado di discernere quanto è inerente o no al dibattito; tuttavia, è meno preciso di quello dell'oratoria epidittica. La consistenza numerica dei destinatari dei discorsi giudiziari, ovvero i soli dicasti, si colloca a metà strada fra la quella dell'uditorio delle demegorie, potenzialmente illimitato, e la ristretta cerchia di lettori cui è destinato il discorso epidittico. Infatti, nel caso di una δίκη, la corte è costituita da duecentouno membri per cause inferiori a mille dracme, o da quattrocentouno per cause superiori a tale cifra (Aristot. *Ath. Resp.* 53.3)¹⁰⁵. L'abbassamento della soglia critica degli ascoltatori, dunque, va di pari passo con l'accrescersi del loro numero e con la distanza sia metaforica sia reale che li separa da colui che parla (massima nel caso dei discorsi assembleari, minima nell'oratoria epidittica) e favorisce il ricorso, da parte dell'oratore, a stratagemmi retorici. In particolare, nell'ambito dell'oratoria giudiziaria, l'oratore ha modo di presentare nel dettaglio e nelle sfumature desiderate dati diegetici o argomentativi, ma anche di valersi di rappresentazioni leggermente alterate o deformate degli elementi esposti in dibattito o di indulgere al patetico, sì da far passare in primo o in secondo piano un particolare della narrazione o del ragionamento¹⁰⁶.

Nel caso che la parte pervenutaci della *Contro Lochite* sia la rielaborazione di un discorso effettivamente pronunciato, il contesto imprescindibile e condizionante, per l'oratore, è il prevalere, in un uditorio indifferenziato e vasto, dell'emotività sulla razionalità e l'incapacità di seguire un lungo, articolato e rigoroso ragionamento (*Rhet.* I 2.1357a 1-4; II 21.1395b 1 s.). Nondimeno, anche qualora l'orazione fosse un esercizio retorico fittizio, la mimesi di tali condizioni sarebbe irrinunciabile. E

¹⁰⁵ Cf. Biscardi, *Diritto*, 269; Harrison 45 s.; Todd 83.

¹⁰⁶ Cf. E.M. Cope, *An Introduction to Aristotle's Rhetoric*, with Anal., Notes a. App., London-Cambridge, 1867, 327-29; Cope-Sandys 151-54; Lavency 129, 136; Morpurgo-Tagliabue 323 s.; J.-L. Labarrière, *L'orateur politique face à ses contraintes*, in *Aristotle's Rhetoric: Philosophical Essays*, ed. by D.J. Furley a. A. Nehamas, Princeton 1994, 231-34, 238, 248 s.; M.S. Celentano, *Tradurre e interpretare i classici. A proposito di Aristotele, rhet. 3. 12*, SemRom 4.1, 2001, 127-41, in part. pp. 132-37; P. Butti de Lima, *Platone. Esercizi di filosofia per il giovane Teeteto*, Venezia 2002, 107 s.



necessariamente la fruizione legata all'oralità, anziché alla lettura, di un discorso giudiziario rende inutile se non controproducente la precisione argomentativa e lessicale (τὰ ἀκριβῆ περίεργα καὶ χεῖρῳ φαίνεται [III 12.1414a 10]). Di fronte alla folla è opportuno, infatti, argomentare in modo generale senza scendere troppo nei dettagli ed impostando il discorso su un numero ristretto di linee tematiche¹⁰⁷.

È lo statuto dell'oratoria giudiziaria, pertanto, a consentire di descrivere un atto di αἵκεια come fosse ὕβρις.

Pisa

Gianluca Pasini

¹⁰⁷ Cope 330; Lavency 170; Morpurgo-Tagliabue 321; Labarrière 236 s.; Celentano 135-37.

**FAMIGLIE DI CAPITOLI E GLOSSE INTRASISTEMICHE:  
CONSIDERAZIONI METODOLOGICHE PER LO STUDIO DEI 'PENSIERI' DI  
MARCO AURELIO***

I *Pensieri* sono abitualmente considerati un'opera non destinata da Marco Aurelio alla pubblicazione¹. Tale opinione si giustifica in primo luogo in ragione del lungo silenzio sullo scritto dell'imperatore nel periodo successivo alla sua composizione, silenzio che sarà rotto per la prima volta soltanto da Areta² e dalla *Suda*³.

La domanda sulla destinazione o meno ad un pubblico di lettori implica una preoccupazione di natura formale⁴: se un autore vuole che la sua opera raggiunga un pubblico, egli fornisce generalmente ad essa organicità stilistica e strutturale. Interrogarsi sulla destinazione dei *Pensieri* significa dunque guardare alla coerenza interna e all'unità di essi⁵.

A tale analisi è tuttavia necessario anteporre la considerazione del tipo di unità che bisogna presupporre nei *Pensieri*, o, meglio, del tipo di unità che in quest'opera è possibile rilevare. I *Pensieri* possono essere definiti una serie di riflessioni composte da Marco Aurelio negli ultimi anni della sua vita, impegnati, come è noto, sul campo di battaglia; il loro scopo è quello di costituire uno strumento di attenzione costante verso principi etici di ispirazione stoica, posti dall'imperatore a fondamento

* Desidero ringraziare coloro che hanno contribuito con le loro osservazioni all'elaborazione di questo scritto, in particolare Tiziano Dorandi, Alessandro Garcea, Simonetta Nannini, la redazione di Lexis e i partecipanti al Postgraduate Work in Progress Seminar (Institute of Classical Studies-London) del 21 ottobre 2005.

¹ Cf. P.A. Brunt, *Marcus Aurelius in his 'Meditations'*, JRS 64, 1974, 1-20, in part. 1-15 e G. Cortassa, *Il filosofo, i libri, la memoria. Poeti e filosofi nei 'Pensieri' di Marco Aurelio*, Torino 1989, 60 (e n. 11, con bibliografia).

² In una lettera scritta prima del 907 a Demetrio, metropolita di Eraclea, e negli scolii, attribuiti ad Areta, al testo di Dione Crisostomo e Luciano (schol. Lucianus *Salt.* 63.189.4-5 Rabe; *Im.* 3.207.4-7 Rabe); cf. G. Cortassa, *La missione del bibliofilo: Areta e la 'riscoperta' dell' 'A se stesso' di Marco Aurelio*, *Orpheus* 18, 112-40, P. Hadot-C. Luna, *Marc Aurèle. Écrits pour lui-même*, I, *Livre 1*, Paris 1998, xix-xxiv e F. Ronconi, *La traslitterazione dei testi greci. Una ricerca tra paleografia e filologia*, Spoleto 2003, 20-24.

³ Per le questioni più strettamente critico-testuali cf. F. Schironi, *Il testo di Marco Aurelio conservato dalla Suda*, *SCO* 47, 1999-2000, 209-33. Più in generale, sulla storia dell'opera nei primi secoli sino alle soglie del Rinascimento, cf. A.S.L. Farquharson, *The 'Meditations' of the Emperor Marcus Antoninus*, Oxford 1944, xiii-xviii, *Marcus Aurelius: Ad se ipsum libri XII*, ed. J. Dalfen, Leipzig 1987², xxi (edizione di cui si riporta il testo critico nelle prossime pagine) e Hadot-Luna xii-xxv.

⁴ Per la questione del genere letterario al quale ascrivere i *Pensieri*, cf. J. Dalfen, *Formgeschichtliche Untersuchungen zu den 'Selbstbetrachtungen' Marc Aurels*, Diss. München 1967, 204-39, P. Hadot, *La citadelle intérieure. Introduction aux 'Pensées' de Marc Aurèle*, Paris 1997², tr. it. *La cittadella interiore. Introduzione ai 'Pensieri' di Marco Aurelio*, Milano 1996, 29-33 e Hadot-Luna xxvii-xl.

⁵ Cf. Farquharson lxvii-lxxiv.

della propria quotidianità⁶. Già da questa definizione si inferiscono elementi utili per comprendere l'unità e la coerenza rintracciabili nell'opera:

- unitario è l'intento dell'autore relativamente allo scopo di essa: registrare una pratica quotidiana e costante dello stoicismo⁷;
- unitaria è la dottrina sulla quale essa si fonda: l'etica pratica stoica, con incursioni nella fisica, in particolare nella cosmologia; a questa unità contribuisce lo statuto dogmatico dello stoicismo accolto da Marco Aurelio, peraltro senza precisi intenti innovatori;
- unitario è il contenuto: i precetti dell'etica pratica stoica (cf. punto precedente), applicati alle esigenze proprie di un unico individuo, Marco Aurelio;
- unitario è il contesto di situazione, dal punto di vista dei partecipanti alla comunicazione: nei *Pensieri* mittente e destinatario si identificano⁸, nell'unità elevata al quadrato propria del discorso interiore⁹; la funzione precipuamente conativa della comunicazione indica tuttavia che il *focus* è spostato sul destinatario, cioè Marco Aurelio in veste di praticante giornaliero dello stoicismo¹⁰.

I *Pensieri*, si è detto, servono a mantenere costantemente vivi i principi dello stoicismo in Marco Aurelio. Ne consegue che non è sufficiente, per adempiere

⁶ Cf. Hadot, *La cittadella*, 35-39 e R.B. Rutherford, *The 'Meditations' of Marcus Aurelius. A Study*, Oxford 1989, 8-21.

⁷ Per i *Pensieri* come *meditatio*, cf. R.J. Neynman, *Cotidie meditare. Theory and Practice of the meditatio in Imperial Stoicism*, ANRW II 36.3, Berlin-New York 1989, 1473-517, in part. 1506-15. Per gli aspetti più generali della *meditatio*, cf. I. Hadot, *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin 1969, 5-78.

⁸ Una duplice direzione, questa, rilevabile già nell'ambiguità del titolo che la tradizione assegna all'opera, *ta ei- eauton*, ove *ei-* + accusativo può indicare tanto la persona alla quale l'opera è indirizzata quanto quella che l'ha composta. Sull'argomento, cf. Hadot, *La cittadella*, 29 s. e Hadot-Luna xxv-xxvii; sul significato da attribuire al titolo, cf. K. Gantar, *L'imperatore Marco Aurelio e il suo 'cammino in se stesso'*, in B. Amata (a cura di), *Cultura e lingue classiche. 3° convegno di aggiornamento e didattica: Palermo 29 ottobre-1 novembre 1989*, III, Roma 1993, 179-92 e Hadot-Luna xxxii-xl.

⁹ Per gli aspetti storici e teorici, cf. C. Panaccio, *Le discours intérieur de Platon à Guillaume d'Ockham*, Paris 1999.

¹⁰ In termini classici jakobsoniani, tale funzione prevalentemente conativa della comunicazione si concretizza nell'uso di forme iussive, soprattutto imperativi ed infiniti con valore iussivo, tipico dei *Pensieri*. P. Hadot (in Hadot-Luna, xxxv) parla di «un dialogue entre un moi transcendant, identifié à la Raison et à la conscience moral, et un moi empirique, pris dans le tissu des sensations, des événements et des actions, auquel il s'efforce de faire prendre conscience du fait qu'il est lui-même identique à la Raison et doit vivre selon la Raison»; l'idea di una tale scissione può essere stemperata nella direzione di un 'confronto con se stessi', al quale lo stesso Hadot riferisce l'opera dell'imperatore (cf. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 2003⁴, tr. it. *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino 2005², 119-54).

agli scopi dell'opera, enunciare la singola dottrina una volta per tutte, come avviene, ad esempio, nel caso di un trattato¹¹. L'enunciazione di essa e dei suoi eventuali postulati deve essere assicurata lungo tutto il corpo dell'opera¹²; il principio morale deve inoltre rimanere vivo e riconoscibile ogni volta che il suo autore-fruitor si trova nella necessità - determinata dalla sua quotidianità, e dunque non ricostruibile per il lettore moderno - di riportarlo alla mente, di ravvivarlo¹³. Ribaltando i termini della questione è possibile affermare che la singola dottrina accolta da Marco Aurelio, o la sua personale formulazione di una determinata dottrina, emerge in maniera organica se valutata nell'insieme dei capitoli che la discutono, dislocati lungo l'intera opera. L'insieme di essi merita di essere studiato chiedendosi quali siano i criteri esatti per individuare la loro relazione: (1) se sia sufficiente considerare tali capitoli legati dalla connessione propria dei *loci similes*¹⁴; (2) in caso negativo, se essi posseggano un valore esegetico reciproco più debole o più forte; (3) come esattamente tali luoghi siano connessi gli uni agli altri¹⁵.

Si delinea dunque uno schema speculare, ove da una parte luoghi differenti contribuiscono a definire una dottrina e dall'altra una dottrina risulta distribuita in luoghi diversi dell'opera. Si esamini a questo punto un esempio concreto; nel fare ciò si seguirà la seconda direzione, quella della deduzione: altre fonti stoiche permettono infatti di avere un'idea chiara della dottrina¹⁶ e un capitolo dei *Pensieri*, 9.9, la espo-

¹¹ Il che spiega la poca persuasività dei tentativi di individuare un criterio tematico rigido nella divisione dei libri (cf. ex. gr. A. Braune, *Marc Aurels 'Meditationen' in ihrer Einheit und Bedeutung*, Diss. Altenburg 1878, in part. pp. 12-52), nonostante siano innegabili, in alcuni casi, l'omogeneità di gruppi continui di capitoli e la presenza di temi dominanti all'interno del medesimo libro (cf. Hadot, *La cittadella*, 240-51). Non si dimentichi infine che l'attuale divisione in libri e capitoli - solo parzialmente presente nel codice (*Vaticanus* gr. 1950, saec. XIV) e nell'*editio princeps* (1559), i principali testimoni dell'opera - è quella dell'edizione di Thomas Gataker, pubblicata a Cambridge nel 1652.

¹² Così L. Pernot, *Marco Aurelio e il basilikos logos: per una nuova ipotesi sull'orizzonte dei 'Pensieri'*, ASNP n. s. 5, 2, 2000, 501-21: «Marco Aurelio inventa una scrittura caratterizzata dalla ripetizione e dalla frammentazione, in accordo con la funzione del suo testo. Egli vuole rammentarsi ogni giorno le regole e i principi della vita dello stoicismo, cosa che implica una ripetizione continua, o meglio, un continuo ripensamento dei temi» (p. 517).

¹³ Sull'impegno a tenere vivi i principi, cf. 7.2 (quando privo di specificazione, il riferimento è ai luoghi dei *Pensieri*, indicati secondo il libro, il numero di capitolo e quello della sezione).

¹⁴ Sull'uso dei paralleli nello studio dei testi antichi, cf. da ultimo R.K. Gibson, 'Cf. e.g.: A Typology of 'Parallels' and the Role of Commentaries on Latin Poetry', in R. K. Gibson-C. Shuttleworth Kraus (a cura di), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden 2002, 331-57, con la bibliografia ivi citata.

¹⁵ Come punto di partenza, cf. Rutherford 126-37 (*Theme and Variation*), che rileva la frequente ripresa, con variazioni, di un medesimo tema in capitoli differenti dell'opera di Marco Aurelio; il focus di questa analisi è sugli aspetti stilistici di tali variazioni. Due temi in particolare (*The View from Above* e *Death and Oblivion*) vengono esaminati nel dettaglio alle pp. 155-67.

¹⁶ Cf. SVF II 558-73.

ne in maniera dettagliata. Tale dottrina può essere definita ‘concezione del singolo uomo come parte integrante del sistema sociale’¹⁷; il capitolo in questione può costituire il punto di partenza dell’analisi.

Il principio, nella sua forma più generale, appare in apertura in forma di enunciato dichiarativo:

osa koinou tino~ metecei, pro~ to omogene~ speudei. (sez. 1)

«Gli esseri che hanno qualche cosa in comune tendono verso il loro simile»¹⁸.

Gli elementi composti di terra tendono verso la terra, quelli liquidi tendono a confluire e così via: si tratta di una legge trasversale, che coinvolge tutte le parti del cosmo - esseri dotati di ragione compresi, che tendono alla coesione interpersonale e politica. Ma gli esseri razionali sono collocati su un gradino più alto nella progressione che parte dagli elementi più semplici e giunge a quelli razionali e alla divinità¹⁹; tale posizione assicura loro una maggiore propensione all’aggregazione:

osw gar esti (sc. to koinh~ noera~ fusew~ metocon) kreitton para ta alla, tousoutw kai pro~ to sugkirasqai tw oikeiw kai sugceisqai etoimoteron. (sez. 5)

«Infatti esso (sc. ciò che partecipa della comune natura razionale), quanto più è superiore rispetto agli altri esseri, tanto più è pronto a unirsi e a fondersi con il suo simile».

Gli esseri razionali hanno tuttavia dimenticato (epilelhstai, sez. 10) questa tendenza alla coesione, allontanandosi l’uno dall’altro; tale allontanamento è comunque solo temporaneo, perché la natura è più forte (kratei gar h fusi~, sez. 11) ed essi, pur fuggendo, vengono riacciuffati (all’omw~ kaitoi feugonte~ perikatalambanontai, sez. 10). Ricapitolando:

1. gli esseri simili sono per natura portati alla coesione;
2. gli esseri razionali sono più degli altri portati per natura alla coesione (omoiw~ ... h kai mallon, ‘in modo analogo, o ancora di più’, sez. 4), il che determina *a fortiori* la misura dello scandalo costituito dal punto 3.;

¹⁷ Il tema, soprattutto in rapporto alla tradizione filosofica precedente, è affrontato in H.R. Neuen-schwander, *Mark Aurels Beziehungen zu Seneca und Poseidonios*, Bern 1951, 57-60 (e, più in generale, sul rapporto tutto-parte, pp. 37-67); cf. anche M. Dragona-Monachou, *God, the World and the Man as a Social Being in Marcus Aurelius’ Stoicism*, Diotima 12, 1974, 86-96.

¹⁸ Le traduzioni sono quelle di G. Cortassa, *Scritti di Marco Aurelio. Lettere a Frontone, Pensieri, Documenti*, Torino 1984, modificate quando necessario.

¹⁹ La cosiddetta *scala naturae* è una concezione comune tanto allo stoicismo quanto all’aristotelismo; il riferimento a tale dottrina è qui esplicito, parlando Marco Aurelio di epi to kreitton epanabasi~ (sez. 9).

3. gli esseri razionali hanno dimenticato (*epi lelhs tai*) tale tendenza;
4. la natura è comunque talmente forte da ripristinare la loro coesione.

Si consideri adesso 9.23:

*wsper auto~ su politikou susthmatō~ sumplhrwtiko~ ei, outw kai pasa praxi~ sou sumplhrwtikh estw zwh~ politikh~. hti~ an [oun praxi~ sou] mh ech thn anaforan eite prosecw~ eite porrwqen epi to koinwnikon telo~, auth diaspa ton bion kai ouk ea ena einai kai stasiwdh~ estin, wsper en dhmw o kaq̃ auton mero~ diistameno~ apo th~ toiauth~ sumfwnia~.*

«Come tu sei parte integrante di un sistema sociale, così anche ogni tua azione sia parte integrante della vita sociale. Perciò qualsiasi tua azione che non si ponga come fine, direttamente o indirettamente, il bene della società, lacera la vita, ne rompe l'unità ed è sediziosa, come colui che in uno stato democratico rimane separato, per parte sua, da una tale armonia».

Come si può notare, il capitolo riprende elementi presenti o intuitivamente ricavabili dal precedente:

- a. l'uomo è naturalmente²⁰ parte di un sistema sociale;
- b. ciò che è contrario alle forme aggregative (ad esempio una particolare azione) è contro natura.

Nel capitolo precedente la separazione tra gli esseri razionali è denotata dalla 'dimenticanza' (*epi lelhs tai*) e descritta drammaticamente: gli uomini fuggono, la natura, più forte di loro, li riacchiappa; 'essere contro natura' significa in quel contesto 'dimenticare una tendenza naturale' e 'fuggire dalla natura'. In 9.23 la medesima separazione dal sistema sociale è denotata attraverso una formulazione estesa, focalizzata sulle conseguenze di tale separazione: *diaspa ton bion kai ouk ea ena einai* (sez. 2), che parafrasa l'espressione 'minima' *para fusin einai*, presupposta in entrambi i casi; 'essere contro natura' significa qui 'distruggere la vita e la sua unità'. Rispetto a *para fusin einai*, *epi lanqanesqai* di 9.9 da un lato e *diaspan ton bion kai ouk ean ena einai* di 9.23 dall'altro costituiscono dunque una variazione formale e concettuale al tempo stesso. Tenuto conto dell'omogeneità dei due capitoli, le tre espressioni possono essere definite nella loro relazione come una

²⁰ Da un punto di vista stoico *einai* corrisponde a *kata fusin einai* e ha per questo una sfumatura di necessità (dei *einai*).

‘glossa intrasistemica’²¹: all’espressione ‘minima’ che svolge il ruolo di lemma, corrispondono due *interpretamenta*, che costituiscono - l’uno per l’altro ed entrambi rispetto all’espressione ‘minima’ - un’esplicazione, alla luce di un punto di vista di volta in volta particolare. Di tale punto di vista bisogna evidentemente tener conto tutte le volte che il concetto denotato ricompare: nel caso considerato, la ‘dimenticanza’ dell’unione con gli altri esseri ‘ha effetti deleteri sulla vita e sulla sua unità’ e non è pertanto assimilabile a tipi più tollerabili di dimenticanza; allo stesso modo, la ‘rottura dell’unità della vita (e dunque la distruzione della vita stessa)’ si definisce come ‘dimenticanza di una legge universale’. Entrambi i punti di vista sono a loro volta applicabili a ogni atteggiamento ‘contro natura’.

Nella relazione tra i due capitoli bisogna tenere in considerazione anche un aspetto più propriamente strutturale e argomentativo: in 9.23 gli elementi presenti o ricavabili da 9.9 vengono riformulati, oltre che a livello linguistico, anche a livello logico. Se infatti in 9.9 il principio è descritto, in 9.23 esso è inferito. Marco Aurelio deriva preliminarmente un corollario del principio generale: il carattere naturalmente sociale dell’individuo deve estendersi alle sue azioni. A partire dal risultato di tale corollario, egli discute l’infrazione del principio: se un’azione non mira al fine sociale, essa distrugge la vita e la sua unità (è dunque contro natura), come un individuo che si allontani da una forma di aggregazione sociale²². La circolarità de-

²¹ Attraverso la specificazione ‘intrasistemica’ si intende marcare la natura autoesegetica del procedimento, realizzato all’interno di un sistema omogeneo quale quello costituito dai *Pensieri*. Il termine glossa, nel significato di «Kombination aus einem erklärungsbedürftigen Textwort (<Lemma>) und dem ihm hinzugefügten erklärenden Wort oder Satz (<Interpretament>)» (E. Rohmer, *Glosse*, in G. Ueding (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III, Darmstadt, 1996, 1009-14, qui p. 1009, a cui si rimanda per una panoramica storica e per la bibliografia), è mutuato dalla terminologia propria della storia della tradizione dei testi classici; cf. F. Bossi-R. Tosi, *Strutture lessicografiche greche*, BIFC 5, 1979-1980, 7-20, e R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988, 115-71.

²² L’argomentazione può essere così analizzata:

1. ‘se io sono naturalmente sociale, allora le mie azioni devono essere naturalmente sociali’: condizionale basato sulla relazione tutto-parte (individuo - sue azioni);
2. ‘una mia azione è antisociale’: contraddittoria del conseguente del condizionale di 1;
3. ‘dunque essa è innaturale’: implicazione materiale basata sul principio ‘ciò che è sociale è naturale’;
4. ‘come innaturale è colui che è antisociale’: analogia.

Il risultato argomentativo fondamentale è evidentemente la caratterizzazione dell’azione antisociale (3). Ma si osservi anche come il punto 4 determini un ritorno dalla sfera dell’azione a quella dell’individuo (dunque al punto 1). Oltre che essere introdotto per analogia, il punto 4 può in effetti essere derivato da 1 e 2-3 utilizzati come premesse: ‘io sono naturalmente sociale, dunque ogni mia azione deve essere sociale (1); una mia azione è antisociale e innaturale (2-3); pertanto io sono innaturale (4, ove la proprietà è riferita al singolo individuo)’. Si applicherebbe così la regola di derivazione detta *modus tollendo tollens* (se *p* allora *q*; non *q*; dunque non *p*), corrispondente al secondo argomento anapodittico (‘indimostrabile’) della logica stoica: cf. D. L. 7.80 e S.

terminata dall'analogia conclusiva è solo apparente: la seconda parte dell'argomentazione sposta infatti il *focus* verso la sfera prescrittiva e permette di ricavare il divieto 'non bisogna compiere azioni contrarie alla comunità'. Nel complesso del capitolo, Marco Aurelio inferisce dunque un precetto pratico da una legge universale: quest'ultima è così verificata nella sua applicabilità nel quotidiano, mentre il precetto puntuale è chiarito nelle sue implicazioni più generali.

A questi due capitoli di impianto teorico ne corrispondono altri quattro:

ubrizei eauthn h tou anqrwpou yuch malista men, otan aposthma kai oion fuma tou kosmou, oson efl̄eauth, genhtai: to gar duscerainein tini tw̄n ginomenwn apostasi~ esti th~ fusew~, <uf̄> h~ <ai> [en merei ekastou] tw̄n loipwn fusei~ periecontai. 2.16.1-2

«L'anima umana fa violenza a se stessa soprattutto quando diviene, per ciò che sta in lei, un ascesso e come un'escrescenza del cosmo. Infatti l'adirarsi contro qualcuno degli eventi è una ribellione alla natura, che comprende le nature degli altri esseri».

aposthma kosmou o afistameno~ kai cwrizwn eauton tou th~ koinh~ fusew~ logou dia tou dusarestein toi~ sumbainousin:... aposcisma polew~ o thn idian yuchn th~ tw̄n logikwn aposcizwn, mia~ oush~. 4.29.3

«Ascesso del cosmo è chi si allontana e si separa dalla ragione della natura comune a tutti gli esseri mal sopportando gli eventi; [...] membro amputato della città è chi separa la sua anima particolare dall'anima degli esseri dotati di intelligenza, che è una sola».

ei pote eide~ ceira apokekommenhn h poda h ke falhn apotetmhmenhn cwri~ pou apo tou loipou swmato~ keimenhn: tohouton eauton poiei, oson efl̄eautw, o mh qelwn to sumbainon kai aposcizwn eauton h o akoinwnhton ti prasswn. aperriyai pote apo th~ kata fusin enwsew~: epe fukei~ gar mero~: nun de seauton apekoya~. 8.34.1-2

«Hai mai visto una mano troncata, o un piede, o una testa mozzata che giace da qualche parte lontana dal resto del corpo? Tale rende se stesso, per quanto sta in lui, chi rifiuta gli eventi e si distacca dal tutto o colui che compie qualche azione contraria agli interessi della comunità. Te ne stai separato dall'unità conforme alla natura: eri nato infatti come parte, ed ora ti sei tagliato via».

E. M. 8.225 (ove l'esempio è 'se è giorno, c'è luce; ma non c'è luce; dunque non è giorno') e la discussione in M. Frede, *Die stoische Logik*, Göttingen 1974, 148-51 e S. Bobzien, *Stoic Syllogistic*, OSAPh 14, 1996, 133-92, in part. 134-41.



klado~ tou prosecou~ kladou apokopei~ ou dunatai mh kai tou olou futou apo-  
kekofgai: outw dh kai anqrwpo~ eno~ anqrwpou aposcisqei~ olh~ th~ koinwnia~  
apopeptwke. 11.8.1-2

«Un ramo reciso dal ramo a cui è unito non può non essere reciso anche dall'intera pianta. Così pure un uomo separato da un solo uomo rimane separato anche dall'intera comunità».

La relazione con i capitoli appena analizzati è evidente: in tutti i casi si discute ancora una volta l'aberrazione, tanto cosmologica quanto etica, dell'allontanamento dell'individuo dalla comunità. Oltre che dall'omogeneità tematica, questi capitoli sono legati da un diffuso collante linguistico: riprese del tipo dusceraïnein - dusa-restein o mia~ oush~ - th~ kata fusin enwsew~ e soprattutto il preverbo apo-, la cui presenza martellante²³ in ciascuno dei quattro capitoli è motivata dal fatto che esso è il *Träger* linguistico del nucleo concettuale del gruppo, l'allontanamento.

Un ulteriore elemento accomuna tra loro questi quattro capitoli e ne approfondisce la connessione reciproca: la presenza, in ognuno di essi, di un'analogia²⁴. Essa è espressa in maniera varia: metafora connessa a similitudine compendiata nel primo caso, metafora nel secondo, similitudine con inserti metaforici (epe fukei~ gar mero~: nun de seauton apekoya~) nel terzo, similitudine estesa con marcatore esplicito (outw) nel quarto. Oltre al piano dell'espressione, la varietà coinvolge anche i termini dell'analogia: nei quattro casi sono infatti costanti soltanto il *tertium comparationis* (il distacco da un'unità) e il 'tema' (l'individuo, genericamente inteso o identificato con Marco Aurelio), mentre vario è il 'foro'²⁵: l'escrescenza, il ramo spezzato, la parte del corpo mozzata, il ramo reciso; una varietà, si vede bene, resa comunque omogenea dall'alternanza ambito medico / ambito vegetale.

Eterogenei sono i punti di vista dei singoli capitoli, pur nell'unità della legge generale discussa. 2.16 e 8.34, in particolare, descrivono due nuovi aspetti dell'allontanamento dalla società: il fatto che esso sia frutto di una scelta consapevole

²³ In quindici parole (verbi e sostantivi) nelle poche righe riportate.

²⁴ Un procedimento retorico diffuso lungo tutta l'opera e di cui Marco dimostra una consapevolezza anche teorica che deve provenirgli dalla dottrina delle eikone~ di Frontone, suo maestro di retorica. Alle immagini utilizzate da Marco Aurelio per descrivere l'aggregazione degli esseri umani fa cursorio riferimento A. Bodson, *La morale sociale des derniers stoïciens, Sénèque, Épictète, Marc-Aurèle*, Paris 1967, 58.

²⁵ La terminologia 'tema' e 'foro', rispettivamente per *comparandum* e *comparatum*, è mutuata da C. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Paris 1958, tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino 1966, 393 s.

del soggetto²⁶ (oson e fē eauth; oson e fē eautw)²⁷ e la sua natura autolesionistica (ubrizei eauthn; toiouton eauton poiei).

Ma ancora più significativo è che 8.34 e 11.8 (in una parte successiva del capitolo) arricchiscono il tema esposto di un ulteriore elemento: all'uomo allontanato dalla comunità o scontento degli eventi è concesso, a differenza di tutti gli esseri (che costituiscono i fori delle similitudini), di reintegrarsi nella società e nel cosmo:

al lēwde komyon ekeino, oti exesti soi palin enwsai seauton. touto al lw merei ouden qeo~ epet reye, cwrizqenti kai diakopenti palin sunelqein. 8.34.3-4

«Ma a questo punto ecco quello che vi è di straordinario: puoi congiungerti di nuovo. Questo privilegio, di potersi unire di nuovo dopo essersi separata e amputata, Dio non l'ha concesso a nessun'altra parte».

Tale precisazione torna a considerare la legge universale alla luce dei differenti gradi della *scala naturae*²⁸. Ma mentre nel primo caso (9.9) tale riferimento marcava lo scandalo della dimenticanza umana di tale legge, il risultato è ora di segno positivo: a differenza degli elementi inferiori, all'uomo è concesso il privilegio di poter tornare ai suoi simili anche dopo essersene allontanato²⁹. Differente il punto di vista, medesimo lo scopo: tanto lo 'scandalo' quanto l'eccezionalità di ciò che all'uomo è concesso rispetto agli altri esseri sono argomenti *a fortiori* per marcare l'irrinunciabilità di tale reintegro nel sistema sociale. Ancora una volta, dunque, un passaggio dalla sfera descrittiva a quella prescrittiva.

Riconoscere questo gruppo di capitoli come sistema estremamente coeso e coerente comporta una conseguenza forse non banale, che il rapporto tra *loci similes* tradizionalmente inteso non autorizzerebbe: la tesi della reintegrabilità dell'individuo nel corpo sociale, postulata in 8.34 e 11.8, completa in maniera irreversibile la dottrina descritta e accolta da Marco Aurelio, e non può non considerarsi implicata ne-

²⁶ In 8.34 il contrasto tra uno stato di natura e uno contrario ad essa è marcato diacronicamente: epe fuke~... nun de.

²⁷ Presente, in maniera meno esplicita, anche nel cwrizwn eauton di 4.29.3.

²⁸ Della progressione degli esseri Marco Aurelio tiene dunque conto in tutto il gruppo di capitoli; in questo senso può essere rivisto il giudizio di Rutherford, 122 su 11.8 (che riconduce il confronto con gli elementi da naturali all'«ancient moralistic writing»): «the analogy is not complete: for the branch does not feel itself to be alien to the tree, nor does it suffer from the union and proximity as a man may be uneasy or unhappy amid his associates». La constatazione è corretta: la differenza tra il ramo e l'uomo esiste; ma essa deve essere spiegata non in termini di incompletezza della similitudine, ma di necessità argomentativa.

²⁹ Sulla specificità dell'aggregazione tra esseri razionali, anche rispetto agli esseri non-razionali, cf. R. Sorabji, *Animal Mind & Human Morals. The Origins of the Western Debate*, London 1993, 122-33.

gli altri luoghi. Sarebbe pertanto illegittimo inferire una visione univocamente pessimistica sul tema trattato considerando esclusivamente un luogo (4.29, ad esempio) che marca solo i passaggi iniziali della tesi complessiva: è vero che gli uomini tendono al solipsismo, ma è anche vero che è loro concesso di reintegrarsi nella comunità degli esseri razionali, un dovere, questo, al quale non possono sottrarsi³⁰.

Generalizzando, si può dire che nel caso di una ‘famiglia di capitoli’³¹ i tratti di un singolo capitolo sono applicabili agli altri, a prescindere dalla loro esplicita presenza. L’insieme si configura così come una rete attraverso cui la dottrina si costituisce, si definisce nelle varie formulazioni e assicura una presenza costante nell’opera e, considerato lo scopo di essa, nella coscienza dell’autore.

Il sistema delle ‘famiglie di capitoli’ si differenzia insomma dall’individuazione dei *loci similes* perché determinato da:

- a. forte coesione dell’opera;
- b. collanti linguistici: non solo una serie di assonanze o di riprese terminologiche, ma un vero e proprio complesso autoesegetico di ‘glosse intrasistemiche’³²;
- c. collanti logici: una dottrina, esposta nella sua forma prototipica mediante un enunciato dichiarativo o un argomento completo³³, si concretizza di volta in volta

³⁰ Il sistema individuato permette dunque di gettar luce sulla controversa questione del presunto pessimismo di Marco Aurelio, per cui cf. la rassegna già in Neuenschwander, 1-3 e P. Hadot, *La physique comme exercice spirituel, ou pessimisme et optimisme chez Marc-Aurèle*, RThPh 102, 1972, 225-39 (= Hadot, *Esercizi*, 119-33).

³¹ Questo termine è ispirato alle *Familienähnlichkeiten* di L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, Oxford 1953, tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino 1967, 47, § 67, per cui cf. P.M.S. Hacker-G.B. Baker, *Wittgenstein. Understanding and Meaning. Volume I of an Analytical Commentary of the Philosophical Investigation*, I, *Essays*, 201-26 e II, *Exegesis §§ 1-184*, 145-51 e 155 s., Oxford 2005²; anche nel caso in esame è stata infatti rilevata «una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo». Ad un livello empirico di ricognizione nell’opera, i capitoli si presentano dunque come cerchi i cui bordi si sovrappongono; per tale rappresentazione grafica della classificazione wittgensteiniana, cf., da ultimo, C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un’introduzione*, Roma-Bari 2005, 48 s.

³² Cf., come ulteriore esempio, l’opposizione esplicita *kat’ousian* - *kata doxan* di 7.68.3 che illumina un altrimenti incomprensibile (e filosoficamente fuorviante) *kat’ousian* di 3.11.1.

³³ La forma prototipica non è necessariamente presente nell’opera, ma può semplicemente essere derivata dai capitoli che la riguardano. Quando si sia operata tale ‘ricostruzione della dottrina’ la famiglia di capitoli è rappresentabile non solo sulla base del modello delle somiglianze di famiglia, ma anche di quello ‘prototipico’: le sovrapposizioni del gruppo di cerchi simboleggianti i singoli capitoli (cf. supra n. 31) si incontrano, a livello teorico, in un nucleo centrale, la ‘forma ideale’ della dottrina. Per il modello a prototipo, cf. P. Violi, *Significato ed esperienza*, Milano 1997, 151-207 e Bazzanella 47 e 49 s. Per l’applicazione di tale modello ad un testo classico cf. A. Garcea-C. Bazzanella, *Vincoli testuali e funzioni dei segnali discorsivi in Gellio*, L&S 34/3, 1999, 403-28 (gli aspetti più specificamente teorici sono presentati alle pp. 408-12), che indaga le tipologie dei capitoli delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio.

come mera enunciazione, entimema, polisillogismo o altra forma di argomento; i singoli passaggi della deduzione della tesi sono dislocati in luoghi diversi dell'opera, per marcare un *focus* di volta in volta diverso.

Tale sistema dovrà essere verificato³⁴ in altri gruppi di capitoli e confrontato con il complesso apparato delle fonti di Marco Aurelio³⁵. Dovranno in particolare essere rilevati i casi in cui esso riesca a cogliere eventuali incoerenze o evoluzioni concettuali nella dottrina coinvolta; ciò costituirebbe un'ulteriore testimonianza della determinazione dialettica e necessariamente *in fieri* delle dottrine morali, nell'applicazione quotidiana dei principi della filosofia.

Paris

Angelo Giavatto

³⁴ Verifica effettuata nell'ambito della mia tesi di dottorato, elaborata e discussa al Dipartimento di filologia classica e medievale di Bologna.

³⁵ Marco Aurelio possiede un vastissimo repertorio di referenti classici, costantemente presenti nella sua scrittura (cf. Cortassa, *Il filosofo*, che mette in luce i fenomeni di rifunzionalizzazione concettuale delle citazioni presenti nell'opera). Nessuna ripresa di un *topos* della tradizione precedente sembra tuttavia avere il medesimo peso esegetico che ha un luogo interno alla stessa opera. Una considerazione a parte merita Epitteto, l'ipotesto principale dei *Pensieri*: in alcuni casi, passi delle *Diatribes* o del *Manuale* possono assumere funzioni simili a quelle dei capitoli di famiglia o persino essere inseriti nella rete di capitoli relativi al medesimo concetto. Un esempio: in 11.35 i nomi per indicare stadi diversi di maturazione dell'uva aiutano a capire come le trasformazioni siano *ouk ei- to mh on*, *al la ei- to nun mh on* ('non già nel non essere, ma in ciò che al presente non è ancora'). La fonte dell'immagine, Arr. *Epict.* 3.24.92-93, dimostra come Marco Aurelio abbia operato nel capitolo un'ellissi del 'tema' della similitudine, vale a dire la morte; Epitteto dice infatti: *touto qanato~, metabolh meizwn ek tou nun onto~ ouk ei- to mh on, al la ei- to nun mh on*. La presenza di tale elemento, resa esplicita dall'ipotesto, è a questo punto confermata, all'interno dei *Pensieri*, da un capitolo appartenente alla medesima famiglia, 9.21, ove la funzione di 'foro' di similitudine svolta in 11.35 dagli stadi di maturazione del fico è assunta dalle diverse fasi della vita. La *climax* dal generale (l'interruzione di un attività) all'umano (gli stadi della vita di un uomo) all'individuale (i momenti della vita di Marco Aurelio), ove tutti i termini indicanti cessazione sono definiti 'come una morte' (*oion qanato~*), permette qui di inferire il 'tema' con assoluta evidenza; esso non è che un caso particolare dell'ultimo foro, la vita di Marco Aurelio: *outw toinun oude h tou olou sou biou lhxi~ kai paula kai metabolh* («E allora non vi sarà neppure nulla di terribile quando la tua vita intera giungerà alla fine, verrà meno e si trasformerà», sez. 3).

## NOTA A OPP. 'CYN.' 382-90

Toihn pou kai soubo" ecei xanqwpon idesqai  
 croihn marmairwn, atar ouk eti lacnhessan,  
 oude palin pisuressin arhramenhn keraessin,  
 385 alla dusi krateroi" uper eurutatoio metwpou.  
 amfibio" kai soubo", epei kakeino" odeuei:  
 oppote gar poti busson ih qoa kumata temwn,  
 dh tote poulu" omilo" omarth pontoporeuwn  
 icquoei" epetai, kata d' ayea licmazontai,  
 390 terpomenoï keroenti filw, terenocroi soubw¹.

«Una pelle in qualche modo simile², fulva a vedersi, possiede anche il subo dai riflessi scintillanti, ma non villosa, né d'altronde con quattro corna, ma con due, robuste, sopra la fronte larghissima. Anfibio è pure il subo, giacché anche quello (?) cammina: quando infatti va verso l'abisso fendendo i flutti veloci, allora una gran folla di pesci lo segue, solcando insieme il mare, e gli lambiscono le giunture, godendo dell'amico con le corna, del subo dalla pelle tenera».

¹ Il testo qui riprodotto coincide con quello di Mair (*Oppianus, Colluthus, Tryphiodorus*, with an English Translation of A.W. M., London-New York 1928). Tuttavia al v. 386 il *il kakeino*" tramandato dai codici crea qualche difficoltà: Boudreaux (*Oppien d'Apamée. La Chasse*, édition critique par P. B., Paris 1908) lo mantiene ma suppone una lacuna subito dopo (sulla scia della seconda edizione di Oppiano curata da Schneider, *OPPIANOU KUNHGETIKA KAI ALIEUTIKA. Oppiani Cynegetica et Halieutica*, ad fidem librorum emendavit I.G. S., Lipsiae 1813), mentre registra in apparato il *kai ponton* di un «Vir doct. ap. Schneider¹» (cf. *Oppiani poetae Cilicis De venatione libri IV, et De piscatione libri V*, [...], cur. J.G. S., Argentorati 1776, 361: Schneider a sua volta precisa che la congettura di tale erudito anonimo, da lui accolta nel testo della prima edizione, si trova in margine all'edizione Aldina pubblicata a Venezia nel 1517). A. Ludwich, nella recensione all'edizione di Boudreaux (BPhW 9, 1910, 265) proponeva *kan khtesē*. Mair, come si è visto, accetta il testo tradito senza ulteriori interventi, mentre l'ultimo editore di Oppiano, Papatomopoulos (*Oppianus Apameensis, Cynegetica; Eutecnius sophistes, Paraphrasis metro soluta*, rec. M. P., Monachii-Lipsiae 2003) accoglie nel testo la congettura di Ludwich (per inciso, in apparato attribuisce erroneamente l'ipotesi della lacuna successiva già a Schneider¹). Supporre l'omissione di un verso, in effetti, appare la soluzione più verosimile ed economica; in alternativa, partendo dal *kan khtesē* di Ludwich, si potrebbe azzardare un *kan kumasē*, foneticamente non molto lontano da *kakeino*" nella pronuncia iotacistica. Potrebbe far difficoltà la ripetizione di *kumata* al verso successivo, anche se nel poeta di Apamea casi del genere non sono rari (cf. 1.102-03 *qhrwn... qhressin*, e così pure 3.342-3 *qhrwn meta poulun omilon... en qhressin*; 2.463-64 *orugessin... orux*). Per l'elisione del dat. pl. di III declinazione, ampiamente attestata in Omero (*Il.* 2.342 al.) ed Esiodo (*Theog.* 3 *possē*, *Op.* 34 *kthmasē*, al.), nei *Cynegetica* ho individuato due soli casi: 1.191 *aellopodessē elafoisi* e 1.307 *stiktodessē elafoi*" (*stiktodessē* Turnebus, -essi L₂, *stiktoposin CDEFGIK*, -poda" ABL₁); si confronti tuttavia Opp. *Hal.* 1.728 *tekessē*.

² Nei versi precedenti (377-81) si parla delle pecore di Gortina dalle quattro corna, anch'esse dal pelame fulvo ma ispido, a differenza del subo.

L'autore dei *Cynegetica* sta descrivendo un animale per noi misterioso, che avrebbe una caratteristica singolare: è un abile nuotatore, e quando si immerge in mare, subito viene attorniato da uno stuolo di pesci che lo seguono e ne accarezzano gli arti. Ma a quel punto, come è detto più avanti ai vv. 438 ss.³, cinicamente spietato e dimentico di tanta manifestazione di amicizia, esso ne fa strage per cibarsene.

L'identificazione del subo rimane tuttora problematica. Keller⁴ e Frisk (*GEW*) non ne parlano affatto, Chantraine (*DELG*, IV 1030, s. v.) fornisce solo queste informazioni: «“chevre” ou “mouton sauvage” (Opp.)»; dello stesso tenore il lemma in *LSJ Supplem.*: «wild sheep or goat»⁵. Ora, nel II libro dei *Cynegetica* si parla dei quadrupedi con le corna: tori (43-175), cervi e caprioli (176-299), antilopi e gazzelle (300-25), capre e pecore selvatiche (326-81; subito dopo è descritto il subo, 382-445, ma con un'ampia digressione ai vv. 393-425), orici (446-88), elefanti (489-550; le zanne vengono considerate corna), rinoceronti (551-69). Il libro si chiude con un rapido cenno ai mammiferi di piccola taglia, scoiattoli, ricci, scimmie, talpe (586 ss.). Poiché nell'ordine dell'esposizione il poeta accosta spesso coppie di specie animali affini o da lui reputate tali (cervo-capriolo, antilope-gazzella, capra-pecora, elefante-rinoceronte), si deve pensare che anche per la coppia subo-orice valga la stessa cosa, e che dunque si tratti di una specie di gazzella⁶. Già Bodin⁷, del resto, lo identificava con lo *streyikerw*", oggi *Antilope addax*⁸; Bussemaker⁹ pensava invece all'*Antilope Hodgsonii* Abel.

La causa della nostra incertezza risiede principalmente nel fatto che il mondo antico sembra ignorare quest'animale: una ricerca sul TLG mi ha consentito di appurare che, a parte Oppiano (e la parafrasi del suo poema redatta da Eutecnio), il termine ricorre solo negli *Excerpta ex libris de animalibus* di Timoteo di Gaza, che forniscono in maniera estremamente succinta le stesse notizie di Oppiano¹⁰. In effetti, lo stes-

³ Il poeta inserisce dopo il v. 395 una lunga digressione sulla potenza dell'amore; la descrizione del subo" riprende al v. 433.

⁴ O. K., *Die antike Tierwelt*, I-II, Leipzig 1913.

⁵ A un ovino pensa anche Mair.

⁶ Devo questo suggerimento a Giuseppe Agosta.

⁷ *Oppiani De venatione libri IV*. Iohanne Bodino Andegavensi interprete, Lutetiae 1555, 80.

⁸ Cf. Keller I 293.

⁹ *Scholia et paraphrases in Nicandrum et Oppianum*, ed. U. B., Paris 1849¹, 653.

¹⁰ § 35 = Cramer, *Anecd. Ox.* IV 267, 9-14; cf. anche *Timotheus of Gaza On Animals PERI ZWWN. Fragments of a Byzantine Paraphrase of an Animal-Book of the 5th Century A.D.* Transl., comm. and introd. by F.S. Bodenheimer and A. Rabinowitz, Leyden 1948, 39; *Oppiano. De la caza. De la Pesca. Anónimo. Lapidario órfico*. Trad. intr. y notas de Carmen Calvo Delcán, Madrid 1990, 101.

so nome *soubo*¹¹ non sembra greco, ma parrebbe accostabile all'ebraico *צב* 'capriolo', 'gazzella', attestato nell'Antico Testamento in *Dn.* 15.22 *al.* e reso con *dorka* dai Settanta¹². A tal proposito è interessante notare che in *Isid. Etymol.* 12.1.15 si afferma che i Greci chiamavano la capra selvatica *dorka* per la sua vista acuta (*pro eo quod acutissime videant, id est oxuderkesteron*); il dato è chiaramente falso, ma attesta comunque la possibilità di confusione tra capre da un lato e antilopi o gazzelle dall'altro.

Ma, lasciando da parte tale questione, intendiamo rivolgere la nostra attenzione ai vv. 388-90 del passo sopra citato. Qui il poeta si è chiaramente ispirato a *Il.* 18.603-05, in cui, fra le figure che ornano lo scudo di Achille, è descritto un gruppo di danzatori circondati da una folla di spettatori:

pol lo" dī imeroenta coron per i istaq̄ omi lo"

¹¹ Nella tradizione manoscritta, avverte il *Thesaurus Graecae Linguae* s.v., ricorrono anche le forme *soublo*" (p. es. nel Marc. gr. 479, f. 31v, al v. 390) e *sabo*"; ma la prima forse è dovuta all'influsso del lat. *subulo-onis*, che indica un cervo dalle corna diritte e non ramificate (cf. Forcellini e *OLD*, s. v. *subulo* 2; inoltre *subula-ae*, 'ago' usato dai calzolari, da cui il gr. ha tratto *soublion* e *soublizw* 'perforare', fino al neogreco *soubla* 'spiedo' e *soublaki* 'spiedino').

¹² Così Mair *ad l.* Personalmente sarei tentato di scorgere un qualche rapporto anche col toponimo *Souba* (Septuag. *Paralip.* 1.18.3; 1.18.5, *al.*; cf. *Chron. Pasch.* p. 173, 14, Ios. *AJ* 7.121), indicante una regione del Libano in cui si erano stanziati gli Aramei. Il suo nome deriva dall'aramaico *sohobah*, che significa 'rossastro', forse a causa dei giacimenti di rame di cui essa era ricca (*Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, Turnoult-Paris 1960, s. v. *Araméens*, col. 126); mi domando allora se per caso il nome *soubo*" (che Oppiano probabilmente desumeva dalla propria lingua d'origine, il siriano, o da una parlata affine nell'area orientale del Mediterraneo) non provenga da una radice simile, e abbia dunque un qualche rapporto col il colore fulvo (*xanqwo*" ) dell'animale (casi del genere non sono infrequenti nelle lingue: si pensi al nome latino della quercia, *robur*, da connettere alla radice i.e. **reudh* 'rosso'; oppure al siciliano *janca* 'dente', che altro non è se non il femminile dell'agg. *jancu* 'bianco'). Una vaga somiglianza (sempre che non si tratti di una coincidenza) sembrerebbe potersi cogliere anche con l'egiziano *s:b* 'sciacallo' (cf. Gossen-Steier, *Schakal*, *RE* II/A-1, 1921, col. 400, 35-37): lo sciacallo ha anch'esso il pelame fulvo, tanto che il suo nome scientifico è *Canis aureus*. Ma la cautela è d'obbligo, perché fonemi differenti possono talvolta essere trattati allo stesso modo quando le parole vengono traslitterate da una lingua a un'altra, sicché non è detto che le somiglianze siano dovute alla stessa origine. Ad ogni modo, qualunque cosa si debba pensare del *subo*, del tutto fantasioso è quanto racconta il poeta riguardo alla sua abitudine di cibarsi di pesci; si può confrontare un passo dell'altro Oppiano, in cui i saraghi si affollano intorno alle capre quando queste sono portate dai pastori a fare il bagno in mare (*Hal.* 4.308 ss.), che il nostro ha sicuramente tenuto presente, come mostrano numerose coincidenze contenutistiche e verbali. Interessante anche il dato che, stando a Keller I 328, nell'antichità (specialmente in Macedonia, a Cipro e in Arabia) le pecore venivano talora nutrite con pesci perché si pensava che questo contribuìsse a farle ingrassare. Anche Ael. *NA* 16.35 parla di un villaggio indiano dove le capre venivano alimentate con pesci essiccati; a 17.23 racconta che nel lago Peonide vivevano dei pesci di cui erano ghiotti i buoi, a patto che venissero loro offerti quando erano ancora vivi. Può darsi dunque che la fantasia popolare abbia fuso insieme credenze e notizie relative a specie animali diverse.

terpomenoi: doiw de kubisththre kat' autou"  
molph" exarconte" edineuon kata messou".

Si noti il ricorrere, anche in Oppiano, della *iunctura* poulu" (pollo" in Omero) omi lo" (v. 388), e ancor più del participio terpomenoi (v. 390), accordato a senso a omi lo" e posto in principio di verso.

Tuttavia, a nostro giudizio potrebbe esserci anche un'altra reminiscenza. Nel libro VII dei *Deipnosophisti*, Ateneo introduce il catalogo delle varie specie di pesci decorando il discorso con due citazioni, una di Sofocle e una di Acheo di Eretria (277 A-B):

pol lwn oun ontwn tw n icquwn, ou" kata ta" ekasta" wra" edainumeqa (endain. A: Kaibel), w qaumasiwtate Timokrate", -kata gar ton So f oklea (fr. 762 R.):

277 B                coro" d' anaudwn icquwn eper roqei,  
                      sainonte"¹³ ouraioisin

ou thn kekthmenhn alla ta" lopada", kai kata ta" Acaiou de Moira" (fr. 27 Sn.-K.¹⁴):

polu" (gar) omi lo" pontiou kuklou sobwn  
< x - + - x ? ì enalio" qewria,  
crainonte" ouraioisin¹⁵ eudian alo" -

apomnhmoneusw de soi a peri ekastou elexan oi deipnosophistai.

Anche Acheo mostra di aver tenuto presente il modello omerico: ancora una volta troviamo polu" omi lo" accordato a senso a un participio plurale (crainonte", correzione palmare di Casaubon per il tràdito crainonto"). Ma Acheo, per quanto mi risulta, è il primo ad applicare questo modello a una folla di pesci¹⁶, forse dietro la

¹³ sainousin AC: Brunck.

¹⁴ Il testo del frammento, sostanzialmente identico a quello di Kaibel, è lo stesso che propongo nella mia edizione dei satirografi minori (*Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam, Hakkert, 2003); il gar appartiene probabilmente al dettato di Ateneo (polu" d' Erfurdt).

¹⁵ crainonto" quraioisin A, om. CE: Casaubon.

¹⁶ In teoria potrebbe trattarsi anche di altre creature marine dotate di coda (delfini, tritoni); ma l'accostamento al frammento di Sofocle, in cui si parla espressamente di pesci, farebbe pensare che sia così anche in Acheo. L'altro Oppiano, nel passo citato sopra (*Hal.* 4.308 ss.) usa pure omi lo", ma riferito alle capre anziché ai saraghi che le circondano (keraon omi lon, 320), e senza l'agget-



suggerione del frammento sofocleo citato prima¹⁷. Certo, Oppiano potrebbe essersi ispirato direttamente a Omero, indipendentemente da Acheo; ma nulla vieta di pensare - ed anzi a me sembra più probabile - che abbia tenuto presente anche quest'ultimo. Se così fosse, verrebbe da chiedersi da dove ne avesse notizia. Difficilmente avrà avuto davanti il dramma di Acheo: molto più verosimile che attingesse a un'antologia o a qualche altra opera di erudizione varia. Un indizio potrebbe essere costituito dal fatto che un altro scrittore coevo di Oppiano e di Ateneo, Clemente Alessandrino, negli *Stromata*¹⁸ cita il v. 1 del fr. 762 di Sofocle: probabilmente esso si trovava assieme al brano di Acheo in una stessa fonte¹⁹, alla quale hanno attinto indipendentemente tutti e tre gli autori.

Catania

Paolo Cipolla

tivo polu". Altre volte lo usa per i pesci (4.142, 320, 468 ecc.), ma comunque non in *iunctura* con polu".

¹⁷ «Sophoclem imitatus esse videtur Achaeus» Radt, appar. ad Soph. F 762.

¹⁸ 6.11.92.5 p. 479, 15 Stählin; cf. anche Id. ibid. 2.15.68.3 p. 149, 18 s. St.

¹⁹ O comunque in fonti tra loro tipologicamente simili, dal momento che nella tarda antichità circolavano contemporaneamente differenti opere compilatorie, contenenti tutte più o meno lo stesso tipo di dottrina enciclopedica. Sulle fonti comuni di Ateneo e Clemente Alessandrino cf. L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Dipnosophistarum libros composuerit*, diss. Basel 1941, 93 ss.; lo studioso ha tenuto presente solo il *Pedagogo* di Clemente, ma naturalmente, il discorso si può estendere anche ad altre opere. Si veda peraltro anche T. Halton, *Clement of Alexandria and Athenaeus* (Paed. iii. 4, 26), SCent 6, 1987-88, 193-202.

**CONGETTURE CINQUECENTESCHE INEDITE AD ARNOBIO E MINUCIO FELICE:  
GLI STUDI DI JOHANNES LIVINEIUS***

Johannes Livineius (Jan Lievens) (1546/47-1599) studiò il testo di numerosi autori latini e greci, pagani e cristiani, antichi e bizantini; collazionò molti manoscritti e propose numerose congetture di grande acume¹. Tra gli autori sul cui testo diede contributi importanti possiamo ricordare Sofocle, Euripide, Properzio, Silio Italico, i Panegiristi Latini, Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo, Andronico Costantinopolitano, Teodoro Studita². Le sue fatiche filologiche produssero soltanto un numero limitato di edizioni, e parecchi dei suoi contributi furono pubblicati postumi, o riscoperti solo in anni recenti. In lavori precedenti ho pubblicato le sue note inedite ad Euripide e discusso della sua tecnica filologica³. Questo articolo presenta le note testuali di Livineius ad Arnobio e Minucio Felice, finora inedite.

Queste note sono importanti per il valore intrinseco delle congetture e per l'indagine sulla tradizione manoscritta. Per quanto possiamo vedere, Livineius cercava sempre di avere informazioni dirette (o collazioni ragionevolmente accurate)

* Ringrazio Christopher Ligota per alcuni controlli sulle note di Livineius; B. Amata, H.J. van Dam, S. Gysens, P. Mastandrea, E. Stagni e R. Tabacco per osservazioni e correzioni.

¹ Sulla vita e le opere di Livineius si vedano: S. Gysens, *Livineius, Johannes (Jan Lievens)*, in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Brussels 2002, XVI, 539-48; S. Gysens, *Johannes Livineius (1546/47-1599), Een minder bekend humanist uit Dendermonde*, *Gedekschriften van de Oudheidkundige Kring van het Land van Dendermonde*, Vierde reeks 21, 2002, 7-54; L. Battezzato, *Livineius' Unpublished Euripidean Marginalia*, *RHT* 30, 2000, 323-49 e *Renaissance Philology: Johannes Livineius (1546-1599) and the Birth of the Apparatus Criticus*, in C. Ligota-J.L. Quantin (Eds.), *History of Scholarship*, Oxford 2006, 75-111. Tra gli studi precedenti si possono ricordare: L. Roersch, *Lievens (Jean) ou Livineius*, in *Biographie Nationale*, Brussels 1892-1893, XII 124-28; J.N. Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept Provinces des Pays Bas* [...] Louvain 1765 [Westmeal 1970], I 350 s.

² Nel corso della sua vita Livineius curò la pubblicazione delle seguenti opere: *Gregorii Nysseni De virginitate liber, Graece et Latine nunc primum editus, interprete Iohanne Livineio Gandensi*, Antverpiae: Plantin, 1574; *Ioannis Chrysostomi De virginitate liber, Graece et Latine nunc primum editus, interprete Ioanne Liuineio Gandensi*, Antverpiae: Plantin, 1575; *XII Panegyrici Veteres, ad antiquam qua editionem, qua scripturam infinitis locis emendati, aucti, Iohannes Livineius Belga Gandensis recensebat*, Antverpiae: ex officia Plantiniana apud I. Moretum, 1599 (apparso l'anno della sua morte). Dopo la sua morte apparvero: *Andronicus Constantinopolitanus, Dialogus contra Iudaeos*, in *Tomus singularis insignium auctorum tum graecorum quam latinorum* [...], nunc primum in lucem prodire [...] iussit Petrus Stevartius [...], Ingolstadt, 1616, 255-398 (cf. Migne, *Patrologia Graeca* 133: 791-924); *Theodori Studitae Sermones catechetici CXXXIV*, in *Magna Bibliotheca Veterum Patrum* [...], Coloniae Agrippinae: sumptibus Antonij Hierati, sub signo Gryphi, 1618, ix. 214-76 (cf. Migne, *Patrologia Graeca* 99: 506-687); *Cai Valeri Catulli, Albi Tibulli, Sexti Aureli Properti, quae extant, cum elegantissimis Joannis Livinei notis numquam antehac editis* [...] [ed. J. Gebhardus], Frankfurt: Wechel, 1621. Per le note a Sofocle cf. 'Ctesiphon', *Collation of Two Mss. of Sophocles*, *CJ* 7, 1813, 428-36; per quelle ad Euripide cf. L. Battezzato, *Euripidean Marginalia* (sopra, n. 1).

³ Cf. Battezzato, *Euripidean Marginalia* e *Renaissance Philology* (sopra, n. 1).

dei manoscritti degli autori di cui si occupava. Nel caso di Arnobio e Minucio Felice, Livineius ebbe la fortuna di avere informazioni dettagliate sugli unici due manoscritti di questi autori, P e B. Egli ebbe a sua disposizione una collazione del manoscritto P e collazionò direttamente l'apografo B: ebbe quindi un panorama sotto alcuni aspetti più chiaro di quello offerto dalle edizioni moderne, che normalmente non riportano B, nemmeno quando P è stato corretto da una mano rinascimentale (precedente a Livineius). Riuscì così ad avere un quadro chiaro delle manipolazioni delle edizioni cinquecentesche su cui lavorava e sanò un numero notevole di passi, anticipando molte congetture di studiosi posteriori a lui. Non solo: alcuni suoi interventi spingono a riconsiderare passi in cui non si sospettavano corruzioni, o forniscono nuove e interessanti soluzioni a problemi già individuati.

Il presente lavoro è diviso in tre sezioni: una breve discussione della tecnica di collazione e delle sigle usate da Livineius (sezione 1); una presentazione della tradizione manoscritta e delle prime edizioni di Arnobio e Minucio Felice, in funzione della comprensione delle note di Livineius a questi autori (sezione 2); infine un abbondante elenco delle sue congetture più interessanti a questi autori (sezione 3)⁴.

## 1 La tecnica filologica di Livineio

### 1.1 Uso di sigle per indicare manoscritti

Nel 1990 Lloyd-Jones e Wilson attirarono l'attenzione degli studiosi sull'opera di Livineius. Discutendo del testo di Sofocle, mostrarono che egli, oltre ad aver collazionato uno o più importanti manoscritti vaticani di questo autore, aveva avanzato una serie di interessanti congetture che spesso anticipavano i contributi di studiosi posteriori⁵. Lloyd-Jones e Wilson segnalavano anche l'esistenza di sue note ad Euripide e ad Arnobio, scritte su edizioni cinquecentesche ora conservate alla British Library⁶. In un mio precedente lavoro ho pubblicato una scelta delle congetture di

⁴ Per una trattazione più esaustiva dei problemi trattati nella prima sezione si vedano Battezzato, *Euripidean Marginalia*, e *Renaissance Philology* (sopra, n. 1); alcune osservazioni della sezione 2 si ritrovano nel secondo dei due contributi citati.

⁵ Cf. H. Lloyd-Jones-N.G. Wilson, *Sophoclea: Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990, 269-75. Livineius scrisse le sue congetture nei margini dell'edizione Aldina, ora conservata al Trinity College, Cambridge (shelf-mark Adv. d. 4.1). Lo studioso anonimo che pubblicò queste congetture nell'ottocento ('Ctesiphon', *Collation*: si veda sopra, n. 2) ritenne che Livineius si fosse limitato a collazionare dei manoscritti. Le migliori congetture a Sofocle sono riportate nell'edizione: *Sophoclis Fabulae*, recognoverunt [...] H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson, Oxonii, 1990.

⁶ Si vedano *Euripidis tragoediae septendecim*, [...] apud Aldum, Venetiis 1503 (British Library: C.45 b 23-24); *Arnobii Disputationum adversus gentes libri VIII. nunc demum sic accurati, ut ab eruditibus sine ulla offensione et cum maiore lectionis operae pretio cognosci possint. Accessit in-*

Livineius ad Euripide, individuato i manoscritti euripidei utilizzati, e discusso il significato delle sue sigle.

Livineius adottò un efficace sistema di abbreviazioni per i manoscritti e per le ‘congetture’ (si veda sotto per il suo uso di ‘congettura’), un sistema che riproducesse in maniera più o meno precisa nelle sue edizioni a stampa, e che presenta molti tratti in comune con il sistema utilizzato nelle edizioni critiche moderne⁷.

L’uso di sigle per indicare manoscritti o edizioni è già attestato nell’ottavo secolo d. C.⁸ ed era comune nel Rinascimento⁹. Nelle sue collazioni di manoscritti euripidei, Livineius usa però un simbolo unico per indicare un *gruppo* di manoscritti, come se fossero una famiglia. Il sistema messo in pratica da Livineius aveva due difetti: lo stesso simbolo indicava manoscritti differenti a seconda delle tragedie¹⁰; inoltre i simboli adottati per indicare le divergenze dei manoscritti ‘V’ (V_† e V_‡) erano troppo simili, e si prestavano a confusioni¹¹. Livineius in seguito abbandonò questo sistema e secondo la pratica comune indicò ciascun manoscritto con una singola lettera. Questo sistema è utilizzato nelle sue note a Properzio, Silio Italico, Arnobio e nell’edizione dei *Panegyrici veteres*¹².

*dex eorum quae notatu digna sunt*, Basileae, apud H. Frobenium et N. Episcopium, 1546 (British Library: C. 61 d. 5).

⁷ Si deve tenere conto del fatto che le tecniche editoriali del cinquecento presentavano alcuni ostacoli tecnici alla realizzazione di un apparato in senso moderno. Per una discussione più generale di questi problemi rimando al mio contributo: Battezzato, *Renaissance Philology*.

⁸ Si vedano G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952, 155 n. 2; M. Gorman, *Theodulf of Orléans and the Exegetical Miscellany in Paris. lat. 15679*, RBen 109, 1999, 278-323 spec. 279-82. Inoltre: G.C. Alessio, *Edizioni medievali*, in G. Cavallo-C. Leonardi-E. Menestò (a cura di). *Lo spazio letterario del medioevo*. 1. *Il medioevo latino*. III. *La ricezione del testo*, Roma 1995, 29-58.

⁹ Si vedano S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma 1973, 164, 168, e 177; E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley, 1974, 8; L.D. Reynolds-N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford 1991³, 145 (= *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall’antichità ai tempi moderni*, Padova 1987³, 151); S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova 1985³, 24 s. n. 16; J. Delatour, *Les livres de Claude Dupuy. Une bibliothèque humaniste au temps des guerres de religion*, Paris 1998, 70; per il diciassettesimo secolo si veda ad es. Heinsius in F. Munari, *Manoscritti ovidiani di N. Heinsius*, SIFC 29, 1957, 98-114.

¹⁰ In *Hecuba*, *Orestes*, *Phoenissae* V_† = Vat. gr. 52; V_‡ = manoscritto Vaticano non identificabile; V = Vat. gr. 52 + manoscritto Vaticano non identificabile; simbolo aggiuntivo (Q) = Vat. gr. 909. In *Medeia*, *Hippolytus*: V_† = Vat. gr. 910; V_‡ = Vat. gr. 909; V = Vat. gr. 909 + Vat. gr. 910. In *Alcestis*, *Andromacha*, *Rhesus*, *Troades*: V = Vat. gr. 909. Cf. Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 330-35.

¹¹ Gli errori riguardano di sovente l’uso del simbolo V in casi in cui solo uno dei due manoscritti aveva la lezione attribuita ad entrambi: Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 338 s.

¹² Rimando alle mie osservazioni in Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 327 e 329. Per i dati sulle edizioni dei Panegirici e di Properzio cf. sopra, n. 2. Per Silio Italico cf. Silius Italicus, *Punica*, ed. I. Delz, Stuttgartiae, 1987, LXII, che riferisce la nota di Livineius nella prima pagina di testo

## 1.2 Le congetture

Nella prima pagina dell'edizione di Arnobio da lui annotata, Livineius spiega che 'p. conjecturas notat'. Il simbolo 'p.' compare anche nelle note a Sofocle, Euripide e Silio Italico¹³. Lloyd-Jones e Wilson diedero per scontato che egli intendesse 'congettura' nel senso moderno della parola: una lezione non attestata nei manoscritti¹⁴. In realtà si può mostrare che Livineius usava 'p.' per indicare lezioni da adottare in quanto corrette, quale che sia la loro origine (congetturale o meno). Infatti tale simbolo ricorre spesso accanto a lezioni che, proprio secondo le collazioni di Livineius, trovano supporto in uno o più manoscritti e in luoghi in cui sarebbe stato difficile sospettare una corruzione e indovinare la lezione corretta¹⁵.

L'abbreviazione 'p.' corrisponde a 'puto' o 'quod verum puto'. Nelle sue note a Properzio Livineius usa queste formule per esteso, insieme con la semplice sigla 'p.', per segnalare l'approvazione di una lezione, sia essa tradizionale o congetturale¹⁶.

Poliziano e altri studiosi, nelle loro collazioni, usavano le abbreviazioni *c'*, *c^o*, *c^e* (= *corrigo*, *corrige*) per designare una lezione che consideravano corretta, indipendentemente dalla sua origine congetturale o tradizionale¹⁷.

Livineius raramente ricorda i nomi degli autori di una congettura. Offre riferimenti agli studiosi che hanno proposto congetture ad Arnobio in opere miscellanee,

dell'edizione del 1543, conservata a Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gud. lat. 8: 'C membranas notat quae Coloniae in aede summa, p. coniecturas, P editionem Parisiensem cum Marsi scholiis [S. Colinaeus, 1531], L Lugdunensem Seb. Gryphii [1547]'. Ricostruire C non è un compito facile: cf. H. Blass, *Die Textesquellen des Silius Italicus*, Jahrbücher für classische Philologie, 8. Supplementband, 1875-1876, 159-250, spec. 187-216; Pasquali, *Storia della tradizione*, 68-70 (sopra, n. 8); l'edizione di Delz dei *Punica* appena citata, LIV-LXIV; Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 340.

¹³ Per Silio Italico si veda la nota precedente.

¹⁴ Lloyd-Jones e Wilson, *Sophoclea*, 275 (sopra, n. 5). G. Hermann, pur ritenendo che 'p.' fosse un manoscritto, sospettò che le lezioni fossero in realtà congetturali: «huius libri non est alia quam emendatoris auctoritas, quum ubique correctiones metri caussa factas exhibeat» (Sophocles, *Electra*, Lipsiae, 1825², ad v. 169).

¹⁵ Per tutto questo si veda Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 339-43. Anche H.-J. van Dam, *The Coming of the Silvae to the Netherlands*, in F. Delarue, S. Georgacopolou, P. Laurens, A.-M. Taisne (a cura di), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius*, Poitiers 1996, 315-25, a p. 320, dopo aver esaminato la possibilità che le lezioni marcate con 'p.' derivassero da una fonte manoscritta o a stampa, aveva suggerito: «the provisional conclusion must be that "p." means *puto* or *praefero*, and that the conjectures are his [= Livineius'] own».

¹⁶ Si vedano gli esempi raccolti in Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 341 n. 79 (sopra, n. 1). Cf. i casi di «puto legendum» raccolti da Rizzo, *Il lessico filologico*, 157 e 273 (sopra, n. 9). Nelle note a Properzio, Livineius usa occasionalmente anche «placet» o «non placet»: cf. Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 342 n. 80.

¹⁷ Rizzo, *Il lessico filologico*, 274 (sopra, n. 9).

come Lipsius e Gulielmus¹⁸, ma lascia senza indicazioni le congetture che erano proposte nell'edizione di Ursinus, stampate nei margini. Lo stesso procedimento si nota nelle sue note ad Euripide, ed è assolutamente normale nel cinquecento e nel seicento: se una congettura si ritrovava in una edizione, era considerato non necessario riportare il nome del suo autore¹⁹. Questo rende difficile a volte capire se Livineius conoscesse alcune edizioni, a cui sembra rifarsi, ma che non nomina esplicitamente.

## **2. Il lavoro di Livineio su Arnobio: fonti manoscritte ed edizioni**

### **2.1 Livineius, Carrion e Modius**

Livineius nel periodo iniziale della sua attività filologica si dedicò allo studio di autori greci: le sue prime opere sono edizioni dei trattati *De virginitate* di Gregorio di Nissa (1574) e di Giovanni Crisostomo (1575)²⁰. Egli cercava sempre di consultare dei manoscritti per stabilire il testo degli autori che studiava: il soggiorno a Roma fu fondamentale per i suoi studi su Sofocle ed Euripide. Una volta tornato nella sua terra di origine gli riuscì difficile trovare manoscritti greci, e si dedicò sempre più allo studio di testi latini. In questo campo poteva sfruttare tra l'altro le importanti scoperte di manoscritti operate da Louis Carrion (1547 circa-1595) e François de Maulde (Franciscus Modius, 1556-1597)²¹. Proprio l'accessibilità di manoscritti lo spinse ad occuparsi di Arnobio e Minucio Felice.

¹⁸ Nella nota ad Arnobio 7.40.3 Livineius fa riferimento a *Iani Gulielmi Plautinarum Quaestionum Commentarius* [...], Lutetiae, apud Ae. Beysium, 1583, 99. Le edizioni di Sabaeus, Gelenius e Ursinus (a testo) leggevano *surrepto* ma Ursinus stampava nel margine la congettura *subrecto* (per le indicazioni bibliografiche si veda l'elenco delle edizioni alla fine dell'articolo). Livineius scrive 'surrecto p.'. In seguito Livineius aggiunse un riferimento al Bruxellensis, scrivendo sopra il rigo con un inchiostro differente, e aggiungendo: 'Idem Gulielmio visum Plautinis quaest. 99'. *surrecto* è in realtà la lezione del manoscritto P. Si veda Wilhelm, Johann (1555-1584) in J.F. Maillard-J. Kecskeméti- M. Portalier (ed.), *L'Europe des Humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris-Turnhout 1998², 429. Questo esempio mostra che Livineius scrisse le sue note in fasi differenti, come è naturale supporre.

¹⁹ C.O. Brink, *Justus Lipsius and the Text of Tacitus*, JRS 41, 1951, 32-51, spec. 35 ha una osservazione simile a proposito dell'edizione di Tacito curata da Lipsius, anche se l'osservazione è espressa in senso sarcastico: «a correct or probable emendation in an earlier edition as a rule helped to disqualify, rather than qualify, its author for mention».

²⁰ Cf. le indicazioni alla nota 2.

²¹ Su Modius si veda P. Lehmann, *Franciscus Modius als Handschriftforscher*, München 1908. Pasquali, *Storia della tradizione*, 43-71 e Reynolds-Wilson, *Copisti e filologi*, 190 s. discutono le scoperte di Carrion e Modius e la loro tecnica filologica. W. Ehlers e G. Liberman hanno pubblicato di recente un frammento di Valerio Flacco, conservato nella Bibliothèque Municipale di Douai, identificato come un frammento dell'importante manoscritto usato da Carrion per la sua

Si ricordi che la tradizione testuale di Arnobio e Minucio Felice è la stessa. Esistono soltanto due manoscritti, P e la sua copia B (si veda sotto). L'*Ottavio* di Minucio Felice si trovò ad essere copiato dopo il settimo (e ultimo) libro di Arnobio; per un errore fin troppo ovvio, i manoscritti lo indicarono come l'ottavo libro di Arnobio. I primi editori, Sabaeus nel 1543 e Gelenius nel 1546, non corressero questo equivoco²². L'errore fu chiarito soltanto nel 1559, e nel 1560 il libro di Minucio Felice fu pubblicato per la prima volta come opera separata da F. Balduinus²³.

Poco dopo il 1580 Modius ottenne in 'prestito' il manoscritto B; il manoscritto passò, di nuovo come 'prestito', a Carrion, 'summus fur librorum'²⁴. Quando Carrion morì nell'estate del 1595²⁵, Livineius non solo ereditò questo manoscritto, ma anche la collazione di un altro manoscritto, opera di Carrion stesso. Livineius avrebbe dovuto restituire il manoscritto a Modius, il quale però morì nel 1597²⁶. Livineius quindi terminò di collazionare il manoscritto B e scrisse abbondanti note testuali sugli autori in esso riportati. Se la sua edizione fosse stata pubblicata, avrebbe supe-

edizione di Valerio Flacco. Questa scoperta conferma la buona qualità delle sue collazioni: cf. Valerius Flaccus, *Argonautiques*, ed. G. Liberman, Paris 1997, vol. I, LXXI-XC, con bibliografia; C. Valeri Flacci *Argonauticon liber VII*, ed. A. Perutelli, Firenze 1997, 71-81. Di recente il problema del manoscritto di Carrion è stato discusso da F. Hurka, *Textkritische Studien zu Valerius Flaccus* (Hermes Einzelschriften, B. 90), Stuttgart 2003, spec. 8-63, 123 s.; Hurka ha formulato dubbi, con argomenti che non mi paiono né decisivi né convincenti, sull'identificazione del frammento di Douai con il codice utilizzato da Carrion; si veda la recensione di V. Roggen su BMCR (<http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2005/2005-03-18.html>) e il dibattito con Hurka che ne è seguito (<http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2005/2005-05-08.html>) e <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2005/2005-07-77.html>). Sulle collazioni di Carrion è importante anche P.R. Taylor, *The Authority of the Codex Carrionis in the Ms-Tradition of Valerius Flaccus*, CQ n. s. 39, 1989, 451-71 (molto utile, ma precedente alla scoperta del frammento di Douai).

²² Per i dati sulle edizioni antiche e moderne di Arnobio e Minucio Felice si veda la bibliografia finale; verranno citate secondo il nome dell'editore, seguito da *Arnobius* come titolo uniforme per tutte le edizioni (ad es. Reifferscheid (ed.), *Arnobius* = edizione di Arnobio curata da Reifferscheid).

²³ Cf. *M. Minucii Felicis, Romani olim causidici, Octavius, [...] restitutus a Fr. Balduino*, ex officina L. Lucij, Typographi Heidelbergensis, 1560. Balduinus dà risalto alla sua scoperta nella prefazione. Altri studiosi già nel 1559 avevano indicato come stessero le cose: cf. B. Kytzler (ed.), *Minucius Felix, Octavius*, Leipzig 1992².

²⁴ J. Scaliger, *Scaligeriana, ou Bon Mots [...] de J. Scaliger*, avec des notes de Mr. Le Fevre et de Mr. de Colomies, Coloniae Agrippinae 1695, 81 s. Modius entra in possesso del manoscritto poco dopo il 1580: Lehmann, *Franciscus Modius*, 130 (sopra, n. 21). Cf. sotto, n. 38, per la testimonianza di Livineius su Modius, e n. 46, per l'opera del 1583 in cui L. Carrion cita alcune lezioni da questo manoscritto.

²⁵ Cf. W. Pökel, *Philologisches Schriftsteller-Lexikon*, Leipzig 1882, 42; Lehmann, *Franciscus Modius*, 131 (17 agosto 1595) (sopra, n. 21).

²⁶ Sulla restituzione si veda la nota di Livineius riportata sotto, n. 38. Per la morte di Modius cf. Lehmann, *Franciscus Modius*, 28 (sopra, n. 21).

rato tutte quelle precedenti per l'accuratezza e la completezza nel riferire i dati della tradizione manoscritta.

## **2.2. I manoscritti di Arnobio e Minucio Felice: P e B**

È opportuno ricordare alcuni dati sui due manoscritti esistenti di Arnobio e Minucio Felice (informazioni più dettagliate sono offerte dalle edizioni ricordate nella bibliografia finale).

Il manoscritto più importante è Par. lat. 1661, abbreviato con la sigla P nelle edizioni moderne; risale al IX secolo. Sabaeus, nell'*editio princeps* del 1543, f. a ii verso affermava: 'iure belli meus est Arnobius, quem e media barbarie non sine dispendio, et discrimine eripuerim'. Questo significa probabilmente che il manoscritto proveniva dalla Svizzera o dalla Germania²⁷. Il manoscritto P presenta ora delle note in una mano cinquecentesca, che introduce lezioni tratte dalle edizioni di Gelenius (1546) e Canter (1582)²⁸. L'autore di queste note non è stato identificato, ma intervenne sul manoscritto prima della collazione di Carrion (che morì nel 1595)²⁹, e di quella dello Scaligero, effettuata nel 1598 circa³⁰. Livineius cita P dalla collazione di Carrion.

Il Brux. lat. 10.846-847, chiamato B nelle edizioni moderne, è un apografo di P. Il manoscritto B si trovava a Lünenburg³¹; la cosa è confermata da Livineius stesso, che lo chiama *Luneburgense* nelle sue note. Nel 1598 Livineius ripristinò il corretto ordine dei fogli di B³². Dopo la morte di Livineius, il manoscritto fu acquistato dai Gesuiti di Anversa, insieme con altri libri di Livineius³³. Gli studiosi moderni, ritenendo che B sia una copia di P, di solito lo trascurano nelle edizioni³⁴. È però utile quando la lezione originaria di P è stata alterata; presenta inoltre alcune facili corre-

²⁷ Cf. Reifferscheid (ed.), *Arnobius*, VII.

²⁸ Per una breve presentazione delle edizioni cinquecentesche, si veda sotto, sez. 2.4.

²⁹ Infatti ad Arn. 4.30.5 Livineius riporta il testo di P secondo la correzione cinquecentesca: «dissita distantiaque P, diis sit adstantia quae L» (L = Bruxellensis); P però originariamente leggeva *diis sit adstantiaquae* (cf. Marchesi (ed.), *Arnobius*, p. 237 r. 12 e apparato). Carrion evidentemente doveva aver trovato la correzione presente nel manoscritto, quando egli lo collazionò.

³⁰ Cf. Reifferscheid (ed.), *Arnobius*, XI-XII; Le Bonniec (ed.), *Arnobius*, 98.

³¹ Lehmann, *Franciscus Modius*, 131 (sopra, n. 21). Bischoff (*apud* Y.-M. Duval, *Sur la biographie et les manuscrits d'Arnobius de Sicca*, Latomus 45, 1986, 69-99, spec. 84) afferma che P è scritto in una mano dell'Italia del Nord.

³² Egli scrisse sul manoscritto: «Iohannes Livineius, cathedralis Antwerp. Can(oni)cus et Cantor, aliquot pagellis perturbatum codicem in ordinem componebat. M.D.XCVIII.» (cf. Le Bonniec [ed.], *Arnobius*, 99; Duval, *Biographie*, 86).

³³ Per la storia del manoscritto cf. Lehmann, *Franciscus Modius*, 130 s. e Le Bonniec (ed.), *Arnobius*, 100.

³⁴ Reifferscheid (ed.), *Arnobius*, VIII; Duval, *Biographie*, 79 s.; 85-89.



zioni di lezioni erronee³⁵. Le Bonniec, nella sua edizione del primo libro di Arnobio, riporta sistematicamente le lezioni del Bruxellensis³⁶. Degli altri libri non sono state pubblicate collazioni sistematiche, e nelle mie note finali riporterò B basandomi sulle informazioni date da Livineius.

### **2.3 Le fonti di Livineius: l'edizione di Gelenius, la collazione di Carrion, B e l'editio romana**

Livineius, per lavorare sul testo di Arnobio e Minucio Felice, utilizzò l'edizione di Gelenius del 1546. Essa presenta numerose correzioni (e a volte addirittura vere e proprie riscritture) *ope ingenii* per rendere il testo accessibile ai lettori; si basa sul testo della *princeps*, senza accesso diretto a nessun manoscritto³⁷. Utilizzare una edizione così ricca di interventi stimolava ad una maggior attenzione alle lezioni dei manoscritti e spingeva a valutare con maggiore attenzione le difficoltà (vere o presunte) del testo.

Nella prima pagina della sua copia dell'edizione di Gelenius (1546), Livineius afferma di aver avuto tre fonti per lo studio di Arnobio e Minucio Felice: i manoscritti P e L e l'*editio Romana* R. Carrion avrebbe usato l'*editio Romana* per collazionare P e parte di L³⁸. P corrisponde al manoscritto parigino, e L (*Luneburgense*) al manoscritto attualmente a Bruxelles, cioè B.

³⁵ Si vedano i casi elencati da J. Beaujeu (ed.), Minucius Felix, *Octavius*, Paris 1964, XCIX-CII, Le Bonniec (ed.), *Arnobius*, 100. Le Bonniec, ivi, 99 (con bibliografia) data B all'XI sec., Lehmann, *Franciscus Modius*, 131 al XII sec.

³⁶ Le Bonniec (ed.), *Arnobius*. Alcune lezioni sono ricordate anche nell'edizione di Minucio Felice di Kytzler.

³⁷ Su Gelenius (Sigmund Gelen/Zikmund Hruby z Jeleni, 1498-1554) cf. Maillard-Kecsckeméti-Portalier, *L'Europe des Humanistes*, 201 (sopra, n. 18).

³⁸ Si veda l'edizione di Gelenius conservata alla British Library (C. 61 d. 5), p. 7: «Decedens Lud. Carrio testamento mihi legauit / Arnobiu(m) suu(m) edit. Romanae cu(m) P collatu(m). Itaque / a pag. 44 uacabit hoc signu(m). A qua item / deinceps L citabimus fide nostra. na(m) id ipsi / diligenter tractauimus, sub/missu(m) ab executoribus iussu testato/ris, reddendum tamen ubi eo / usi essem(us) Fra(n)c. Modio, qui id / Carrioni procurauerat». La frase «Itaque / a pag. 44 uacabit hoc signu(m)» ha bisogno di spiegazioni. Livineius riporta numerose lezioni da P per ciascun libro: quindi Carrion, sua fonte, doveva aver collazionato tutto il manoscritto. Non sembra che Livineius abbia avuto contatto diretto con il manoscritto P. Intendo la frase 'Itaque... signum' come riferita alla collazione del manoscritto L effettuata da Carrion. Carrion avrebbe quindi collazionato L fino alla pagina 44 della sua copia dell'edizione Romana. Livineius, più in giù nella pagina, aggiunge: «R editionem Roma/na(m) p. coniecturas notat, / P Regiae prope Parisios / bibliothecae exe(m)plar / L Luneburgense / tractatu(m) a Carrio/ne cu(m) cura utru(m)que». Si noti comunque che l'edizione di Sabaeus non numerava le pagine con numeri arabi, ma numerava i *fogli*, e lo faceva usando numeri romani. L'indicazione della pagina 44 escluderebbe quindi un riferimento alla *princeps*.

Non è del tutto sicuro quale *editio Romana* sia stata utilizzata da Carrion per la collazione. È probabile che essa corrisponda a quella di Ursinus del 1583. Ritengo certo che Livineius abbia utilizzato l'edizione di Ursinus: egli scrive nelle sue note un ampio numero di congetture che si trovano già nei margini dell'edizione di Ursinus, e le contrassegna con la sigla 'p.'³⁹. Non fa riferimento esplicito a Ursinus, ma è improbabile che un numero così alto di congetture identiche sia stato proposto in maniera indipendente. D'altra parte il testo di Ursinus del 1583 è molto simile a quello della *editio princeps* (di Sabaeus, del 1543). Sabaeus è a sua volta molto vicino (ma non identico) al testo del manoscritto P. Non si può escludere che Carrion abbia usato la *princeps* per la sua collazione, anche se la cosa sembra meno probabile⁴⁰.

Si ricordi che gli studiosi del cinquecento non sapevano che Sabaeus per la *princeps* avesse usato proprio il manoscritto P. Lo Scaligero, che collazionò P, sapeva che era stato donato a Francesco I di Francia dal Papa; ma a quanto pare non comprese che P era stato usato per l'*editio princeps*⁴¹.

Livineius, per le informazioni su P, si basò sulla collazione di Carrion, e comprese che era necessario segnalare anche le differenze tra l'edizione di Gelenius, su cui Livineius lavorava, e l'*editio romana*: il testo di P era probabilmente identico a quello di R nei casi in cui Carrion non segnalava divergenze.

³⁹ Cf. Battezzato, *Renaissance Philology*, 89 n. 87. Si vedano ad es. 2.7.1 *primum aequae ipsi*, 2.10.1 *patres sectarum*, 2.10.1 *numeros coire*, 2.11.2 *Vos Plotino, vos Cronio*, 2.11.7 *scitis et praeceptionibus*, 2.12.1 *argutias profertis*, 2.16.13 *corporibus exemptae*. Si veda anche la giusta congettura a Min. Fel. 8.3 *consulte*] *inconsulte*: Protagora parla in modo 'temerario' ma non propriamente 'empio' (<in>*consulte potius quam profane de divinitate disputantem*), a differenza degli atei Teodoro e Diagora, menzionati nel paragrafo 8.2.

⁴⁰ Ursinus in alcuni casi non molto frequenti inserisce nel testo delle lezioni congetturali, ma non ho trovato casi in cui Livineius riporti una lezione di R che sia compatibile unicamente con il testo di Sabaeus del 1543. Uno studio ulteriore sulle note di Livineius potrebbe forse trovare delle prove decisive per sostenere che l'*editio romana* sia quella di Sabaeus, ma non ritengo questa questione centrale per la nostra discussione.

⁴¹ Cf. Scaliger, *Scaligeriana*, 33: «Arnobii MS Sancti non boni. Unus Regius quem Papa misit, alter Romae, sed Romana editio est optima. [...] Le plus bel exemplaire est celui que le Pape donna à François Premier». Si noti che l'edizione di Sabaeus del 1543 è dedicata a Francesco I di Francia (re nel periodo 1515-1547): «Arnobius ad te Rex Regum Maxime accedere festinat [...] qualem enim docti viri e manibus meis vix extorsere, sponte, et lubens maiestati tuae [...] dedico et dono» (f. a ii recto/verso). La legatura prova che il manoscritto fu posseduto da Enrico II di Francia, che succedette al padre Francesco I nel 1547, e regnò fino al 1559 (Le Bonniec (ed.), *Arnobius*, 96; Duval, *Biographie*, 78 s.); la testimonianza dello Scaligero, se corretta, farebbe scendere la data del dono del manoscritto agli anni 1543-1546. Si veda anche Reifferscheid (ed.), *Arnobius*, VII, che non cita lo Scaligero.

## 2.4 Il testo di Arnobio: fonti manoscritte e congetture nelle edizioni dei secoli XVI-XVII

Prima di presentare le congetture di Livineius, è utile offrire un elenco delle edizioni dei secoli XVI e XVII che verranno citate. Alcune di queste erano sicuramente o probabilmente note a Livineio stesso, altre hanno indirettamente influenzato il suo lavoro, altre ancora hanno proposto indipendentemente alcune sue congetture.

L' *editio princeps* di Sabaeus del 1543 presenta un testo basato sul manoscritto P. L'editore afferma di aver corretto alcuni passi con l'aiuto di H. Ferrarius e di F. Priscianensis. Sabaeus non stampa note testuali, ma include una lista di errata.

Gelenius, nella sua edizione del 1546, non presenta note testuali di alcun tipo e inserisce le sue congetture direttamente nel testo. Il suo testo era troppo divergente dall' *editio princeps* e dai manoscritti per imporsi stabilmente. Fu ripreso da De la Barre, che ne ristampò il testo senza discussioni filologiche⁴².

L'edizione di Theodorus Canterus (Dirk Canter 1545-1617, fratello di Willem Canter) riprende il testo di Gelenius, con alcune modifiche, e reinserendo lezioni tratte dalla *editio princeps*. Egli non ha accesso diretto ai manoscritti. Canter afferma di non aver inserito nessuna congettura a testo. Nelle sue note, stampate in fondo al volume, segnala divergenze rispetto all'edizione di Gelenius, propone interventi testuali e esegesi di passi scelti.

Ursinus (Fulvio Orsini, 1529-1600) rompe con Gelenius, e basa il testo della sua edizione (1583) sul testo della *princeps*, ma utilizza le note testuali inedite di vari altri studiosi, in particolare quelle di Pedro Chacón (1527-1581)⁴³. Spiega di aver accolto a testo solo le congetture «quae et multorum iudicio probatae et sine ulla controversia verae visae essent»⁴⁴, affermando di aver stampato nei margini quelle «non ita certa». Non indica però chi siano gli autori delle singole proposte testuali. Il risultato è che non possiamo far altro che attribuire convenzionalmente a lui tutte le congetture presenti nella sua edizione, anche se sappiamo per sua stessa ammissione che molte di esse non sono sue. Non ebbe accesso diretto ai manoscritti.

Stewech invece ebbe accesso al *Bruxellensis*. Egli finì la sua edizione nel 1587, ma il libro fu pubblicato solo dopo la sua morte, nel 1604. È probabile che Livineius abbia avuto accesso a questo lavoro: esso era a disposizione di Torrentius, lo zio di

⁴² *Opera Tertulliani et Arnobii [...] studio et labore Renati Laurenti de la Barre*, Parisiis, apud G. Iulianum, 1580, 133-232 (seconda serie di numeri di pagina).

⁴³ Su questo studioso si vedano Maillard-Kecskeméti-Portalier, *L'Europe des Humanistes*, 112.

⁴⁴ Ursinus (ed.), *Arnobius*, f. a4v; P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris 1887, 48.

Livineio, con cui Livineio stesso era in strettissimo contatto⁴⁵. Stewech stampa nei margini varianti tratte dal Bruxellensis, con la sigla «M.S.», e lezioni congetturali sue e di altri, accompagnate dai nomi degli autori (Ste(wech), Ursinus). Spiega le sue scelte in una serie di note apposte alla fine del testo, note che furono ristampate da Salmasius nel 1651.

In questo periodo furono anche stampate alcune serie di note testuali (*adversaria*). Possiamo ricordare le opere di due studiosi particolarmente vicini a Livineius: Carrion, in una sua opera miscellanea, pubblicò delle note basate su nuove testimonianze manoscritte⁴⁶. Meursius nel 1598 pubblicò una serie di note testuali non basate su nuovi dati relativi alla tradizione manoscritta⁴⁷. Nella sua *appendix* a quest'opera riportò però una dettagliata collazione di P, opera dello Scaligero; Meursius incluse una sua propria discussione filologica delle nuove lezioni⁴⁸.

Dopo la morte di Livineius apparve l'edizione di Elmenhorst (1603), il quale ristampa il testo della *princeps*, inserendo «raramente» (come afferma nella prefazione) congetture oppure lezioni tratte da altre collazioni già pubblicate. Anche D. Heraldus (1605) riprodusse il testo della *princeps*, correggendolo con alcune lezioni tratte dal manoscritto P (su cui la *princeps* stessa era basata). Heraldus, a quanto sembra, non ebbe accesso diretto al manoscritto P.

Salmasius stampò nel 1651 una edizione *variorum*, con un nuovo testo e le note dei più importanti commentatori.

### 3. Le congetture inedite di Livineius ad Arnobio e Minucio Felice

⁴⁵ L. Torrentius, *Correspondance*, édition critique [...] de M. Delcourt et J. Hoyoux, Paris, 1950-1954, vol. III, 510, e Battezzato, *Euripidean Marginalia*, 328 n. 20 (sopra, n. 1).

⁴⁶ L. Carrion, *Emendationum et observationum liber secundus ad V. Cl. Nicolaum Fabrum*, Lutetiae, apud Ae. Beysium 1583, 38 e 52.

⁴⁷ *Ioannis Meursi Criticus Arnobianus tributus in libros septem, item Hypocriticus Minutianus et excerpta Ms. Regii Parisiensis*, Lugduni Batavorum, ex officina L. Elzeviri, 1598; *Ioannis Meursi Criticus Arnobianus tributus in libros septem, item Hypocriticus Minutianus et excerpta Ms. Regii Parisiensis, editio altera et melior*, Lugduni Batavorum, ex officina L. Elzeviri, 1599². Su Ioannes Meursius (Jan de Meurs, 1579-1639) si vedano Maillard-Kecsckeméti-Portalier, *L'Europe des Humanistes*, 304 (sopra, n. 18) e V. Brown, *Cato, Marcus Porcius*, CTC 4, 1980, 223-47 spec. 240.

⁴⁸ Nel 1609 furono venduti all'asta libri posseduti da Scaligero; dal catalogo sappiamo che egli annotò una copia dell'edizione di Gelenius del 1546: cf. R. Smitskamps, *The Scaliger Collection* [...] *Supplement: Joseph Scaliger: A Bibliography 1850-1993*, by A. Grafton-H.J. de Jonge, Leiden 1993, 104. Si veda anche *The Scaliger Collection*, 19: lo Scaligero possedeva una copia dell'edizione di Elmenhorst del 1603. Cf. J. Bernays, *Joseph Justus Scaliger*, Berlin 1855, 187 sulla disputa tra Elmenhorst e Wowerus a proposito di Arnobio.

### 3.1 Considerazioni preliminari

Riporto qui una scelta delle lezioni che Livineius marca con il simbolo ‘p.’ nella sua copia dell’edizione di Gelenius del 1546. Ho escluso: a) lezioni presenti nella tradizione manoscritta (nota o meno che essa fosse a Livineius); b) congetture proposte da studiosi che lavorarono su questi testi prima di Livineio; c) congetture che ritengo molto improbabili o troppo violente.

D’altro canto ho incluso molte congetture che ritengo inutili (perché il testo è sano) o non convincenti (quando il testo non lo è, o non lo è con assoluta certezza), in modo da dare un’idea della qualità media degli interventi di Livineio.

Ho escluso le numerosissime lezioni contrassegnate da ‘p.’ che corrispondono a congetture pubblicate nell’edizione di Ursinus del 1583. Anche se Livineio non fa esplicito riferimento all’edizione di Ursinus, è probabile che l’abbia usata (si veda sopra, sezione 2.3). Ho anche escluso le congetture che furono pubblicate nell’edizione di Stewech del 1604, probabilmente noto a Livineius⁴⁹. Si noti che Stewech citava esplicitamente l’edizione di Ursinus. Ho anche escluso le numerosissime congetture che corrispondono a quelle avanzate in Meursius, *Criticus Arnobianus*⁵⁰. Il libro di Meursius fu pubblicato nel periodo in cui probabilmente Livineio stava lavorando su Arnobio ed è probabile che Livineio lo poté utilizzare. Anche se così non fu, le congetture in comune dovrebbero essere attribuite a Meursius, perché probabilmente egli terminò il suo libro prima della stesura delle note di Livineio. Meursius era sicuramente all’oscuro delle collazioni e delle note di Livineius. È infatti chiaro dalla prefazione che, a parte l’edizione di Canter, egli non ebbe a disposizione nessuna altra fonte manoscritta o a stampa. Solo in uno stadio successivo lo Scaligero gli fece avere una collazione del manoscritto P, che Meursius riprodusse, con l’aggiunta di sue note, in una appendice.

Nel riportare le congetture di Livineius bisogna tenere presente due distinte esigenze: bisogna infatti valutare il suo contributo sia sulla base dello stato della ricerca ai suoi tempi, che sulla base della sua utilità oggi. Per il primo scopo è necessario riportare il testo dell’edizione su cui Livineius lavorava, e dare informazioni sulle altre edizioni (e sui manoscritti, come noti a lui); per il secondo fine è utile ricordare le scelte dei principali editori (Reifferscheid e Marchesi per Arnobio; Kytzler per Minucio Felice).

Il lettore troverà le seguenti indicazioni: a) capitolo e paragrafo; b) il testo di Gelenius (seguendo Marchesi, ho usato le grafie *vV* e *uU* e ho evitato *j* (come in *dij*)); c) tra parentesi tonde, indicazioni sul testo del manoscritto P, quando divergente dal

⁴⁹ Cf. sopra, sez. 2.4.

⁵⁰ Riporto le congetture dall’edizione del 1598, ma ho anche controllato quella del 1599.

testo di Gelenius, e sulle congetture o lezioni riportate da editori *precedenti* a Livineius; d) una parentesi quadra che chiude il lemma; e) la congettura di Livineius; f) due punti per separare la congettura; g) il nome dello studioso a cui la congettura è attribuita nelle edizioni moderne; h) l'indicazione se la congettura (sia essa attribuita a Livineius o ad altri) è adottata a testo da Reifferscheid (R^l) o Marchesi (M^l), o se è da loro ricordata solo in apparato (rispettivamente R^a e M^a)⁵¹; lo stesso vale per l'edizione di Minucio Felice di Kytzler (Kytzler^a oppure Kytzler^l); i) pagina e riga dell'edizione di Marchesi (per Arnobio)⁵². In alcuni casi si ricordano anche, tra parentesi tonde, altre congetture, o si offrono considerazioni di critica testuale sul passo.

Ad esempio, l'indicazione: 1.49.4 *non voluntatis sed] non voluntatis et* Livineius tamquam e codice P : Marchesi (M^l) (44: 24) significa che nel libro 1, capitolo 49, paragrafo 4 di Arnobio il testo *non voluntatis sed* è stampato da Gelenius e (secondo Marchesi) corrisponde a quello del manoscritto P⁵³; Livineius ritenne che si dovesse leggere *non voluntatis et*, e che il manoscritto P riportasse questa lezione; Marchesi, ignaro di questa proposta di Livineius, propose come sua congettura *non voluntatis et*, congettura che egli stampò a testo; la si ritrova a p. 44, riga 24 dell'edizione di Marchesi stesso (del 1953).

Per quanto riguarda il punto a) (indicazione di capitolo e paragrafo) il testo di Arnobio presenta alcuni problemi: non esiste una divisione standard in paragrafi. Le Bonniec ne ha offerta una per il primo libro di Arnobio e Amata, nella sua edizione on line (<http://www.geocities.com/arnobius/index.html>) ha fatto lo stesso per gli altri (la divisione non è ripresa nella traduzione di Amata stesso⁵⁴). Faccio riferimento all'edizione on line di Amata per la divisione in paragrafi. Per offrire un riferimento rapido e immediato al testo di Arnobio indico tra parentesi anche la pagina e il numero di riga dell'edizione Marchesi. Questa aggiunta è alla fine di ciascuna nota testuale (punto i). Questo non è necessario per Minucio Felice, per il quale esiste una divisione standard in brevi paragrafi, che permette di individuare senza ambiguità i passi.

⁵¹ Naturalmente tutte le congetture a testo sono spiegate in apparato da Reifferscheid e Marchesi. Il testo di Amata è facilmente consultabile su Internet, e ho scelto di non appesantire le note con un ulteriore riferimento a questa edizione. Il lettore è invitato a consultare l'edizione di Amata, che offre molte informazioni sulle edizioni cinquecentesche.

⁵² I punti f), g) e h) sono ovviamente assenti per le congetture che non hanno riscontro in studiosi posteriori a Livineius.

⁵³ In questo caso Reifferscheid attribuiva a P la lezione *non voluntatis seu*, lettura che Marchesi smentisce.

⁵⁴ Arnobio, *Difesa della vera religione*, introduzione, traduzione e note a cura di B. Amata, Roma 2000.

Per quanto riguarda il testo di Gelenius (voce b), si deve ricordare che egli, così come Sabaeus, non includeva tra parentesi quadre o graffe le porzioni di testo espunte, ma si limitava ad ometterle. I lettori non avevano idea del fatto che queste parole fossero state omesse, a meno che non avessero accesso ai manoscritti, cosa molto difficile. Ho semplificato leggermente la punteggiatura, omettendo alcune delle virgole che Gelenius distribuisce abbondantemente nel suo testo (*ex. gr. 4.26.3 Zeuxip-pas, et Prothoas*).

Per la sezione c), riporto P sulla base di quanto afferma Marchesi; quando opportuno riporto le indicazioni fornite da Livineius sul manoscritto B (Bruxellensis ‘teste Livineio’). Per le congetture precedenti a Livineius, distingo tra lezioni riportate da Ursinus nel margine (Ursinus mg.) e le lezioni da lui stampate a testo (Ursinus tx.).

Nella sezione e), che contiene la congettura di Livineio, quando il testo riportato è esteso, evito di ripetere le parti del testo non modificate da Livineius, e le sostituisco con puntini di sospensione. Si ricordi che alcune congetture di Livineius sono note a Reifferscheid e Marchesi. Infatti F. Oehler, per la sua edizione di Arnobio del 1846, ebbe accesso alla collazione di Livineius, che si trovava, a quanto pare, ancora nella biblioteca dei Gesuiti di Anversa. Reifferscheid non vide il libro di Livineius ma consultò l’edizione di Oehler e l’‘apparatus criticus’ inedito preparato da M. Crusius, uno studioso danese del XVIII sec., il quale menziona numerose congetture rinascimentali⁵⁵. È attraverso queste fonti che alcuni dei contributi di Livineius entrarono nelle edizioni moderne di questi autori⁵⁶; in questo caso segnalo tra parentesi che l’attribuzione della congettura a Livineius è ricordata nell’apparato di Reifferscheid e Marchesi (“in app. Reifferscheid, Marchesi”).

Nella sezione g), dopo i due punti, indico di volta in volta il filologo che ha (indipendentemente) avanzato la stessa congettura di Livineius e a cui è attribuita nelle edizioni moderne. In alcuni casi menziono anche congetture simili (ma non identiche) a quella di Livineius, specificando se sono menzionate in apparato a testo da Reifferscheid e Marchesi. Per l’attribuzione della congettura ho controllato le seguenti edizioni di Arnobio: Gelenius (1546), Canter (1582), Ursinus (1583), Heraldus (1605), Salmasius (1651) (include le note di Canter, Stewech, Elmenhorst e Heraldus), Orelli (1816) nella ristampa di *PL* 5 (Parisiis 1844), Reifferscheid (1875), Marchesi (1953²), Le Bonniec (1982) (solo il libro 1). Tra queste edizioni quelle di Gelenius, Ursinus ed Heraldus comprendono anche il testo di Minucio Felice, per il quale si vedano inoltre quelle di Davisius (1712), Halm (1867), Baehrens (1912),

⁵⁵ Reifferscheid (ed.), *Arnobius*, XIII.

⁵⁶ Si veda Duval, *Biographie*, 83, che non era al corrente dell’attuale collocazione delle note di Livineius. Non ho visto l’edizione di Oehler, stampata in E.G. Gersdorf (ed.), *Bibliotheca Patrum Ecclesiasticorum Selecta*, Lipsiae 1842, vol. XII.

Beaujeu (1964) e soprattutto quella di Kytzler (1982, 1992²), di grande utilità. Si sono consultate infine le note ad entrambi gli autori in Meursius, *Criticus Arnobianus*⁵⁷.

### **3.2 Le congetture di Livineius ad Arnobio e Minucio Felice: elenco**

#### **Arnobius**

1.28.2 *sententiae*] *essentiae* : Reifferscheid (cf. la sua edizione, p. XV) (R^tM^t) (pagina 23: riga 14 edizione Marchesi)

1.49.4 *non voluntatis sed*] *non voluntatis et* Livineius tamquam e codice P : Marchesi (M^t) (44: 24)

1.51.2 *pustulam* (Gelenius, *ponsula* P)] *pusulam* : Marchesi (M^a) (Le Bonniec, Amata) (47: 8)

1.63.2. *vides enim* (*quid* Ursinus mg., i.e. *quid enim?*)] *vide enim* : Meiser (M^a) (59: 7)

2.6.2 *nescio quid aliud* (*altius* Canter, Stewech) *uidetis*] *nescio quid altum uidetis* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R^aM^a) (70: 22)

2.8.3 *liberorum suscipitis prolem*] *liberorum susceptatis prolem* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R^tM^t) (74: 10-11)

2.10.1 *ipsi denique* (Gelenius, Sabaeus, *denius* P)] *ipsi deinde* : *ipsi dein* K. Meiser (M^a), alii alia (75: 14)

2.19.2 *principis summitati*] *principi summitati* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R^aM^a) (87: 23)

2.28.1 *abeamus, audiamus* (Gelenius, *abeamus ne videamus* P, alii alia)] *abeamus {ne videamus}*: Castiglioni⁵⁸ (M^t) (98: 24-25)

⁵⁷ Sia nella prima che nella seconda edizione (cf. sopra, n. 47).

⁵⁸ Livineius scrive: «apparet abeamus a vobis». Questo probabilmente significa che egli intendeva suggerire di espungere *ne videamus*.



2.29.3 *in alterius] ab alterius : ui alterius* Meursius (R¹M^a) (migliore la congettura di Meursius) (101: 17)

2.30.1 *Sed memoratae apud inferos poenae et suppliciorum generibus multifor-*  
*mes] et* del. Livineius (probabile ma non indispensabile) (101: 19-20)

2.41.2 *conspiciendis quaererent corporibus fucos] post pertunderent aurium*  
transposuit Livineius : Salmasius (R^aM^a) (115: 1-2)

2.41.2 *laminas* (Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *lannas* edd., Scaliger ut ex P⁵⁹,  
*lamnas* P post corr. manus saec. XVI)] *rimas* collato Iuven. *Sat.* 1.105 (re vera 104-  
5) *molles quod in aure fenestrae / arguerint* (improbabile) (114: 20)

2.52.2 *animata esse credantur. Et vivere quidem ex elementis...rationes* (punteg-  
giatura di Gelenius; *credantur, et vivere quidem* Ursinus tx., *credantur et vivere,*  
*quia* Ursinus mg.)) *et vivere. qui? ex elementis ... rationes?* (Livineius fa bene a  
rifiutare un nesso causale improbabile, e la proposta è interessante, ma altre conget-  
ture sono più semplici) (125: 20; 126 : 1-4)

2.59.3 *terrarum hae dulces, aliae sint amarae, vel frigidae] ... dulces <vel cali-*  
*dae>...* Livineius : E. Klussmann (R¹M¹) (134: 9)

2.59.3 *commeabiles fecerit?] commeabiles fecit?* : Reifferscheid (cf. la sua edi-  
zione, p. XVII) (R¹M¹) (134: 12)

2.59.6 *sapor dico, id est sapor] sapor dico {id est sapor}* del. Livineius : Heral-  
dus (R¹M¹) (135: 16)

2.60.5 *in deo* (Gelenius, Sabaeus, *dei* P) *rerum capite] captu pro capite* Livi-  
neius⁶⁰ : C. Pascal, *Emendationes Arnobianae*, RFIC 32, 1904, 1-9, p. 4, *in domini*  
*rerum captu* (M^a) (137: 5)

⁵⁹ In Meursius, *Criticus Arnobianus* (cf. sopra, n. 47).

⁶⁰ Livineius riporta la notizia che P e il Bruxellensis leggevano *Dei* ma non segna questa lezione  
come preferibile a *deo*.

2.61.3 *salus animarum vestrarum* (Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *salus dici animarum vestrarum* P⁶¹, *salus {animarum vestrarum}* Ursinus mg., Stewech, Meursius)] *salus dico animarum {vestrarum}* : *dico* Salmasius (R¹M¹) (137: 18-138: 1)

2.69.2 *vel opere corporis]* *vel ope corporis* (146: 20-21)

2.70.2 *Iuppiter tam supremus quam Stygius]* *supernus* pro *supremus* Livineius (non indispensabile, ma acuta) (147: 20)

2.76.3 *amissionem pignorum et proscriptionem bonorum]* *et* del. Livineius (Livineius elimina un singolo *et* inserito nel mezzo di una serie di termini in asindeto: cf. note ad 4.26.3, 4.28.3) (156: 5)

3.6.1 *isti sunt divi* (Gelenius, Sabaeus, *isti sunt divini* P)] *sint* pro *sunt* Livineius: Heumann (R¹M^a) (164: 2)

3.10.5 *quam obtentu pio* (Gelenius, Sabaeus, *quam ut obtentu pio* P)] *in obtentu* vel *sub obtentu* : *sub obtentu* Oehler, Castiglioni (M¹) (168: 20-21)

3.22.2 *in aliis perceptionibus gnariores* (Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *ignarores* P, *gnarures* Scaliger, Canter, Ursinus mg., *ignarures* Meursius)] *in aliis* <*alios*> *perceptionibus gnarures*: Scaliger⁶² (*in aliis* <*alios*> *perceptionibus gnarures* R¹M¹) (180: 8-9)

3.23.5 *atrociora curae? Mercurius* (Gelenius; questo è il testo di P, ma gli editori non specificano la sua punteggiatura)] *atrociora? Curat Mercurius* : Salmasius (R¹M¹) (182: 4)

3.29.1 *dissolventiaque ipsa* (<*se*> *ipsa* Ursinus mg.) *sustinere]* ... *ipsa* <*se*> ... : Heraldus (R^aM^a) (186: 12)

3.35.1 *animal* (Gelenius, Sabaeus, *animas* P, Meursius, qui hoc idem ac *anima(n)s* putat)] *animans* : Salmasius (R¹M¹) (191: 18-19)

⁶¹ Che questa sia la punteggiatura di P è implicato da Reifferscheid e Marchesi, ma non affermato esplicitamente.

⁶² Gli editori moderni attribuiscono <*alios*> allo Scaligero, che però non offre questa proposta nella sua nota: *M. Verrii Flacci [...] Sex. Pompei Festi de verborum significatione libri XX*, Lutetiae, apud M. Patissonium, 1576, cf. *Castigationes* p. LXVII.

3.37.4 *unanimis* (Gelenius, Sabaeus, *una eis* P) *vox omnium*] *una esset vox omnium* : Salmasius (R^aM^l) (194: 1)

3.37.4 *et in eiusdem sententiae finem cunctorum pergeret et conveniret assensio*] *et in eiusdem sententiae fidem* ... (buona proposta, anche se *finem* è forse accettabile) (194: 1-2)

3.39.4 *esse nomen eorum* (Gelenius, *si omnes istud deorum* P, *si omnes istud eorum* Bruxellensis teste Livineio, *si omnes nomen eorum* Sabaeus)] *si nomen est istud eorum*⁶³ : Reifferscheid (R^lM^l) (196: 8-9)

3.40.2 *assequens* (Gelenius, *ad sequens* P, *has sequens* Canter)] *eas sequens* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (Orelli riporta la congettura *eas sequens* e la attribuisce a non meglio specificati 'Alii') (R^lM^l) (196: 20)

4.3.1 *ipsius nominis significantiam traxit?*] *istius* ... (205: 7-8)

4.5.1 *Dii laevi et laevae* (Gelenius, *Dii laevi et laeva* P, *Dii laevi*, <*deae*> *levae* Stewech)] *Dii laeui et* <*Deae*> *laeuae* (207: 1)

4.10.1 *in sedibus*] *in caelitibus* : *in sideribus* Rigaltius, *in sedibus* <*divinis*> Reifferscheid, *in sedibus* <*caelestibus*> Gomperz (212: 13)

4.19.1 *et qui haec et illa commentati sunt*] ... *et* <*qui*> *illa* (223: 17)

4.26.3 *Zeuxippas et Prothoas*] *et* del. Livineius (cf. on 2.76.3) (232: 12)

4.26.7 *Alcmena* (Gelenius, Sabaeus, *Alcemenia* P, Bruxellensis teste Livineio)] *Alcumena* : Castiglioni (M^l) (233: 3)

4.28.3 *vulneratum esse et adamasse*] *et* del. Livineius (cf. on 2.76.3) (235: 15-16)

4.31.2 *nullum reperias tam invidum iudicem*] ... *tam iniquum*... Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R^aM^a) (238: 5-6)

⁶³ Livineius corregge le parole *esse nomen* in *si nomen est istud* e non spiega esplicitamente se intendesse leggere *eorum* oppure *deorum*; è più probabile che intendesse leggere *eorum* dato che questa lezione si trova nel testo di Gelenius, e che offre un senso molto migliore. Si ricordi la congettura *si nomen est istud Deorum*, di Salmasius.

4.36.3 *libros istos demoliri*] *istos* del. Livineius : Heraldus (R^aM^l)⁶⁴ (244: 17)

4.37.4 *contenta* (Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *comptu* P, *contactu* Ursinus mg.)] *contage*⁶⁵ : *conceptu* Huet, Orelli, *commotu* Oehler, *promptu* Meiser (M^a) (246: 11)

5.2.5 *aliorum sit operis scire*] ... *est* ... (non necessaria) (250: 19)

5.4.6 *Numam*] *Numa* : G.F. Hildebrand (R^lM^l) (253: 3)

5.8.4 *orari* (Gelenius, Sabaeus, *erari* P)] *numerari* Livineius in app. Marchesi, Reifferscheid (R^lM^a) (259: 1)

5.8.7 *cui si constat fides* (Gelenius, *cum quos stat fides* P, Bruxellensis teste Livineio, *cum quo constat fides* Sabaeus)] *cum quo si stat fides* Livineius in app. Reifferscheid⁶⁶: Heraldus (R^lM^l) (259: 17-18)

5.13.7 *sed quid Midas horruerit non est facile suspicantibus existimare* (Sabaeus, Gelenius, *aestimare* P)] ... *non est difficile*... : Heraldus ('Horrebat enim detestandam Agdestis patientiam') (si tratta di una congettura intelligente, che rende *sed* comprensibile: Agdestis, essendosi castrato per un inganno di Dioniso, cf. 5.6, non poteva sedurre Attis. Mida temeva che proprio Attis potesse diventare lui il partner attivo. Reifferscheid mantiene *facile* e interpreta la frase come una domanda, ma questo sembra meno plausibile: manca un segno che si tratta di domanda retorica e la frase è troppo lunga. In alternativa si potrebbe pensare di scrivere *et* invece di *sed*. Si tratterebbe in questo caso di un'altra delle assurdità della narrazione su Attis, su cui Arnobio attira l'attenzione. Si noti che Amata traduce «e così») (266: 6)

5.14.5 *expromere*] *expromentes* : Meiser (M^a) (267: 22)

5.17.2 *quid volucra mollium velamenta lanarum?*] ... *mollium* <et> *velamenta* ... : Salmasius (R^aM^a) (270: 17)

⁶⁴ Reifferscheid attribuisce la congettura a Salmasius.

⁶⁵ Livineius rimanda a 7.40.1 *contage conficiens*; Arnobio spesso riecheggia Lucrezio, cf. *contages* in Lucr. 3.734 etc., ma anche *comptu* è parola lucreziana, cf. Lucr. 3.843, rara e appropriata al contesto del passo di Arnobio.

⁶⁶ Marchesi attribuisce la congettura ad Heraldus, nonostante Reifferscheid avesse segnalato che essa era una proposta già avanzata da Livineius.

5.22.1 *in partibus pravis*] *in partibus {pravis}* Livineius (*privis* di Davisius è però una soluzione eccellente, migliore dell'espunzione) (276: 10)

5.22.2 *differant* (Gelenius, P, *dii* [*di* Reifferscheid] *ferant* Meursius)] *diis ferant* (276: 14)

5.23.2 *infulas*] *offulas* (non necessario: cf. *OLD* s. v. *infula* 1c) (278: 10)

5.24.1 *Quisnam istud dicit aut quis reponit?*] ... *promit?* collato 1.56.1 *Sed conscriptores nostri mendaciter ista prompserunt* (Ursinus tx.: *promiserunt* P, Bruxelensis (teste Le Bonniec), Sabaeus, Gelenius) (una buona congettura; *reponit* è strano) (279: 8)

5.25.1 *Eleusinos* (Gelenius, Sabaeus, *Eleusionios* P)] *Eleusinos* : Salmasius (R'M^b) (280: 8-9)

5.25.2 *qui illud temporis*] *quinque illud temporis* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R'M^b) (280: 10)

5.25.5 *nomen solet acquirere generi: eam* (Gelenius, *nomen solet acquirere genericum* P, ...*genericum* Ursinus tx.)) ... *genetricum* Livineius in app. Reifferscheid, Marchesi (R^aM^b) (281: 12)

5.33.6 *occulerunt*] *occuluerunt* (Livineius regolarizza la grafia, ma cf. *ThLL* s. v. *occulo* ix.2.361) (292: 8)

5.44.2 *et quid pro illis Ganymedibus partis* (Gelenius, P, *raptis* L. Fruterius apud Th. Canterum) *atque in libidinum magisteria* (Gelenius, P, *ministeria* P. Iunius⁶⁷) *substitutis* ] {et} *quid pro illis Ganymedibus raptis atque in libidinum ministeria substitutis* (Amata omette *et* nella sua traduzione) (303: 15-16)

6.13.3 *cum in acumine* (P, Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *culmine* Ursinus mg.) *ipso esset pulchritudinis*] ... *cacumine* ... : Puteanus⁶⁸ (R'M^a) (322: 17)

6.16.1 *et cum pateat, luceat*] ... *liqueat* (improbabile) (327: 3)

⁶⁷ Non ho potuto trovare informazioni certe su questo studioso. E. Stagni mi segnala Petrus Iunius, figlio di Hadrianus, menzionato da Burman nella prefazione alla sua edizione di Petronio del 1709.

⁶⁸ Éric van der Putte, 1574-1646; cf. Maillard-Kecskeméti-Portalier, *L'Europe des Humanistes*, 358.

6.18.2-3 *unci retinent et plumbeae vinciones? sed concedamus ut caelo et sydereis* (Gelenius, *sidereis* P⁶⁹) *sedibus anteponant]* *unci retinent et plumbeae vinciones {sed concedamus} ut caelo et sidereis sedibus anteponant?* : alii alia (331: 1-3)

7.1.2 *saevus* (Gelenius, Sabaeus, Ursinus tx., *caevus* P)] *scaevus* : Heraldus (R¹M¹) (343: 10)

7.6.1 *placandique eius causa res divinas fieri] placandique eos ...* ('i sacrifici vengono fatti per placare gli dei') : *placandaeque eius* Meursius ('i sacrifici vengono fatti per placare l'ira (degli dei)', cf. *ira* in 7.5.4) (la proposta di Livineius è buona: Amata traduce «per placarli») (348: 19-20)

7.9.1 *o Iuppiter, aut quis alius deus es] ... aut quisquis alius...* : Zink (R¹M¹) (351: 4-5)

7.9.6 *interroga (interrogata Bruxellensis, teste Livineio)] interrogate* coniecit Livineius, collato 7.8.1 *animal ut scis mutum (ut scitis Bruxellensis teste Livineio)* (352: 9)

7.16.2 *ut in amoribus habeant tam saeva sintque illis in voluptate putores] ... tam foeda ...* (una congettura molto acuta) (360: 20-22)

7.18.1 *unius sententiae] unius essentiae* (cf. 1.28.2, 7.28.6): Reifferscheid (R¹M¹) (363: 11-13)

7.21.3 *certaque et supplicamenta praestari* (Gelenius, *certaque est* P)] *certaque eis ...* : *certaque {et} ...* Meursius (la stessa espressione è ripetuta due volte nello stesso paragrafo) (367: 4)

7.21.3 *certaque et* (P, Sabaeus, Gelenius) *supplicamenta praestari] certaque eis ...* : *certaque {et}...* Meursius (367: 6-7)

7.24.1 *pontificalia restituere mysteria] ... instituere ...* : Reifferscheid (R^aM^a) (371: 1-2)

⁶⁹ Desumo la lezione di P dal fatto che Marchesi e Reifferscheid stampano *sidereis* senza menzionare varianti ortografiche per P.

7.24.2 *isicia* (Gelenius, *hirciae* P, *issicia* Sabaeus, *hiraе* Meursius)] *insicia* ‘ex Varrone de Ling lat iiii 28’⁷⁰ (371: 3)

7.25.2 *iure multiplici* (Gelenius, *iure et multiplici* P)] *e multiplici* : *ex multiplici* Oehler (R^tM^t) (373: 10-11)

7.25.5 *isitium solum, omentum solum* (Gelenius, *irae solae nomenquae solum* P)] *hiraе solae omentumque solum* : *hiraе solae omenque solum* Meursius ... *omentumque* ... Salmasius teste Marchesi⁷¹ (*hiraе solae omentumque solum* M^t) (374: 1-2)

7.28.6 *sententiae*] *essentiae* : Reifferscheid (R^tM^t) (378: 1)

7.33.3 *existimatur* (P, Gelenius)] *existimat*, <ret>ur : *existimatve* Meursius (molto migliore la proposta di Meursius) (385: 1)

7.43.7 *et voluntas numinis cognosceretur offensa*] ... *offensi* (non necessaria: l’enallage è chiarissima) (399: 10-11)

7.44.2e *easque abiciant*] *irasque abiciant* (si può paragonare 7.36.3 *miserorum animantium caede saturatas abiciant iras* [389: 21-22 Marchesi] ma la congettura, più che necessaria, è acuta) (401: 12)

7.44.2e *qui offendi* (P, Sabaeus, Ursinus tx.; *offensis* P teste Marchesi) *se doleant*] *qui offensos se doleant* : Castiglioni (M^t) (401: 21-22)

## **Minucius Felix**

2.4 *superstitiosus*] *superstitiosius* : F.O. Menckenius

4.4 *Si placet, ut ipsius sectae homo cum eo disputem*] ... *non ipsius* ... : *ut <non>* Maehly, Axelson (Kytzler^a)

4.6 *utrisque proximus*] *utrique proximus*

⁷⁰ Si veda *M. Terentii Varronis opera* [...] in *lib. de lingua latina coniectanea I. Scaligeri* [...] (Paris: apud F. Guessier, 1585), libro IV, p. 28 = Varr. *L.* 5.110 in edizioni moderne.

⁷¹ Marchesi stampa *hiraе solae omentumque solum*. Egli attribuisce *hiraе* a Meursius, *omentumque* a Salmasius (ma questa congettura non si trova nel testo dell’edizione del 1651).

18.7 *qui universa, quaecumque sunt, verbo iubet, ratione dispensat, virtute consummat] iubeat ... dispenset... consummet* : Davisius

18.8 *nec comprehendi potest] nec comprehendi {potest}* : Halm (Kytzler^a)

19.4 *idem Milesius Thales] idem {Milesius Thales} : is {Milesius Thales}* Elmenhorst⁷², *is autem {Milesius Thales}* Cornelissen (1882) (Cornelissen in Kytzler^a) (cf. 13. 4 *qui Simonides cum de eo: Simonides* è omissa nel testo dell'edizione di Sabaeus, e Livineius approva l'espunzione)

22.6 *tunc gerit fulmina] {tunc} gerit fulmina : manu gerit fulmina* Withof, *tria gerit fulmina* Damsté (Damsté in Kytzler^a)⁷³

24.12 *quomodo deum violat] quo modo <non> deum violat : quo modo deum <non> violat* Perizonius (1651-1715, citato da Davisius) (Kytzler^a)

24.13 *Hic defensio] Sic defensio* : Wopkens

25.8 *inter morbos Romanorum et deos] inter morbos Romanorum {et} deos* (interessante)

27.7 *inviti] inditi*

28.5 *iudicaret, arguendi magis* (Gelenius, *iudicaret, arguendi magis P*) *] iudicaret, arguendi <essent> magis : iudicaret, <essent> arguendi magis* Cellarius (Kytzler^a)

30.4 *Aegyptio Busiridi ritus fuit hospites immolare, et Mercurio Gallos humanas vel inhumanas victimas caedere] et Mercurio Gallis humanas {vel inhumanas} victimas caedere : Gallis* Wopkens (Kytzler^a), 'vel inhumanas glossema videtur' Halm (forse si può suggerire *humanas inhumane victimas caedere*)

⁷² Egli pubblicò tre edizioni dell'*Octavius* (Hannover 1603, Hamburg 1610, 1612): si veda l'edizione di Kytzler, p. XI.

⁷³ P.H. Damsté, *Ad Minucii Felicis Oct.* 22.6, *Mnemosyne* 39, 1911, 241, *collato Ov. am.* 2.5.52 *tela trisulca*. La congettura di Damsté è quella migliore, ma Livineius fu il primo a notare che c'era qualcosa di sospetto nell'unico *tunc* in una serie di cola paralleli.



38.1 *ne quis existimet] ne quis <nos> existimet* : C.A. Heumann (Kytzler^a)

Vercelli

Luigi Battezzato

Bibliografia: Edizioni di Arnobio e di Minucio Felice

- Sabaeus, F. (ed.), *Arnobii Disputationum aduersus gentes libri octo, nunc primum in lucem editi*, Romae: apud F. Priscianen., 1543⁷⁴.
- Gelenius, S. (ed.), *Arnobii Disputationum aduersus gentes libri VIII. nunc demum sic accurati, ut ab eruditis sine ulla offensione et cum maiore lectionis operae pretio cognosci possint. Accessit index eorum quae notatu digna sunt*, Basileae, apud H. Frobenium et N. Episcopium, 1546.
- Ursinus, F. (ed.), *Arnobii disputationum aduersus gentes libri septem, M. Minucii Felicis Octavius, Romana editio posterior et emendatior*, Romae, ex typographia D. Basae, 1583.
- Canter, D. (ed.), *Arnobii Disputationum aduersus gentes libri septem, recogniti et aucti. Ex bibliotheca Theodori Canteri, cuius etiam notae adiectae sunt*, Antverpiae, ex officina C. Plantini, 1582.
- Elmenhorst, G. (ed.), *Arnobii disputationum aduersus gentes libri septem, quibus accedit eiusdem argumenti dialogus M. Minutii Felicis Octavius, G. Elmenhorst recensuit et notis illustravit*, Hanoviae: typis Wechelianiis 1603.
- Stewech, G. (ed.), *Arnobii Disputationum aduersus gentes libri septem. Cum Godescalci Stewechii electis*, Antverpiae, apud I. Trognaesium, 1604.
- Heraldus, D. (ed.), *Arnobii disputationum aduersus gentes libri septem, M. Minucij Felicis Octavius, editio noua, ad editionem Romanam expressa, quibusdam tamen in locis e ms. Reg. aucta et emendata, Desiderii Heraldi ad Arnobii libros VII animadversiones et castigationes*, Parisiis, apud M. Orry, 1605.
- Salmasius, C. (ed.), *Arnobii Afri aduersus Gentes libri VII. Cum recensione viri celeberrimi [i.e. Claude de Saumaise], & integris omnium commentariis [ed. Antonius Thysius]*, Lugduni Bata vorum, ex officina I. Maire, 1651.
- Davisius, J. (ed.), *M. Minucii Felicis Octavius, ex iterata recensione J. Davisii cum [...] notis Des. Heraldi ac Nic. Rigaltii [...]*, Cantabrigiae, typis Academicis, 1712.
- Halm, C. (ed.), *M. Minucii Felicis Octavius, Iulii Firmici Materni liber de errore profanarum religionum* (CSEL 2), Wien 1867.

⁷⁴ La prefazione è datata 'cal. Septembris MDLIII', anche se il privilegio papale e l'indicazione dello stampatore alla fine del libro presentano la data 1542. È possibile che la prefazione sia stata datata al momento in cui il libro era già stato approvato e composto.

*Congetture cinquecentesche inedite ad Arnobio e Minucio Felice*

- Reifferscheid, A. (ed.), *Arnobii Adversus Nationes Libri 7* (CSEL 4), Wien 1875.
- Baehrens, W.A. (ed.): *M. Minucii Felicis Octavius*, ed. W.A. Baehrens, Lugduni Batavorum 1912.
- Marchesi, C. (ed.), *Arnobius, Adversus nationes l. VII*, Torino 1953².
- Beaujeu, J. (ed.), *Minucius Felix, Octavius*, Paris 1964.
- Kytzler, B. (ed.), *Minucius Felix, Octavius*, Leipzig 1992².
- Le Bonniec, H. (ed.), *Arnobe, Contre les gentils. Livre I*, Paris 1982.
- Amata, B. (ed.), <http://www.geocities.com/arnobius/index.html>.

**ERASMIANA**  
**(In margine a una antologia italiana degli Adagia)**

*Quae Circe nativam vertit formam?*

(Ad. 145, p. 714)

1. «Erasmus fece dello spirito classico una moneta corrente». Queste parole di Huizinga¹ potrebbero servire da motto agli *Adagia* erasmiani, di cui si è pubblicata, nel quadro di un diffuso interesse per le «forme brevi»², una cospicua antologia di 153 (su 4250) proverbi (e locuzioni proverbiali o «modi di dire», come precisa il Curatore a p. XV dell'*Introduzione*: i *Sprichwörtliche Redensarten* dell'Otto, vd. infra): Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, a cura di D. Canfora, Roma, Salerno 2002, pp. XXXIV-869, la seconda in Italia, salvo errore, dopo quella, più breve e specifica, di Silvana Seidel Menchi, Torino 1980 (ne ho discusso in RFIC 109, 1981, 474-76, cui rimando anche per una valutazione generale della silloge erasmiana). «Forme brevi» almeno in partenza, perché è noto che alcune di esse si dilatano a veri e propri trattati etico-politici, come *Dulce bellum inexpertis* (qui al n. 145, pp. 690-834), di singolare attualità in tempi di acceso pacifismo (e non è caso se si è avuta una recente edizione della *Querela Pacis* a cura di F. Cinti, *Il lamento della Pace*, Milano 2005). Del resto lo scopo etico-didattico dei suoi *adagia* lo conferma Erasmo stesso nel più autobiografico di essi, dal titolo allusivo *Herculei labores* (qui al n. 133, pp. 590-657): *nos praeter utilitatem lectoris nihil spectavimus* (p. 644, e si potrebbero moltiplicare le citazioni), ma non va taciuto che, accanto a questa dimensione pragmatica, ce n'è occasionalmente una filologica, nel controllo e nell'eventuale emendamento dei testi addotti (cf. Ad. 133, pp. 618 s.).

2. L'agile *Introduzione*, dopo rapidi accenni allo scopo, la struttura e la tortuosa storia dell'opera, si sofferma soprattutto sul posto che le compete nell'ambito dell'Umanesimo, che è il campo di specifica competenza del Curatore, come conferma la ricca *Nota bibliografica* (pp. XXVII-XXXIV): dove non compaiono - e non mi risultano citate altrove nel corso del libro - sillogi fondamentali come il *Corpus Paroemiographorum Graecorum* di E. Leutsch-F.G. Schneidewin, Göttingen 1839-1851, voll. 2 (= Hildesheim 1965), o *Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer* di A. Otto, Leipzig 1890 (= Hildesheim 1965), coi *Nachträge* raccolti da R. Häusler, Darmstadt 1968, nonché il più recente e fortunato *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura e con commento di R. Tosi, Milano 1991¹: la

¹ *Erasmus*, trad. ital., Milano 1958, 53.

² Si veda, sul versante classico, Frédérique Biville (éd.), *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Lyon 1999.

loro consultazione avrebbe dato un decisivo contributo all'interpretazione di molti *adagia*. La scarsa familiarità del Curatore con la filologia classica si evidenzia del resto in incidenti come «nei Cavalli» (*in Equitibus*) di Aristofane (*Ad.* 74, p. 411)³, o antroponimi come «Cremo» (è il vocativo terenziano *Chreme*, *Ad.* 80, p. 431, ricondotto ad un nominativo **Chremus*) e «quel famoso Argio» (è l'etnico *Argivus ille* di Orazio, *Ad.* 144, p. 689). Ne ripareremo.

Il testo seguito è, sin dove era disponibile, quello critico di Amsterdam, 1993-1997 [sigla *Ed. Am.*] (su qualche punto torneremo). Le note raramente vanno oltre il rimando alla numerazione dell'*Ed. Am.* e alla indicazione dei testi classici esplicitamente citati da Erasmo e già indicati in tale edizione. Non si poteva chiedere di più a un volumetto (si scusi l'ossimoro) di quasi mille pagine.

La traduzione: è il punto di forza e insieme il punto debole dell'opera. Se si voleva offrire al lettore non specialista una traduzione scorrevole e moderna, l'operazione ci sembra riuscita. Sono tante le soluzioni felici, per vivacità semantica o scioltezza sintattica, che abbiamo sottolineato nella nostra lettura. Per darne solo qualche esempio, necessariamente avulso dal *continuum* contestuale: *Vivorum oportet meminisse*, «Pensiamo ai vivi» (*Ad.* 27, p. 147); *At principem non oportet esse iuvenem*, «Ma il principe non può permettersi il lusso di essere giovane» (*Ad.* 29, p. 185: non altrettanto bene è andata a un altro *oportet*, vd. *infra*, *Ad.* 29, p. 153); *commotus*, «innervosito» (*Ad.* 41, p. 249); *ut illud obiter indicem*, «sia detto per inciso» (*Ad.* 61, p. 355); *maior cum venia*, «con maggiore comprensione» (*Ad.* 133, p. 607); *tot armis, tot telis instructum*, «armato sino ai denti» (*Ad.* 145, p. 713); *quanto nostra causa deterior*, «che figura facciamo!» (*Ad.* 145, p. 775); *bene habet*, «meno male» (*Ad.* 146, p. 837). Ne lasciamo il resto alla degustazione del lettore.

Il discorso cambia se confrontiamo la traduzione col testo. Allora emergono le lacune, le coloriture, le chiose, le approssimazioni, le perifrasi che aggirano difficoltà interpretative, piccole infedeltà gratuite, tanti fraintendimenti. *Quis [...] non labitur aliquando?*, potrebbe rispondermi con Erasmo (*Ad.* 133, p. 604) il Curatore: ma sarebbe un *aliquando* piuttosto riduttivo. Ne selezioneremo solo alcuni al paragrafo seguente, per documentare la nostra asserzione: al lettore comune non interessano, e lo specialista li coglierà da sé.

3. Facciamo seguire una serie di note marginali, di vario tipo, come piccoli contributi a una futura edizione e traduzione italiana degli *Adagia* di cui sento parlare. Per comodità di eventuali fruitori, a un raggruppamento tipologico ho preferito

³ Anche in *Ad.* 18, p. 97, il titolo plautino *in Bacchidibus* («nelle Bacchidi») è tradotto «nelle Baccanti».

l'ordine progressivo dei proverbi. Ho tenuto presente, oltre all'*Ed. Am.* con le sue note, la traduzione inglese *in fieri* di Margareth Mann Phillips (con note di R.A.B. Mynors, I, Toronto-Buffalo-London 1989) e di R.A.B. Mynors (voll. II-IV, ibid. 1991-1992), non consultata, se ho ben visto, dal Curatore, e nel caso di *Adagia* comuni (tre), quella italiana della Seidel Menchi.

Ad. 7, *Umbrae* (p. 25). *Umbrae [...] dicebantur olim ii, qui venirent ad convivium non ipsi quidem vocati, sed comites eorum qui vocati fuerant, sic illos sequentes velut umbra corpus ultro sequitur*, «“Ombre” erano detti [...] quelli che si presentavano a un banchetto al seguito di alcuni invitati, nel modo in cui l'ombra segue perennemente il corpo». A parte il non tradotto *non ipsi quidem vocati*, per cui cade il contrasto con *qui vocati fuerant*, *ultro* non è «perennemente», ma, giusta la sua etimologia (cf. l'omonima voce dell'*Enciclopedia Virgiliana*, V*, 1990, 363 s.), istituisce un rapporto oppositivo con *corpus*: «al di là» della volontà o consapevolezza del corpo. La Phillips ha aggirato l'ostacolo spostando l'avverbio nella frase precedente «following them without question as the shadow follows the body». Tradurrei «di per sé». Nella successiva citazione di Orazio (*epist.* 1.5.26: *Brutam [...] Septimiumque*), era opportuno avvisare, come fa l'*Ed. Am.*, che *Brutam* è lezione deteriore al posto di *Butram*; la Phillips riporta il verso in una traduzione settecentesca che legge *Brutum*. Nello stesso adagio, alla pagina seguente, il tecnico *discumbere* dei convitati, «sedersi a tavola ognuno al suo posto», è reso con «discutere».

Ad. 14, *Sus Minervam* (p. 71). *Docilitatis [...] capacia*, «capaci di una qualche docilità»: l'interferenza dell'italiano si è sovrapposta all'accezione etimologica di «apprendimento».

Ad. 15, *Turdus ipse sibi malum cacat* (p. 74). Citando la versione plautina del proverbio (fr. 188 Monda): *ipsa sibi avis mortem creat*, Erasmo propone di emendare *creat* in *cacat*. A torto: il motivo della sostituzione di *cacat* con un verbo isosillabico e allitterante (allusione in *absentia*), ma meno scatologico, è stato indicato da E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad. ital., Firenze 1972², 440.

Ad. 16, *Homo homini deus* (pp. 76 ss.). È strano che Erasmo non citi la versione latina più vicina all'originale greco, Caec. Stat. 265 R.³: *homo homini deus est*, cui il commediografo latino fa seguire la riserva: *si suum officium sciat*, che potrebbe risalire a Menandro (cf. la mia *Comoedia, Antologia della Palliata*, Padova 2000⁵, 105).

Ad. 19, *Stultus stulta loquitur* (p. 101). Sen. *epist.* 114.1: *Talis hominibus fuit oratio, qualis vita*, è tradotto «l'uomo vive come parla». Bisogna invertire l'epigrammatica traduzione: «l'uomo parla come vive». La parola è lo specchio della vita, non viceversa: cf. A. T., *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna 1995⁴, 46, e ora G. Laudizi, *Seneca (ep. 114) e la corruzione dello stile*, BStudLat 34, 2004, 43-56.

Ad. 20, *Multae regum aures atque oculi* (p. 103). «Né mancano ai re le mani e i piedi, e forse neppure il ventre». Così com'è, la traduzione non ha senso, perché è ovvio che anche i re abbiano mani, piedi e ventri. Il fatto è che il traduttore ha eliminato *quam plurimi* dopo *pedes* e reso col singolare il plurale *ventres* (cf. alla pagina seguente la ripresa [*tot manibus, tot pedibus*], *tot ventribus*, stavolta non tradotto). È il ritratto di un «mostro» (*portentum*).

Ad. 21, *Clavum clavo pellere* (p. 107). *Hos (sc. improbos et adulatores) [...] illos (sc. tyrannos) utiles esse quippe malos ad mala*, cioè «uomini malvagi per azioni malvage». La traduzione ha frainteso la semantica e distrutto l'epigrammatico poliptoto: «si servono della loro malvagità per respingere le avversità».

Ad. 22, *Ululas Athenas* (p. 110). [...] *ut si quis doceat doctorem, carmina mittit poetae, consilium det homini consultissimo*: l'asintattico e asimmetrico indicativo *mittit* è un errore di stampa dell'*Ed. Am.* (p. 222); l'edizione leidense del 1703 (= Hildesheim 1962), *Erasmi Opera*, II, c. 72A, legge correttamente *mittat*.

Ad. 23, *Malum consilium* (p. 123). Favola della volpe e del leone: [...] *postulato ad purgandum sese spatio*: *spatio* ha evidente valore temporale («un po' di tempo»), in rapporto col precedente *protinus infremuit*, e non locale («allontanatasi di qualche metro»).

Ad. 24, *Suum cuique pulchrum* (p. 133). *Nimis quam (elegantem)* è locuzione plautina che dà valore superlativo («più che») al lessema che determina: la traduzione «in modo più farraginoso che elegante» ne stravolge il senso. Non sfugga la sottile allusività di Erasmo, che usa una locuzione plautina per introdurre una citazione plautina (*Stich.* 133).

Ad. 26, *Fortes fortuna adiuvat* (p. 144). «La fortuna aiuta i forti»: la traduzione salva l'allitterazione a scapito della semantica, perché *fortes* vale «coraggiosi» («the brave», Phillips). Sulla storia del proverbio, dall'originaria formulazione *fortes fortuna (ad)iuvat* alla variante virgiliana, contestualmente motivata, *audentes fortuna iuvat* (*Aen.* 10.284), sino a Corippo che ne fissa il dettato nella forma *audaces fortuna iuvat* (*Ioh.* 1.561 s.), facendo di *audaces* un sinonimo di *audentes* e depauperando quindi della sua accezione negativa di «temerari», cf. i miei *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, 53-58.

Ad. 27, *Vivorum oportet meminisse* (p. 148). Era bene avvisare - e questo vale anche per l'*Ed. Am.* - che il verso del *Truculentus* plautino, 164: *dum vivit hominem noveris; dum mortuus est, quiescas* («[...] dimenticalo») oggi si legge con l'emendamento del Bothe *ubi mortuost, quiescat*, «pace all'anima sua». Bene Tosi, n. 612, p. 292.

Ad. 29, *Aut regem aut fatuum nasci oportere* (p. 153). «Re o stolto si nasce». È un adagio riportato anche dalla Seidel Menchi, p. 3, e tradotto allo stesso modo: «Re

o matti si nasce», il che non ha molto senso, perché entrambe le traduzioni hanno eliminato *oportere*. Come, sulla scia dell'Otto, avevo osservato nella recensione alla Seidel Menchi, p. 475, il senso è che, per fare quello che si vuole, «bisogna» nascere o re o matti.

*Id.* (p. 155). L'arcaico *cordatum* non è «coraggioso», ma «assennato», altrimenti non si comprenderebbero i successivi antonimi *stultus* e *ineptus*⁴. Né meglio è tradotto a p. 157 *crassos*, «torvi», in coppia sinonimica con *stupidos*, quando poi poche righe dopo *hebetis crassique animi* è correttamente ma incoerentemente tradotto «dell'animo ebete e torpido».

*Id.* (p. 159). Giove *subornat Ganymedes ac coelum nothis implet*, «corrompeva Ganimede e riempiva il cielo di note». *Ganymedes* è un plurale («his Ganymedes», Phillips, ma «Ganimede» anche la Seidel Menchi), e *nothi* sono naturalmente «i bastardi» divinizzati. Giove non è Orfeo.

*Id.* (p. 171). *Ita (sc. Deus) potentissimus est, ut idem sit optimus*, «in questo modo è potentissimo e veramente buono». *Ita* è in correlazione con *ut* consecutivo-limitativo («a patto di»): la potenza di Dio è limitata dalla sua bontà. Non male a senso la Seidel Menchi, p. 13: «in lui potenza e bontà si corrispondono e si bilanciano».

*Ad.* 34, *Veritatis simplex oratio* (p. 216). Cf. R. Tosi, *Storia di un aforisma: Veritatis simplex oratio est, da Eschilo a Oscar Wilde*, in G. Ruozzi (ed.), *Configurazioni dell'aforisma*, Bologna 2000, II, 9-27 (20 s. su Erasmo).

*Ad.* 38, *Asinus ad lyram* (p. 234). Erasmo ha tradotto il titolo greco ono" lura" non letteralmente, *asinus lyrae* (*auscultator*, come chiosa all'inizio dell'adagio), ma secondo il titolo della favola fedriana (*App.* 12).

*Ad.* 39, *Inaniter aquam consumis* (p. 245). *Nunc pro clepsydris clepsammis et automatoi utuntur horologiis*, «oggi [...] al posto della clessidra, si usano gli orologi meccanici». Saltato *clepsammis*, orologi a sabbia (come le attuali clessidre), termine che non mi risulta attestato né in latino né in greco. Il fatto che Erasmo lo traslitteri (mentre non lo fa per *automatoi*", benché esistesse *automatus*), sembrerebbe denotare un oggetto di uso comune (vd. *infra*, paragrafo 4).

*Ad.* 40, *Parieti loqueris* (p. 246). *Plautus in Truculento* [788] *usurpat pro eo, quod est: tacituro loqui*. "Ego" inquit "ero paries: loquere tu". Per una volta, il grande umanista ha frainteso: *ero paries* è detto da uno che si pone come un muro tra due donne perché non comunichino tra loro.

*Ad.* 42, *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* (p. 261). Di due versi virgiliani si strappa il lessico (*Aen.* 3.419: *angusto interluit aestu*, «percorrendo con stretto ribol-

⁴ Analogamente in *Ad.* 125 (p. 575), a *cordato* si fa corrispondere, in altra categoria grammaticale, «coraggiosamente», in contrasto col titolo, dove si tratta di *sapiens*.

lire») e la sintassi (ibid. 686: *ni teneant*, «che non tengano»). Sono purtroppo frequenti le traduzioni errate dei versi citati da Erasmo, per i quali il Curatore di norma non è ricorso a traduzioni precedenti. Vedi infra, *Ad.* 78, p. 427.

*Ad.* 45, *Saepe etiam est holitor valde opportuna locutus* (p. 274). Citazione ametrica di Caec. Stat. 266 R.³: *saepe est etiam sub pallio sordido sapientia*, ripetuta in *Ad.* 120 (p. 565): la lezione concordemente tradita (Cic. *Tusc.* 3.56) è *palliolo*, su cui cf. la mia nota in *Comoedia*, 106, e ora G. Livan, *Appunti sulla lingua e lo stile di Cecilio Stazio*, Bologna 2005, 77.

*Ad.* 50, *Facile cum valemus, recta consilia aegrotis damus* (p. 297). Il terenziano *Fedria vivus vidensque perit* (*Eun.* 73), «si strugge pur essendo ancora vivo e vegeto» (adatto la traduzione di A. Ronconi). Per non avere inteso la metaforicità ossimorica della locuzione, il traduttore fa morire realmente il povero Fedria: «muore: eppure era vivo e vegeto».

*Ad.* 63, *Aequalem tibi uxorem quaere* (p. 367). *Regina* (ma Aristofane dice *despoina*) *siquidem mulier est sponso seni*, tradotto «Una regina sposa di un vecchio», ancora una volta non dà senso: «la moglie è una padrona per un vecchio marito». Sul motivo di evitare «amori dispari», cf. F. Citti, *Studi oraziani*, Bologna 2000, 163-81, a proposito di Hor. *carm.* 4.11.29 s., che sarebbe da aggiungere alle citazioni erasmiane.

*Ad.* 78, *Saguntina fames* (p. 427). *Iam, iam peresam, iam Saguntina fame / Lucaniacum liberet* (Aus. p. 275 Peip.: oggi al tradito *peresam* si sostituisce il sicuro emendamento dell'Avantius *Perusina*), «ormai liberata dalla fame Saguntina, vorrebbe una salsiccia». *Lucaniacum* non è una salsiccia (*Lucanica*, la veneta «lucanega»), ma il potere di Ausonio, che il poeta chiede di liberare da una carestia. Mi rendo conto che non era facile reperire *Lucaniacum* nei lessici correnti, ma era disponibile l'edizione di Ausonio con traduzione italiana di A. Pastorino, Torino 1971 (cf. p. 742). Nello stesso errore è incappato il Mynors (p. 218): «from Saguntine famine let a sausage rescue me».

*Ad.* 86, *Pedetemptim* (p. 447). Ci si può chiedere perché questo solo titolo non sia tradotto (sarebbe «passo passo, piano piano»): forse per la sua espressività, che suggerì ad un attore dell'*Amphitruo* plautino di conservarlo nella sua dizione teatrale?

*Ad.* 95, *Ipsa senectus morbus est* (pp. 474-78). Fra i tanti testi greci e latini addotti da Erasmo manca Cecilio Stazio (cf. *Ad.* 45, p. 274), 28 s. R.³: *Tum equidem in senecta hoc deputo miserrimum, / sentire ea aetate eumpse esse odiosum alteri* e 173 ss. R.³: *Edepol, senectus, si nil quicquam aliud viti / adportes tecum, cum advenis, unum id sat est, / quod diu vivendo multa quae non volt videt* (entrambi dal citato *De senectute* ciceroniano), cf. *Comoedia*, 105 s.

*Ad.* 112, *Non decet principem solidam dormire noctem* (p. 540). Ai testi greci più



o meno corrispondenti al nostro «chi dorme non piglia pesci» corrisponde in latino *qui dormiunt lubenter sine lucro et cum damno quiescunt* (Plaut. *Rud.* 923). Manca sia nell’Otto (compresi i *Nachträge*) che nel Tosi.

*Ad.* 113, *Felix qui nihil debet* (p. 543). [...] *toties erubescere toties perfricare faciem*, «dovere sempre arrossire, essere in imbarazzo». In imbarazzo sembra essere stato il traduttore di fronte alla locuzione metaforica *perfricare faciem*, «stropicciarsi la faccia per cancellare ogni rossore, perdere ogni senso di pudore», proprio in antitesi con *erubescere*, ed Erasmo poteva leggerla nella prefazione di Plinio il Vecchio (4), e nelle *Tusculanae* ciceroniane (3.41, con la variante *os*)⁵. Erasmo stesso ne precisa inequivocabilmente il senso in *Ad.* 145 (p. 716): *perfricta facie pudorem omnem abstersimus*, stavolta ben inteso, se pure liberamente tradotto: «ogni apparenza di pudore è caduta dal nostro volto».

*Ad.* 123, *Obsequium amicos, veritas odium parit* (p. 567), «Il servilismo genera amici, la verità odio». «Servilismo» tra amici è troppo, direi «la condiscendenza», e il suo antonimo non è «la verità», ma «la sincerità». Anche «odio» è eccessivo, piuttosto «antipatia» (cf. *Comoedia*, 60 ad Ter. *Andr.* 68).

*Ad.* 129, *Late vivens* (p. 582). Alla citazione epicurea di Hor. *ep.* 1.17.10 Erasmo avrebbe potuto affiancare *ibid.* 18.103: *secretum iter et fallentis semita vitae*.

*Ad.* 133, *Herculei labores* (p. 622). *Ut taceam de tam varia rerum omniugarum farragine*. *Omniugarum* è errore di stampa⁶ per *omniuiugarum* (*Ed. Am.*), ma resta il problema del composto *omniuiugus*, inedito nel latino antico, ma attestato nel medio-latino (T. Lindner, *Lateinische Komposita*, Innsbruck 1996, 130) sul modello dei composti in *-iugus* (soprattutto *totiugus* di Apuleio) e più volte usato da Erasmo nel senso di «de toutes sortes» (R. Hoven, *Lexique de la prose latine de la Renaissance*, Leiden-New York-Köln 1994, 241).

*Id.* (p. 630) *Ouc w" qel omega, al lē w" dunameqa*. Il monastico menandro (?) fu imitato da Cecilio Stazio (177 R.³: *vivas ut possis, quando non quis ut velis*), e Terenzio sembra essersi ricordato di entrambi in *Andr.* 805: *Ut quimus, aiunt, quando ut volumus non licet* (cf. *Comoedia*, 99). Erasmo lo aveva tradotto in *Ad.* 1 VIII 44: *ut possumus, quando ut volumus non licet*.

*Id.* (p. 635). *Docendi causa* non sarà «nella mia esposizione», ma «per il mio insegnamento», e poco oltre *ut res magnas magnifice prosequatur* non sarà «magnificare grandi imprese», ma «grandi argomenti» nella citazione di Seneca (*epist.* 75.5), che parlava dello stile del filosofo e non dello storico.

⁵ Il commento di F. Gnesotto (Torino 1886) cita *ad loc.* un passo del *De finibus*, 2.28, concettualmente antitetico a questo delle *Tusculanae*, e dove compare proprio l’antonimo di *faciem perfricare*, *erubescere*.

⁶ Altro refuso in *Ad.* 124 (p. 572): *versiculis* per *versiculus*.

*Id.* (p. 639). Il *Plautinum dictum* (Most. 731): *simul et sorbere et flare* [*haud factu facile est*], cioè è impossibile fare nello stesso tempo due cose diverse (cf. Otto, 138), non ha nulla che vedere con la traduzione «inghiottire e risputare subito le parole».

*Ad.* 145 (p. 695). *Frigidam, quod aiunt, suffundunt*. Non tradotto. È locuzione metaforica plautina (*Cist.* 37, cf. Otto, 31) e già segnalata nelle note dell'*Ed. Am.*, il cui senso sembra essere «innaffiare uno a tradimento», ma che Erasmo interpretava *instigare clanculum* nell'omonimo adagio (1 X 41, segnalato nell'*Ed. Am.*).

*Id.* (p. 709). *Canis caninam non est*, «il cane non mangia la cagna». *Canina* è la carne di cane, ed è proverbio citato da Varrone, *ling.* 7.31 (Otto, 70).

*Id.* (p. 720). *Carnibus affinium amicorum vesci*. Così anche l'*Ed. Am.*, la leidense e la Seidel Menchi (p. 204). Sentirei necessaria una copulativa <et> o meglio <atque>, cf. *ibid.*, p. 704: *affinis in affinem, amicus in amicum*.

*Id.* (p. 749). *Verum esto rapuerit ad hanc vesaniam ethnicos* [...], «È vero che i pagani furono spinti a questa follia [...]». *Verum* non è aggettivo neutro, ma congiunzione avversativa, «Ma», due volte in questo adagio a inizio di periodo (pp. 722 e 816), e del tutto equivalente a *Sed esto valeat quantumlibet hoc ius* (p. 794). *Rapuerit* è concessivo: una concessione, non una constatazione: «Ma sia pure [*esto*], ammettiamo che [...]». Interpungerei con una virgola dopo *esto*, virgola assente anche nell'*Ed. Am.* e nella Seidel Menchi, ma presente nella leidense, come presente dopo *Sed esto* anche nella Seidel Menchi, ma assente nell'*Ed. Am.*

*Id.* (p. 823). *Et dum in aequalem feroculus esse studes* [...], «pur di non chinare il capo di fronte a un pari - che gran prova di ferocia! - [...]». La ferocia non c'entra, e nemmeno l'epifonema. *Ferox* denota un atteggiamento e un comportamento orgoglioso, baldanzoso, arrogante, cui il rarissimo diminutivo (due occorrenze) dà una sfumatura peggiorativa, forse ironica. Per il senso sarebbe bastata la traduzione della prima frase. Non male la Seidel Menchi: «per l'ambizione di mostrare la grinta a un tuo pari [...]». Proporrei: «mentre vuoi fare lo spavaldo [...]».

*Id.* (p. 829). *Si fabula est Christus, cur non explodimus ingenue?*, «se Cristo è una fantasia, perché non lo prendiamo a calci una volta per tutte?». Mi par forte anche per un Cristo *fabulosus*. *Explodo* è «cacciare di scena» un cattivo attore, il nostro «fischiare» e l'antonimo di *plaudo*. *Ingenue* lo attenua e non lo rinforza (il «risolutamente» della Seidel Menchi), «garbatamente, civilmente». Tradurrei: «perché non lo mettiamo garbatamente alla porta?».

*Id.* (p. 833). Leone X non fu bersaglio di maldicenze *ne in liberrima quidem civitate Roma*, «neppure in una città lussuosa come Roma». *Liberrima* non si riferisce a libertà di costumi, ma di parola (la greca *par rhsia*) e dunque «così maldicente». Ambiguo «sfrenatissima» della Seidel Menchi.

4. Approfittiamo dell'occasione per dare un'occhiata al latino di Erasmo. Che è, come sappiamo, un latino estremamente fluido e duttile, e aderente senza sforzo al pensiero, del tutto classico nella sintassi e prevalentemente nel lessico, che però si apre, come in tutti gli umanisti, al recupero di glosse (per esempio *doctrix* di *Ad.* 43, p. 266, attestato solo nei grammatici), di *hapax* e di lessemi arcaici, tardoantichi e cristiani. Rari i neologismi e le neoformazioni. La loro fonte può essere una *res* nuova, materiale o concettuale, spesso tramite una lingua straniera (prestiti e calchi), o un *verbum* della stessa lingua (per derivazione o composizione)⁷. Alla prima categoria appartengono: *bombarda* (*Ad.* 145, pp. 704 e 712), tipico neologismo umanistico⁸, ma affiancato dall'enniano *taratantara*, che ne ritraduce in termini classici l'origine onomatopeica; *panoplia* (*Ad.* 145, p. 818), traslitterazione di *panoplia* (Hoven 250); e la clessidra a sabbia, *clepsamma* (*Ad.* 39, p. 245), su cui vedi supra, ignota anche allo Hoven.

Più numeroso il secondo gruppo, com'era da attendersi da un procedimento auto-referenziale ben sfruttato dal latino medievale e umanistico. Sono sette, di cui solo *omniugus* risale al mediolatino (vd. supra, *Ad.* 133, p. 622), due, *architectrix* (*Ad.* 145, p. 716) e *intermissiuncula* (*Ad.* 133, p. 636), sono comuni ad altri umanisti (Hoven *ad loc.*), e i rimanenti quattro sembrano neoformazioni di Erasmo: *desipienter* (*Ad.* 16, p. 82, cf. Hoven 102), *haereticulus* (*Ad.* 145, p. 810, cf. Hoven 137), *irreverentialis* (*Ad.* 145, p. 808, cf. Hoven 194) e *proverbiolum* (*Ad.* 7, p. 26, cf. Hoven 291). Chi conosce il latino umanistico non si stupirà che la categoria grammaticale più rappresentata sia quella dei diminutivi.

Lo stile di Erasmo non ama la retorica. Solo quando si toccano temi che coinvolgono le più profonde convinzioni di Erasmo, come la crociata contro la guerra, la pagina si anima di un'eloquenza che trova nel martellamento dell'anafora e nella specularità dell'omeoptoto le sue figure preferite. La riprova si ha nelle esplicite o implicite riscritture di Seneca: c'è il moralismo senecano, non c'è la retorica senecana, di cui Erasmo nel *Ciceronianus*, pur apprezzandone le *multae virtutes*⁹, rifiutava la *sententiarum immodicam densitatem* (p. 112 Gambaro). In questo quadro si intende la scarsa simpatia per le figure di suono, l'allitterazione e la paronomasia. Erasmo è troppo occupato con le *res* per giocare con i suoni. Ma non sempre, si veda la colorita figura etimologica con cui trasferisce polemicamente e metaforicamente alla realtà contemporanea il mito di Circe (*Ad.* 145, p. 714: vedi esergo): *quae saga men-*

⁷ Cf. *Neolatino nordamericano*, nei miei *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 217.

⁸ Cf. *Poeti latini*, IV 245.

⁹ *Vir amoenissimi ingenii*, «di ingegno piacevolissimo, accattivante», lo definisce, esaltando col superlativo un giudizio di Tacito (*Ann.* 13.3) in *Ad.* 29, p. 152: «di ingegno assai ameno» è un incongruo italianismo del traduttore. Cf. anche *Cicer.* p. 58 Gambaro.

*tem humanam excantavit et incantavit beluinam?*: ma qui la rilevanza è meno fonica che semantica, perché dal contrasto contestuale con *ex-canto*, «faccio uscire per incantesimo», *in-canto* assume l'inedito valore di «fare entrare per incantesimo».

Un altro caso è l'altrettanto inedito comparativo avverbiale *perditius* (*Ad.* 145, p. 824), alla confluenza di due influssi, quello paradigmatico del comparativo aggettivale neutro, *perditius* (cf. per esempio Cic. *Att.* 8.11.4: *nihil fieri potest miserius, nihil perditius*, e *ThLL* s.v. *perditus*, 1275, 15 ss.) e quello sintagmatico della coppia climatica omeoteleutica *citius ac perditius*: un caso, raro in Erasmo, di «forma e suono».

In flagrante peccato di retorica cogliamo poi Erasmo, quando, di fronte all'aforisma greco *ex wn epaqe" emaqe"*¹⁰, rinunzia alla traduzione letterale (*ut sententiam magis quam verba reddam*), come fa di norma con testi prosastici, per una resa che conservi la paronomasia greca: *Quae nocent, docent* (*Ad.* 12, p. 58). Ma qui siamo entrati in un altro campo di ricerca, Erasmo traduttore, e in particolare le versioni omeometriche dei versi greci: un campo di particolare interesse, sia per il confronto con la sua produzione originale¹¹, sia perché Erasmo stesso ci comunica la sua teoria del tradurre in *Ad.* 133, p. 620¹², ma so che di questo si stanno occupando altri studiosi.

Torniamo al libro. Il quale, se voleva far conoscere a un'ampia cerchia di lettori una larga scelta degli *Adagia* erasmiani in una traduzione moderna e godibile, senza troppi scrupoli filologici, ha senz'altro centrato il suo scopo. Ma sarà bene avvertire il lettore che non tutto quello che legge è Erasmo.

Bologna

Alfonso Traina

¹⁰ La fonte, non indicata, è nell'*Ed. Am. ad Ad.* 1 I 31, p. 147.

¹¹ Non lo fa Erika Rummel, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto-Buffalo-London 1984; su *La poesia latina nei Carmina di Erasmo da Rotterdam* vedi ora C. Carena, in F. Bertini (ed.), *Giornate filologiche «Francesco Della Corte» III*, Genova 2003, 203-17.

¹² Cf. anche *Ad.* 125 (p. 143), dove Erasmo critica una traduzione dell'Argiropulo e la sostituisce con una propria.

Juan Antonio López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, pp. VIII + 427

Il volume raccoglie venti contributi che, presentati a Madrid dal 25 al 28 ottobre 1995, nel corso delle Giornate internazionali dedicate agli *Estudios actuales sobre textos griegos. La tragedia*, illustrano forme e contenuti della tragedia greca: «Los autores pusieron el énfasis», osserva Juan Antonio López Férez nella *Nota previa*, «tanto en el género trágico en general, como en pasajes concretos de los tres grandes tragediógrafos del siglo V a. C. y de otros dos posteriores, el último de los cuales escribe seguramente trescientos años después que lo hicieran los eximios representantes de la tragedia ática» (VII).

1) A. López Eire, *Sobre la léxis de la tragedia griega antigua* (1-45). Sul fondamento di una consolidata tradizione di studi di estetica letteraria che spaziano dai principî filosofici di Aristotele alle recenti teorie enunciate dai sostenitori della Linguistica pragmatica (S.C. Levinson, G. Reyes, M.V. Escandell Vidal, F. Lázaro Carreter), l'Autore si sofferma su alcune delle più frequenti forme della *lexis* tragica: colloquialismi (interiezioni iniziali quali εἶέν in Aesch. *Cho.* 657 e οἶμοι in Soph. *Ai.* 791), metafore (sostantivi neutri in -μα, proferiti con tono di disprezzo nei confronti di esseri umani: cf. Soph. *Ant.* 320: λάλημα, «chiacchierone», riferito da Creonte alla Sentinella; 756: δούλευμα, «schiavo», riferito da Creonte a Emone), perifrasi (Ἑλλήνων τόπον per «Grecia» in Aesch. *Pers.* 790; φύσας, «progenitore», per πατήρ in Soph. *Ai.* 516; παρουσίαν ἔχειν per παρῆναι, «essere presente», in Soph. *Ai.* 540), ridondanze semantiche (βίου μακράϊωνος in Soph. *OT* 518); e perviene alla conclusione che «el dramaturgo se adapta a la *katástasis* o situación de comunicación en la que se va a producir su encuentro con el auditorio y se pliega a lo conveniente, al *kairós*, a lo *prépon*, lo *aptum*» (45).

2) M. Davies, *Metaphrasis in Greek Tragedy* (47-53). La *metaphrasis*, ossia la riproposizione da parte di un poeta dei versi di un suo predecessore in dialetti, metri e contesti differenti, è un motivo topico di grande rilievo nella tragedia greca, soprattutto in considerazione dello spirito di competizione insito nella *performance* teatrale che sollecita il tragediografo a proporre il contenuto di un dramma in modo differente, e auspicabilmente migliore, rispetto a quello dei suoi colleghi. Esempio è il caso dell'*Elettra* di Euripide (vv. 524-46), in cui è rivolta una sistematica critica ai τεκμήρια eschilei (nelle *Coefore*, ai vv. 225-32, la diffidenza di Elettra era vinta da Oreste con tre prove: l'orma del piede, il ricciolo e un tessuto realizzato dalla fanciulla), e ha invece definitivo valore probatorio una cicatrice di Oreste (vv. 573-74): una scelta 'razionalistica' più conforme allo spirito euripideo. In definitiva, la *metaphrasis* «is not transposition of the same material into different dialect or metre, but transformation of the same material into a different mode of treatment» (49).

3) I. Rodríguez Alfageme, *Dialectalismos en la tragedia: uso y función* (55-85). Nelle opere teatrali la presenza di diverse forme dialettali (attico, dorico e lingua

epica) ha una sua specifica funzione: in tragedia le espressioni in lingua epica sono associate al linguaggio narrativo (cf., *ex. gr.*, Aesch. *Sept.* 792-847); il dialetto dorico è usato soprattutto nelle parti corali ed esprime un'alta tensione emotiva e patetica (cf., *ex. gr.*, Soph. *OT* 1297-1368); il dialetto attico è infine utilizzato in relazione a un linguaggio caratterizzato da una marcata componente retorica (cf., *ex. gr.*, la densa presenza di allitterazioni, anadiplosi e poliptoti in Eur. *Hec.* 674-753).

4) A. Garzya, *Osservazioni sui vv. 86-111 della parodo delle 'Supplici' di Eschilo* (87-97). Sul fondamento di una rigorosa analisi metrica, testuale e linguistica dei vv. 86-111 della parodo delle *Supplici* di Eschilo, l'Autore perviene alla conclusione che «l'inno delle *Supplici* eschilee, lungi dall'essere una delle tante invocazioni più o meno patetiche della tragedia, ha il senso d'una complessa ricerca esistenziale - ricerca della verità e ricerca della salvezza, problematiche entrambe e traduce nei modi d'un'irriducibile irrequietezza interiore il conflitto tragico che sta per scatenarsi» (96-97).

5) V. Di Benedetto, *Osservazioni sulla parodo dell' 'Agamennone'* (99-111). Il prodigio delle due aquile e della lepre, evocato nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 104-59), simboleggia, secondo l'Autore, un dato caratteristico della forma tragica, per cui un medesimo evento presenta due opposte valenze: «Si può parlare a questo proposito di "cellula scissa": la realtà presenta già al suo interno una lacerazione che rende impossibile una valutazione univoca, e questa scissione innesta un contrasto che è alla base dello sviluppo della vicenda tragica» (99). Che le due aquile (simbolo degli Atridi che guidano la spedizione) si impadroniscano della lepre è un evento che merita di essere interpretato in modo favorevole, all'inizio di una spedizione che si pone l'obiettivo di conquistare una città nemica; e tuttavia, la circostanza che la lepre sia gravida è un particolare inquietante che rovescia la natura dell'evento, ché la sua uccisione acquista una valenza sacrilega e prefigura gli esiti nefasti, anche per i Greci, della guerra di Troia.

6) F. García Romero, *El estásimo primero de Prometeo encadenado* (vv. 397-435) (113-32). Un'attenta analisi critico-testuale e metrica consente allo studioso di cogliere i motivi fondanti del primo stasimo del *Prometeo incatenato*: «Las Oceánides hacen extensivo su dolor en primer lugar a los hombres, los beneficiarios del robo de Prometeo, y finalmente a la naturaleza toda [...] y también a esas fuentes de las que manan los ríos como manaban las lágrimas de las muchachas al comienzo de su canto, en una metáfora que anticipa al comienzo de la oda el llanto final de la naturaleza con el que concluye» (130).

7) C.T. Pabón de Acuña, *Εἴκειν en Sófocles: matices y sinónimos* (133-42). L'Autrice propone una puntuale indagine semantica di εἴκω (nonché dei sinonimi ἐξίσταμαι, ἐκχωρέω, συγχωρέω), un verbo tipico nei drammi del sommo tragediografo, che ben esprime la tensione dei personaggi sofoclei tra il disperato tentativo di resistere e l'inevitabile atto di «cedere» alla crudeltà del destino.

8) V. Citti, *La parodos dell' 'Edipo Re' di Sofocle* (143-71). Una rigorosa analisi degli aspetti critico-testuali, scenici e drammaturgici, nonché degli elementi formali,

letterari, culturali, storico-antiquari, archeologici e linguistici, dei vv. 151-215 dell'*Edipo re* permette all'Autore di mostrare che la parodo della tragedia sofoclea «inizia con un'intonazione gioiosa, per la "voce di Zeus dalla dolce parola" e immediatamente si contraddice, evocando i propri sentimenti di paura [...]. La rappresentazione del male spietato che annienta la città suscita una preghiera appassionata, ma in cui non c'è alcuna certezza in positivo né in negativo: l'inquietudine indeterminata espressa dal Coro resta sospesa. In questa sospensione è il senso specifico del tragico sofocleo, dove l'eroe non è salvato da una scelta positiva conseguente al raggiunto *mathos*, né perduto dal suo persistere nella *hybris*» (170).

9) A.J. Podlecki, *Political and Other so-Called "Digressions" in Euripides* (173-95). In *Tyrants and Demagogues in Tragic Interpolation*, un articolo pubblicato in GRBS 23, 1982, 31-50, David Kovacs atetizza alcuni passi euripidei, ritenendoli delle digressioni politiche che, a suo dire, non sarebbero state conformi al gusto del pubblico dell'Atene del V sec. a. C.: secondo lo studioso, questi passi meglio si spiegherebbero come interpolazioni di attori e registi del IV sec., che in tal modo avrebbero soddisfatto gli interessi dei loro spettatori. Fondate obiezioni contro queste ipotesi di intervento sui testi euripidei muove ora Podlecki: a) allo stato attuale della ricerca, non vi sono valide ragioni per ritenere che gli spettatori del IV sec. (al cui gusto, secondo Kovacs, si sarebbero adeguati gli attori e i registi che avrebbero interpolato il testi euripidei con digressioni su tiranni e demagoghi) fossero più interessati a questioni politiche rispetto ai loro concittadini vissuti all'epoca di Euripide; b) le digressioni politiche non sono rare in Euripide e non vanno atetizzate in base al principio, sostenuto da Kovacs, secondo cui esse «betray a point of view hard to parallel in the fifth century but which receives abundant literary expression in the centuries following the death of Alexander» (p. 36): ad esempio, i vv. 621-32 dello *Ione*, in cui il protagonista riflette sulla triste condizione del tiranno, sono espunti da Kovacs, ma risultano «a *locus communis* on τυραννίς» (*Euripides. Ion*, Edited with Introduction and Commentary by A.S. Owen, Oxford 1939, 114), un *topos* che non si avrebbe motivo di ritenere estraneo alla sensibilità euripidea: Podlecki (p. 186) rinvia all'autorità di Stobeo (4.8.2 [vol. IV, p. 296, rr. 7-15 Hense]) che non dubita dell'autenticità di questi versi e li annovera tra le testimonianze relative allo ψόγος τυραννίδος; e tale argomento ricorre parimenti in un passo delle *Peliadi* (fr. 605 Nauck² = fr. 605 Kannicht), citato ancora da Stobeo (4.8.9 [vol. IV, p. 298, rr. 6-10 Hense]), dove Euripide osserva che la tirannide è causa di grande infelicità: se non rovina o non uccide gli amici, il tiranno vive sotto il peso di un πλεῖστος φόβος (v. 4). Per ulteriori esemplificazioni relative a questo pensiero, che, molto comune presso i Greci, ebbe dunque fortuna anche presso Euripide, segnalerei, oltre alla bibliografia citata da Podlecki 193-95, i seguenti contributi: D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, 95-159; M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978, 205-06; K. Alt, *Ion und die Tyrannis. Zu Euripides Ion V. 621-632*, in Ch.-F. Collatz-J. Dummer-J. Kollesch-M.-L. Werlitz (hrsg. von), *Dissertationuncu-*

*lae criticae. Festschrift für Günther Christian Hansen*, Würzburg 1998, 23-32; D. Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford 2002, 179-84. E, più in generale, sulla critica allo stile di vita del tiranno, che arriverà forse al culmine nelle parole di Platone (*Resp.* 9.576b-c), che lo riterrà il più infelice degli uomini, mi pare utile ricordare: J.L. O'Neil, *The Semantic Usage of Tyrannos and Related Words*, *Antichthon* 20, 1986, 30; G. Giorgini, *La città e il tiranno. Il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a.C.*, Milano 1993, 323; C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996, 218-25.

10) J.A. López Férez, *Aquiles en Eurípides* (197-220). Achille occupa un ruolo privilegiato nella produzione poetica euripidea: il tragediografo ci fornisce importanti informazioni sul Pelide: riferimenti alla sua tomba (*Tro.* 264, 622-23), all'apparizione del suo spettro (*Hec.* 389-90) e al luogo dove si sarebbe inveterato il culto dell'eroe dopo la morte (*IT* 435-38); ripetute allusioni alle presunte nozze con Ifigenia (*IA* 105, 128-32, 935-36, 962-67, 1354-56, 1404-05, 1410-13). E, soprattutto, non mancano richiami alla sua educazione (cf. *El.* 448-51; *IA* 708-10, 926-31): «Aquiles», osserva l'Autore, «es el producto más elaborado de la buena educación recibida. En Eurípides destacan, ante todo, las ventajas morales de la buena educación. Es cierto que Aquiles ha sido educado por Quirón, el buen centauro al que se atribuían una serie de preceptos que habrían constituido una de las bases firmes de la educación tradicional ateniense» (213).

11) A. Esteban Santos, *La muerte como idea central en Eurípides (Pasajes selectos de Heraclidas, Suplicantes, Troyanas y Fenicias)* (221-55). Il nucleo tematico delle tragedie euripidee è caratterizzato dal motivo della morte che occupa, di norma, parti strutturalmente rilevanti (il centro del dramma o i suoi estremi: il prologo e l'esodo) e si sostanzia di nette contrapposizioni (tra morte e vita, tra l'atto dell'uccidere e l'atto del morire, tra morte collettiva e morte individuale, tra i sentimenti antitetici - odio e amore - che la determinano). Negli *Eraclidi*, ad esempio, il centro strutturale è il secondo stasimo (vv. 608-29), in cui si allude alla morte di Macaria in difesa dei fratelli e della patria; e il sacrificio della giovane donna, motivato dall'amore per i suoi cari, è in antitesi rispetto alla brama omicida, scaturita dall'odio, che, nel prologo, secondo le parole pronunciate da Iolao (vv. 1-54), spinge Euristeo a perseguitare i figli di Eracle, e che, nell'esodo (vv. 1045-52), muove Alcmena a vendicarsi del crudele persecutore. Nelle *Supplici* il tema strutturale è rappresentato dalla morte, o meglio dai cadaveri dei morti che vanno seppelliti: nel *centro* del dramma (nel secondo stasimo, vv. 598-633) si lamenta l'eccidio generale causato dalla guerra, e nelle parti *estreme* si menzionano, nel prologo (vv. 1-41), per bocca di Etra, le morti collettive dei figli delle supplici (v. 12: θανόντων τέκνων; v. 16: τοὺς ὀλωλότας), e, nell'esodo (vv. 1183-1226), per bocca di Atena, la profezia secondo cui i giovani argivi vendicheranno le morti collettive dei loro padri (v. 1215: πατέρων θανόντων φόνον). Anche nel centro strutturale delle *Troiane*, nel secondo episodio (vv. 568-798), imperversa il tema



della morte: le parole di Andromaca insistono sull'opposizione morte/vita e sulla necessità di morire, quale unico rimedio al male di vivere (v. 637: τοῦ ζῆν δὲ λυπρῶς κρεῖσσόν ἐστι κατθανεῖν). Anche le parti estreme del dramma sono monotematicamente incentrate su questo argomento: nel prologo si allude per bocca di Poseidone alla fine di Troia (vv. 4-9, 45-46), di Priamo (vv. 17, 41) e di Polissena (v. 40); nell'esodo, il Coro e Ecuba insistono sulla distruzione della città (vv. 1291-92, 1317-24, 1331), sulla morte del re Priamo (vv. 1312-16) e sulla 'morte' spirituale della vecchia sovrana che deplora il suo penoso destino di prigioniera (vv. 1327-30). E, infine, nelle *Fenicie*, nel centro strutturale rappresentato dal secondo stasimo (vv. 784-832), si parla di morte in senso *generale*, in relazione all'intera città di Tebe in balia di Ares (cf. v. 784: πολύμοχθος Ἄρης), e in senso *particolare*, in relazione al conflitto fratricida dei Labdacidi (cf. v. 800: Λαβδακίδαις πολυμόχοις).

12) A. Bernabé, *Un fragmento de Los Cretenses de Eurípides* (257-86). L'Autore propone testo, apparato critico, traduzione, commento e contestualizzazione del fr. 472 Nauck² (= fr. 472 Kannicht) tratto dai *Cretesi* di Euripide: il frammento, che contiene rilevanti riferimenti ai misteri orfici, «nos traza un cuadro coherente, calificable sin ambages y sin reservas como órfico y que [...] constituye un testimonio precioso para documentar la presencia de seguidores del orfismo en Atenas y para configurar un cuadro de los principales rasgos que caracterizan a estos creyentes» (286).

13) M. Menu, *À propos d'Euripide, Héraclès, 45: réflexions sur la Teknotrophie et la Gèrotrophie* (287-306). Sul fondamento del v. 45 dell'*Eracle* di Euripide, in cui si fa riferimento al vecchio Anfitrione cui il protagonista affida la cura dei suoi figli e il presidio del focolare domestico, l'Autore riflette su significato e occorrenze dei termini οἰκουρός, τροφός, κουροτρόφος, παιδοτρόφος, γηροτρόφος, γηροβοσκός, e perviene alla conclusione che Anfitrione si confronta: a) con la παιδοτροφία «par excès» (306), ché la sua funzione di educatore è complementare al ruolo centrale già svolto da Megara, la madre dei figli di Eracle; b) con la γηροτροφία «par défaut» (306), ché, nell'esodo (vv. 1419-20), dopo la morte di Megara e dei suoi figli e in seguito alla partenza di Eracle, Anfitrione sarà abbandonato a una mesta solitudine nella città di Tebe.

14) J. Lens Tuero, *Una dimensión ideológica del Alejandro de Eurípides* (307-16). Si propone l'analisi del fr. 52 Nauck² (= fr. 61b Kannicht), in cui l'elogio moralistico di una condizione primigenia dell'umanità, prossima allo stadio di natura e ancora aliena dagli effetti devastanti della ricchezza, è interpretato dall'Autore come il primo esempio di quel «primitivismo culturale», successivamente destinato a essere oggetto di una più matura riflessione filosofica in Platone e nei cinici. Rappresentato con le *Troiane* e il *Palamede* nel 415, in un periodo cruciale della storia ateniese, l'*Alessandro* esprime dunque un atto d'accusa nei confronti dei valori professati dalla polis e, nella *laus inopiae* conforme allo stato di natura, propone una dottrina antropologica di grande novità.

15) W. Biehl, *Quantitative Formgestaltung in den trimetrischen Partien des Euripideischen Ion (Deskriptive Analyse)* (317-39). Già pubblicato postumo in REG 109, 1996, 66-88, questo contributo fornisce un'analisi descrittiva della struttura delle parti recitate dello *Ione* di Euripide: da questa indagine molto puntuale, che si avvale della presenza di utili schemi e di grafici esemplificativi, emerge una perfetta, armonica corrispondenza tra il prologo, i quattro episodi e l'esodo del dramma euripideo. Per una tabella riassuntiva della distribuzione dei versi in metro giambico e in metri lirici nelle tragedie euripidee si veda anche L.K. McClure, *Female Speech and Characterization in Euripides*, in F. De Martino-A.H. Sommerstein (a c. di), *Lo spettacolo delle voci*, Bari 1995, Parte Seconda (a c. di A.H. Sommerstein), 40.

16) L. Gil, *Isotes: comentario intertextual a Eur. 'Phoe.'* 528 ss. (341-49). Sul fondamento dell'analisi di un luogo delle *Fenicie* (vv. 528-85), in cui Giocasta riflette sull'opportunità di onorare (τιμᾶν) il valore dell'ἰσότης (v. 536), l'Autore osserva che questo termine tecnico, interpretato nella sua accezione specificamente politica, implica le nozioni di ἰσομοιρία («uguaglianza di partecipazione alla vita pubblica»), di ἰσοκρατία («uguaglianza nell'uso del potere») e di ἰσοχρονία («uguaglianza temporale nell'esercizio temporale del potere»), e contempla parimenti le valenze specifiche dei termini ἰσηγορία («uguaglianza nell'uso della parola»), ἰσονομία («uguaglianza di fronte alla legge» / «comune diritto di partecipazione alla sfera del *nomos*») e ἰσογονία («diritto di appartenenza a una comune, nobile stirpe»).

17) J. Pòrtulas, *La máscara del sufriente. Acerca de las Bacantes* (351-64). Il contributo - che non coincide con quello proposto in occasione del Convegno del 1995, già pubblicato, con il titolo *Tebes tràgica o les flames de l'odi*, in K. Andresen-J.V. Bañuls-F. De Martino (curr.), *El teatre, eina política*, Bari 1999, 259-75 - è incentrato sulla figura di Dioniso, il dio che sulla scena tragica trionfa sulla morte, ma che sa anche soffrire, partecipando del medesimo destino di dolore delle sue vittime. La dualità dionisiaca ha un'ottima modalità di espressione grazie all'uso della maschera che permette al nume tutelare del teatro di apparire come *sé* e come *altro da sé*. La doppia natura di Dioniso è evidente nelle *Baccanti*, dove il dio appare sia nella qualità di una comune *persona dramatis* sia in quella di assoluto artefice e 'regista' degli eventi umani, pronto tanto a favorire i suoi protetti quanto a infierire sui suoi nemici: «Dioniso se introduce en el corazón de la vida humana como una alteridad tan radical que, si por una parte puede arrojar a sus enemigos al caos, la destrucción y el horror, por otra, exalta a sus devotos hasta un estado de éxtasis, de feliz comunión con él mismo» (364).

18) A. Martínez Díez, *Los fragmentos del Meleagro de Eurípides: posible reconstrucción de la obra* (365-69). L'Autore propone la traduzione dei fr. 515-39 Nauck² (= fr. 515-39 Kannicht) del *Meleagro* di Euripide, un elenco delle principali fonti letterarie relative alle vicende dell'eroe e un'ipotesi di attribuzione dei frammenti ai personaggi mitologici probabilmente attivi sulla scena.

19) I. Gallo, *Il fr. 6 Sn.-K. di Moschione: una teoria 'laica' dell'umano progresso nella tragedia ellenistica* (371-86). Sono proposti testo, traduzione e commento del fr. 6 di Moschione (*TrGF* 97 Snell²), tragediografo forse attivo nel III sec. a. C.: il tema affrontato nel frammento (il progresso umano dalla primitiva condizione selvaggia, ignara dell'agricoltura e della fondazione di case e città, allo stato civile, conseguito mediante la coltivazione della terra, la costruzione di abitazioni stabili e il culto dei defunti) si inserisce nel solco di una fortunata concezione, per così dire, 'razionalistica' e 'laica' del progresso umano che, muovendo forse da Senofane (fr. 18 D.-K.), e proseguendo, con varietà di ispirazioni e tendenze, lungo l'intero corso della cultura antica, vedeva nell'incivilimento dell'umanità la «graduale conquista del *logos* umano, frutto quindi dell'ingegno stimolato dal bisogno» (372).

20) E.A. Ramos Jurado, *Judaismo y tragedia: Ezequiel* (387-404). Incentrata sull'episodio biblico del passaggio del popolo ebraico dall'Egitto all'oasi di Elim, al di là del Mar Rosso (cf. *Ex.* 14.6-15.27), l'*Exagoge* di Ezechiele (*TrGF* 128 Snell²) è, a tutt'oggi, il solo esempio di dramma giudaico in lingua greca. Alcuni temi l'avvicinano alla tragedia attica del V sec.: il prologo (vv. 1-59), conservato nella forma di una lunga *rhexis* pronunciata da Mosè, testimonia della familiarità dell'autore con l'impostazione monologica dei prologhi euripidei; i vv. 30-31, relativi alla spiegazione del nome del legislatore biblico, riflettono la predilezione, tipicamente euripidea, per l'etimologia (cf., *ex. gr.*, *Ion* 80-81, 661-63; *Phoe.* 26-27); la storia di Mosè, che guida il suo popolo verso la Terra promessa, si inserisce nel solco di un'ampia casistica di eroi fondatori, abbandonati al momento della nascita, ma in seguito destinati a un glorioso destino: un motivo antropologico comune ai miti e alle saghe di celebri personaggi di numerose civiltà antiche e moderne, che ebbe un fortunato riscontro letterario anche nello *Ione* (il dramma incentrato sul 'ritorno alle origini' dell'eroe eponimo della razza ionica nonché sull'orgogliosa celebrazione dell'autoctonia ateniese) e, probabilmente, in altre tragedie euripidee non conservate per intero (su questo argomento mi pare utile citare la monografia - sfuggita alla rassegna bibliografica di Ramos Jurado, per altri aspetti, invero, alquanto sorvegliata - di M. Huys, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: a Study of Motifs*, Leuven 1995). La tragedia di Ezechiele, secondo lo studioso spagnolo, verosimilmente composta nella seconda metà del II sec. a. C. (che l'opera fosse da intendersi come un *Lesedrama* ovvero come un testo destinato anche alla rappresentazione è questione alquanto dibattuta, cf. p. 400), sembra dunque tradire, nella rielaborazione di alcuni temi del teatro classico e nel ricordo delle gesta del liberatore degli Ebrei dalla schiavitù egizia, la riflessione su problemi politico-sociali di assoluta attualità: l'ansia di autonomia e la rivendicazione di un'identità nazionale che la gente giudaica nutriva nei confronti di quell'Oriente ellenizzato su cui peraltro cominciava a profilarsi l'ombra dell'imminente conquista romana.

Chiudono il denso volume utili *Abstracts* (405-08), un ricco *Índice de pasajes citados* (409-24) e la *Lista de autores de este volumen* (425-26).

Università degli Studi di Foggia

Matteo Pellegrino

Riccardo Di Donato, *Hierà, Prolegomena ad uno studio storico-antropologico della religione greca*, Edizioni Plus, Pisa 2001, pp. 368, € 17,56

Il volume contiene gli esiti di un'ampia ricerca sulla religione greca con particolare attenzione alle pratiche del sacro, considerate parte integrante della civiltà greca, nel rispetto dei principi dell'antropologia storica. Com'è chiaramente esplicitato dall'autore nella prefazione, la materia in oggetto è affrontata mediante un'impostazione sempre critica e problematica; l'evento esaminato è presentato, secondo l'ottica storicistica che dà l'impronta al volume, attraverso le interpretazioni dei maggiori studiosi del '900 che si sono occupati di questo argomento. Si ricava la corretta impressione che la *soggettività* di ogni interpretazione, lungi dall'essere oggetto di scetticismo, sia invece radicata in ogni percorso di ricerca dove il risultato al quale si perviene è *vero* sulla base dei documenti che si hanno a disposizione in quel momento, ma può essere rivisto e corretto nel tempo.

*Hierà* fa parte della collana 'Didattica e Ricerca' ed è dedicato agli studenti del corso di laurea in Lettere ma anche ad una più ampia fascia di studenti di Storia, di Etnologia o di Scienze umane. È definito un antimanuale perché rifugge da qualsiasi semplificazione descrittiva e vuole stimolare lo studio delle interconnessioni fra la religione e le altre manifestazioni della civiltà greca. Peraltro l'autore trattando gli esiti degli studi sulla religione greca offre, contemporaneamente, un contributo assai apprezzabile alla storia della cultura europea del '900.

L'opera è, infatti, articolata in tre parti: a) *Studiare la religione greca*; b) *L'espressione religiosa dei Greci delle origini*; c) *La religione degli Ateniesi (l'interpretazione più recente)*.

Il principio fondante che sorregge lo studio di Riccardo Di Donato può essere così sintetizzato: fare storia della cultura significa a) tener conto dei risultati degli altri; b) capire la temperie culturale nella quale sono stati espressi dei giudizi; c) conoscere gli ambiti entro i quali promuovere la ricerca.

In ottemperanza a questi principi, che sono anche indicazioni di metodo, nella prima parte l'analisi dei testi, di volta in volta considerati, è preceduta dalla biografia intellettuale degli autori. Ricordo, a tale proposito, un precedente testo di grande interesse di R. Di Donato, *Per un'antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990, nel quale sono raccolti le biografie ed il percorso di studi dei più eminenti rappresentanti della scuola francese di psicologia e antropologia storica, le tesi dei quali, in particolare quelle di Gernet e di Vernant, occupano anche le pagine introduttive di *Hierà*.

Le biografie intellettuali sono sempre di grande utilità per comprendere le interloquazioni fra i maestri del pensiero e le reciproche trasmissioni di intuizioni e suggerimenti; anche l'ascendenza familiare e l'ambiente formativo della prima giovinezza spesso costituiscono i prodromi di un percorso di ricerca.

Le aree periferiche dell'Impero austro-ungarico, caratterizzate dalla mescolanza di lingue e culture, che costituiscono il paesaggio letterario di molta narrativa mitteleuropea, sono anche il luogo fecondo nel quale si è formata una parte degli intellettuali dei primi decenni del secolo ventesimo: a Budapest studia Károly Kerényi, romeno di nascita. Nella stessa città nasce nel 1913 Angelo Brelich da madre inglese e padre fiumano, Bucarest dà i natali a Mircea Eliade.

Le vicende politiche successive alla caduta dell'Impero e la storia dell'Ungheria, con il suo governo sempre più spostato a destra fino all'identificazione con le idee filonaziste della Germania hitleriana, costringeranno Kerényi a chiedere asilo politico in Svizzera, dove, a Zurigo, concluderà i suoi giorni. Brelich, dopo avere ascoltato le lezioni di Kerényi e averne subito il fascino, si allontanerà sempre di più dal Maestro per trovare strade sue proprie e, ottenuta la cattedra di Storia delle religioni all'Università di Roma, sarà insieme a Petazzoni, Sabbatucci e Piccaluga, fondatore della 'scuola romana', attiva soprattutto negli anni sessanta e settanta.

L'analisi dei testi, che sempre accompagna le biografie, riguarda il capitolo *La Grecia* del manuale di A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma 1966: l'autore focalizza l'attenzione sui miti e la natura degli dei i cui tratti caratterizzanti sono illuminati dal confronto con le religioni del vicino Oriente e con il substrato 'primitivo' della religione greca. A partire dalla figura di Hermes e dalla sua peculiare familiarità con la dimensione estranea all'ordine umano (le peripezie di Hermes lo associano «ai tratti primordiali del trickster, ingannatore fuori-legge, spinto dalla fame e dal sesso, che tuttavia casualmente fonda delle cose essenziali per l'umanità», p. 85) Brelich sottolinea il superamento del 'mitico passato' e la «complessa individualità di persone umane» di tutte le divinità del pantheon greco che non esauriscono i propri tratti in pochi attributi ed epiteti.

Anche nella seconda parte del volume, che si occupa delle origini della religione greca, Di Donato richiama l'attenzione su di una comunicazione presentata da Brelich al Congresso internazionale di micenologia e raccolta nel 1978 nel volume curato da M. Marazzi, *La società micenea*, nella quale lo studioso rileva la necessità metodologica di procedere alla comparazione della religione micenea con quella minoica e del vicino Oriente nonché con la religione del periodo classico.

La biografia di Kerényi appare fortemente condizionata dalle peregrinazioni alle quali è costretto dalle vicende politiche del suo paese: i contatti con Wilamowitz e Norden e gli interessi per le forme di contaminazione fra la filologia e la storia delle religioni si concretizzeranno nel suo primo libro, pubblicato nel 1927 a Tubinga: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*.

L'incontro con W. Otto nel 1929 segna per Kerényi «la progressiva attenuazione dell'influenza di Wilamowitz e della scuola storico-filologica e la sua marcata conferma dell'opzione verso religione e mito come oggetto privilegiato di studio» (p. 62).

Determinante risulterà essere il suo incontro con C.G. Jung, artefice della teoria degli archetipi intesi come 'contenuti dell'inconscio collettivo'. Da qui nasce l'idea dei miti concepiti come tante variazioni su un tema (mitologhema) che sotto varie forme riaffiora nella coscienza occidentale. Gli anni dell'immediato secondo dopoguerra costituiscono il definitivo distacco dall'Ungheria, dopo che la ventilata proposta di ottenere la cattedra universitaria di mitologia è vanificata dalla ferma condanna della scienza mitologica da parte di G. Lukács, a conferma del difficile dialogo fra marxismo e psicoanalisi. Le critiche giungono anche da parte della scuola francese di psicologia storica.

È significativa la scelta di Riccardo Di Donato di presentare, a conclusione del capitolo riservato a Kerényi, la recensione di L. Gernet a C.G. Jung, K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris 1953, tradotta in Italiano nella raccolta *I Greci senza miracolo*, Roma 1986. L'intervento critico di Gernet funge quasi da cerniera e precede la sezione dedicata alla 'scuola romana', gettando nuova luce sugli sviluppi della ricerca in Italia nell'ambito della storia delle religioni.

Lo studioso francese riscontra il punto debole della trattazione del fanciullo e della fanciulla divina nell'immagine a-storica e culturalmente indifferenziata della mitologia: «Umanità significa sempre in qualche modo costruzione e non si vede come si potrebbe realizzare in un soggetto la presenza di archetipi anteriori ad ogni esperienza sociale» (p. 71).

Nella seconda parte, dedicata alle prime forme di espressione religiosa dei Greci, che risulta essere la più corposa dell'intero volume, vengono subito definiti nella premessa i problemi che lo storico trova di fronte a sé. In particolare le difficoltà sono riferite soprattutto alla selezione stessa dei documenti che non si esauriscono solo nel dato archeologico o nel testo scritto ma investono la sfera dei linguaggi non verbali, dei rituali, del gesto e del simbolismo dei luoghi. Inoltre, «il periodo che va dalla caduta dei palazzi micenei al primo fiorire delle poleis aristocratiche è privo di autonoma evidenza archeologica, privo di residui di documentazione scritta ed è scarsamente illuminato dalle più tarde tradizioni dei Greci» (p. 96). I poemi epici sono un documento dell'età oscura nella quale sono stati composti, ma per la specificità linguistica (*Kunstsprache*) che li caratterizza e per la complessa storia della loro composizione pongono problemi di ricostruzione storica non facili da risolvere.

Chi erano dunque i Greci e che rapporti sussistono fra minoici, micenei e quel popolo che, fin dalla fase aurorale della documentazione epigrafica nell'alfabeto derivato dai Fenici, dimostra una grande varietà dialettale, ma è accomunato dalla condivisione di riti e luoghi sacri nei quali si riflette un'identità culturale?

La risposta a tale quesito, fondamentale per comprendere la genesi dei comportamenti ispirati al sacro, consiste in una *pars destruens* e in una *pars construens*.

Nella prima parte Di Donato dimostra il suo scetticismo nei confronti di chi sostiene una *Urheimat* indoeuropea e definisce ‘gli indoeuropei’ una «ipotesi di secondo grado», dal momento che perfino lo stesso indoeuropeista Vittore Pisani, ampiamente citato, usa la metafora del fiume la cui acqua è sempre diversa, per dimostrare l’obsolescenza della teoria dell’origine comune, indoeuropea, di molte lingue e dichiara che una lingua è costituita da elementi differenti che confluiscono nella perenne creazione di uomini in comunicazione fra loro.

Di Donato riscontra dei limiti anche nell’approccio metodologico, adottato da M. Gérard-Rousseau, nello studio filologico del lessico di ambito religioso presente nelle tavolette in Lineare B (*Les mentions religieuses dans les tablettes mycénienes*, Roma 1968): pur convinto dell’importanza di un’indagine che testimonia la presenza di divinità che possono essere collegate ai primordi della religione classica, evidenzia «l’eccesso di attenzione alla coerenza interna del metodo applicato» (p. 123).

Ampio spazio è, invece, conferito alle opere di Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion* del 1925 e all’edizione postuma del 1972 (*The Mycenaean Origin of Greek Mythology*) sulle origini micenee della mitologia greca.

Già nell’edizione del 1925 era messa in discussione la corrispondenza fra minoici e micenei e l’autore, sostenendo una corrispondenza fra la fase pregreca e greca della civiltà ellenica, affermava la propria critica nei confronti degli studiosi per i quali la Grecia micenea era una dipendenza di Creta minoica.

La peculiarità della civiltà micenea era dimostrata per contrasto con gli aspetti salienti di quella cretese, anche in rapporto all’ambito religioso. Per esempio a Creta non appare nessun culto eroico e, nel volume successivo del 1972, Nilsson dimostrava che la mitologia eroica aveva origine nell’età micenea. La tesi sarebbe sostenuta dalla coincidenza fra i grandi siti micenei e i centri della Grecia celebri per i miti in epoca storica.

La continuità fra Micenei e Greci era confermata anche dalla presenza esigua di nomi minoici nella mitologia greca. Inoltre, i poemi omerici, oltre a conservare elementi archeologici e aspetti sociali propri dell’età micenea rappresentano lo stato degli dei creato sul modello della regalità micenea.

La ricerca dello studioso svedese si fonda sui dati archeologici e testuali e nella terza opera presa in considerazione, *Homer and Mycenae*, London 1933, mette in relazione l’epica omerica con il tema religioso e adotta un metodo globale, cioè affronta in maniera organica i problemi posti dallo studio storico dei poemi omerici, problemi che vengono dipanati in sette lunghi capitoli.

Nilsson, secondo Di Donato, descrive una mitologia, ma non entra nello specifico della religione, ovvero nel complesso dei rituali che codificano il comportamento degli uomini di fronte alla divinità.

Per fornire un ulteriore contributo all'indagine relativa agli ambiti del sacro nei poemi omerici l'autore di *Hierà* propone, pertanto, un metodo diverso esaminando distinte modalità di preghiera, presenti nell'Iliade, da un punto di vista filologico, situazionale e strutturale: in particolare sono oggetto della sua ricerca le preghiere di Crise ad Agamennone e ad Apollo nel I libro (vv. 17-21; 37-43; 451-57); la preghiera di Diomede ad Atena (V, vv. 115-120); le preghiere di Diomede ed Odisseo ad Atena (X, vv. 278-91); il rito e la preghiera di Achille (XVI, vv. 233-48).

Utilizzando il *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Benveniste, Di Donato opera le necessarie distinzioni fra voto, preghiera e supplica, analizzando il significato e le occorrenze di εὐχομαι, il verbo che designa un'azione connotata dalla promessa di fronte alla divinità, un impegno assunto dall'orante che spera ricambiato da un favore. Invece, λίσσομαι sembra ristabilire un equilibrio tra le parti, «è una preghiera per offrire riparazione a colui che è stato oltraggiato o per ottenere dal dio per sé stessi riparazione ad un oltraggio» (Benveniste 472). In ogni caso l'atto va inquadrato nel contesto della cerimonia e dei gesti che lo accompagnano e non esaurisce il suo senso nella sola espressione verbale.

L'analisi del testo di G. Murray, *Five Stages of Greek Religion*, London 1925, conclude la seconda parte ma, al contempo, ha una funzione di apertura alla terza e ultima parte di questo volume, quella riguardante la religione della città di Atene. Nel capitolo sull'origine degli Olimpici Murray afferma che la 'conquista dell'Olimpo' coincide con il processo di definizione dell'identità degli Elleni. Quasi parafrasando i primi capitoli dell'*Archeologia* di Tucidide, egli sostiene che la terra chiamata Grecia era abitata in origine da genti che lì migravano in cerca di fertili terre; essere Elleni si riferiva dunque ad un *modello comportamentale* ed era indipendente dal concetto di razza. Le feste panelleniche costituivano motivo di contatti e di diffusione di idee. Omero ed Esiodo stabilirono le generazioni degli dei e diedero loro nomi e competenze, circa quattro secoli prima di Erodoto.

La religione olimpica promosse 'una riforma religiosa e morale' mettendo in secondo piano riti legati al soddisfacimento dei bisogni materiali e creando un sistema morale, congeniale alle aristocrazie, che si rivelò tuttavia insufficiente e contraddittorio per le nuove comunità politiche lontane dall'idea di un potere centrale che rappresentasse il popolo greco e a divinità troppo universali per la polis.

«È la città stessa ad essere il "vero dio della città"» (p. 210) e, aggiunge Murray, in certi casi la divinità protettrice altro non è che la proiezione della città stessa.

La terza e ultima parte, dedicata alla religione degli Ateniesi, comprende l'analisi del testo di Parker, *Athenian Religion: a History*, Oxford 1996. La scelta è giustificata dall'eccellenza dei risultati raggiunti dalla ricerca ma anche dalla problematica connessa al metodo introdotto da Parker, che rivendica alla competenza storiografica la possibilità di comprendere il fenomeno religioso. Per questo sceglie la città di



Atene che offre più 'garanzie': «Per L'Attica [...] i gruppi culturali possono essere studiati in qualche dettaglio. [...] In effetti sono stati svolti su di essi studi eccellenti, ma che normalmente sono opera di storici piuttosto che di specialisti di religione greca» (p. 240). L'opera di Parker comprende quindi le intersezioni fra storia e storia religiosa della città, dal sinecismo attribuito a Teseo fino al IV secolo con interessanti riferimenti allo stretto rapporto fra politica e sfera del sacro.

La sua attenzione è rivolta soprattutto alla religione positiva piuttosto che alla religiosità intesa come un insieme di rappresentazioni e di modelli comportamentali che indicano «un sistema di forme del pensiero e forme di società che interagiscono fra loro e lasciano traccia nei documenti che, dal passato, ci arrivano a testimoniare manifestazioni della presenza e dell'attività umana» (p. 19, Premessa a *Hierà*).

Nasce da questo presupposto il fraintendimento di Parker nei confronti dell'accezione particolare che Durkheim attribuisce al fenomeno religioso inteso come fenomeno sociale, dove *sociale* non è semplicemente contrapposto a *individuale* ma indica che le società non complesse intendono la totalità del reale come religioso.

Di qui la riluttanza di Parker a prendere nella giusta considerazione *survivances* di età preistoriche presenti in fenomeni di età storica. Di conseguenza la difficoltà di reperire documenti sulle remote origini della religione greca lo induce a restringere il campo di indagine ad un solo tema, la città di Atene, e ad un solo metodo, la storia.

Nello stato attuale del dibattito scientifico, il volume costituisce un prezioso contributo allo studio storico-antropologico della religione greca perché è costruito mediante un'attenta verifica della tradizione erudita, svolta analiticamente attraverso le tappe fondamentali della ricerca: lo studio della religione greca viene condotto attraverso una disamina puntuale delle testimonianze che l'antichità ci ha tramandato, e delle modalità di lettura che ne sono state proposte.

La lettura risulta particolarmente suggestiva anche perché nelle biografie intellettuali dei protagonisti della ricerca è evidente la particolare consuetudine dell'autore con molti di essi. La formazione intellettuale e il prodotto delle loro ricerche si intrecciano frequentemente, o ne rimangono condizionati, con la storia 'ufficiale' dei loro paesi di provenienza e con le alterne vicende delle loro vite.

Rovereto

Patricia Salomoni

Davide Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci 2005, pp. 291, € 19.80

Il motto leopardiano sotteso al titolo marca da subito la consapevolezza storico-culturale che guida questo prezioso lavoro: dieci percorsi, preceduti da un capitolo

metodologico, sulla persistenza degli archetipi della mitologia classica nella cultura moderna dell'Europa. Prometeo, Odisseo, Edipo, Orfeo, Narciso, Elettra, Antigone, Elena, Medea, Fedra sono le storie prescelte (equamente ripartite per *gender*) a tracciare una mappa, ricca e ragionata, dei modi mutevoli e talora contraddittori con cui la letteratura (ma non solo essa) ha riversato nelle storie della tradizione classica le proprie inesauste questioni.

Il primo capitolo, platonicamente nel segno dei «racconti delle balie», percorre le differenti strade attraverso le quali la cultura ha tentato di venire a capo dell'intrigante oggetto 'mito'. Già per gli antichi esso costituiva un'eredità tradizionale a cui ci si sforzava non tanto di 'credere' (come ha insegnato Paul Veyne), quanto di attribuire (o riattribuire) un senso. Letture storicizzanti, antropologiche, strutturali, storico-religiose, allegoriche, si sono quindi susseguite nella storia degli studi, ciascuna forse pretendendo per sé una funzione di 'vera interpretazione' del mito, mostrando piuttosto che alla fine tutte le strade costituiscono strumenti parziali di avvicinamento ad un oggetto sfuggente e però sempre interpellato con urgenza.

Nel tracciare i percorsi di 'presenza' S. si muove con efficace stringatezza entro un panorama di testi rimarchevolmente ampio, che giunge fino ad esiti recentissimi, fra riprese esse stesse ormai classiche e rivisitazioni minori non meno significative. All'interno di questa serie vengono individuati, senza ansia di esaustività, gli snodi fondamentali delle storie mitiche, verificandone l'evoluzione, le riletture, le prese di distanza. Opportunamente rinunciando all'idea di recuperare un fantomatico 'significato primo' dei miti esaminati, S. mostra bene come fin dall'antichità il 'fascio di racconti' aggregato intorno alle grandi figure del mito sia stato oggetto di revisioni, prese di distanza, anche parodie: quasi fosse un ipertesto *ante litteram*, che partendo da un racconto ne rintracciasse, in libero percorso, infiniti altri, con l'esito di costruirne il senso proprio a partire da una infinita combinazione e variazione. Se Aristotele aveva le sue ragioni per affermare che «non si possono disfare» i miti [*Poetica* 1453b], ossia che non se ne possono contraddire alcuni punti fondamentali (l'incesto di Edipo o la morte di Narciso), il panorama delle riscritture mostra che al contrario la 'tenuta' degli snodi capitali fu debole già a partire dalla riflessione di Senofane, o dalle interessate palinodie di Stesicoro.

Lo smontaggio, la degradazione, la trasgressione, così visibili in alcuni esiti contemporanei, non sono allora il frutto solo di angosce e demitizzazioni della modernità, si invece possibilità da sempre iscritte nel racconto mitico, variamente sollecitato nei secoli da differenti domande e atteggiamenti, e ancora aperto a ulteriori esplorazioni anche al di fuori dell'ambito 'alto' della letteratura. L'acuta notazione di Aby Warburg, per cui «ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita» [p. 41], aiuta così a liberarsi di ogni classicismo, in favore al più di un attento sguardo storico. Si comprende così come in Edipo sia stato ricercato ora un mito di regalità, ora un tema di identità, come le ambiguità di Fedra siano state variamente declinate in ragione dell'evoluzione del concetto di pudore e di purezza, come in genere epoche diverse siano state sollecitate da diversi racconti mitici (il Prometeo 'titanico')

dell'età romantica è ben lontano dal sofferto rapporto contemporaneo con la tecnica).

La scrittura densa e personale di S. è ulteriore carattere distintivo del libro: l'esigenza di condensare l'analisi in misura adeguata conduce ad una trattazione serrata, che collega i 'racconti sui racconti' in sequenza incalzante, ma lasciando sempre spazio, attraverso brevi ma emblematiche citazioni, ai testi. Lo si vede bene nei capitoli che il lettore non manca di riconoscere più suggestivi, quello su Narciso [pp. 125 ss.] e quello su Fedra [pp. 241 ss.]: quest'ultimo si chiude, e chiude il volume, con le degradazioni ipotizzate da Sarah Kane (*L'amore di Fedra*, 1996), in cui paradossalmente l'eroticismo estremo diviene il mezzo per riaffermare la contrapposizione tra la 'sporcizia' della matrigna e la 'purezza' del figliastro. Altri percorsi scelgono d'indagare la fortuna del mito soprattutto attraverso le immagini: la scelta di questo libro, invece, è rigorosamente letteraria e 'verbale'. Giustamente, perché del mito poco sussiste al di fuori della parola che lo racconta, e la parola di chi lo 'interpreta' diviene essa stessa ultimo provvisorio anello di una lunga catena di narrazioni.

Venezia

Carlo Franco

W.Ch. Schneider, *Die elegischen Verse von Maximian*. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit, 'Palingenesia' 79, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 2003

Annunciato nel catalogo della *W. B.* di Darmstadt come novità in uscita per il primo trimestre del 2000, il libro di Schneider è apparso tre anni più tardi presso una casa editrice diversa e - ciò che più conta - con un diverso sottotitolo: *Plänkeleien* «Schermaglie» era il sottotitolo nel catalogo *W. B.*, *Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit* «Un'ultima replica contro i nuovi tempi cristiani» quello dello *Steiner Verlag*. Enigmatico il primo (forse un'allusione alle presunte schermaglie del poeta con il Cristianesimo?), impegnativo il secondo, perché dichiara una presa di posizione su di un problema dibattuto (e irrisolto) a partire dal Manitus nel 1889¹. In particolare, alla *Widerrede* anticristiana si accenna nel primo breve capitolo (*Klage, Poetisches Vexierspiel und Widerrede*, pp. 11-12) della prima parte dell'*Introduzione*, dedicata alla raccolta elegiaca di Massimiano (la seconda e la terza hanno per oggetto l'*Appendix* e la storia della fortuna di M. fino al XIX secolo): ed è un cenno rapido, in cui l'atteggiamento anticristiano del poeta è definito «non nel senso di un'opposizione concreta o di una discussione su base argomentativa», bensì come un «implicito controcanto» nutrito di allusioni e di riecheggiamen-

¹ Le differenti posizioni degli studiosi sono recensite da F. Bertini, *Boezio e Massimiano*, in "Atti del congresso internazionale di studi boeziani" (Pavia 1980), Roma 1981, 271.

ti polemici contro la nuova visione del mondo. Più avanti, nell'ottavo capitolo (*Das Elegienwerk und die Dichtung der Spätantike [nach 500]*, pp. 54-69, 64-65 in part.), S. precisa il suo punto di vista identificando l'atteggiamento di 'fronda' di M. in una sottile tecnica di trapianto di citazioni da un contesto cristiano a uno profano, secondo una trama di allusività e di risemantizzazioni, che vede coinvolti non solo autori ecclesiastici seriori come Sedulio, Alcimo Avito, Draconzio, ma perfino l'Orazio di *epist.* 1.1.52.

In *el.* 1.33 (*has inter uirtutis opes tolerantia rerum*), riferendosi a sue proprie doti, M. riprodurrebbe polemicamente lo stesso emistichio iniziale di Sedul. *carm pasch.* 5.1 s. (*Has inter uirtutis opes iam proxima paschae/ coeperat esse dies*), dove le *opes uirtutis* individuano la potenza dei miracoli di Cristo, nonché quello di Alc. Avit. *poem.* 6.370 (*Has uirtutis opes, haec sic solacia belli*), dove designano i poteri straordinari della verginità descritti da Prudenzio nella *Psychomachia*. Non solo: secondo S., M. a 1.19 (*quin etiam uirtus pretiosior auro*) riprenderebbe Hor. *epist.* 1.1.52 (*uilius argentum est auro, uirtutibus aurum*) attribuendo però a *uirtus* il significato di "forza, prestanza fisica", ovvero depauperando *uirtus* del senso etico-filosofico che è in Orazio e il Cristianesimo farà suo, in omaggio al valore di "energia, capacità, dote oggettiva" che la parola ha in epoca alto-repubblicana, e segnatamente in Sallustio. Con analogo criterio un verso 'gnomico' dei *Romulea* di Draconzio (5.195: *diuitiae uires praestant animosque resument*) avrebbe una maliziosa eco nella 'laus mentulae' (5.149: *Cum superata iaces, uires animosque resumis*), e ancora a 4.34 (*confessa est facinus nescia lingua suum*) l'incauta, scabrosa rivelazione della passione per Candida riecheggerebbe un verso di Draconzio riferito alla tragica vicenda amorosa di Davide e Betsabea (*Satisf.* 159: *confessus facinus ueniam pro clade meretur*); nella stessa elegia il v. 60 (*et quod non capiunt, pectora bruta uolunt*) ricalcherebbe - a patto che si legga *capiunt*, non *cupiunt* di M, cf. infra p. 583 - l'inno ai Maccabei dello Pseudo Ilario (333: *et quod non capiunt gentes, capis omnia solus*), ovvero la «bekenkende Gottespreisung eines der todeswilligen Brüder», in un gioco provocatorio di ricontestualizzazione.

Si tratta di materiali spesso già noti e segnalati², reinterpretati ingegnosamente, ma perseguendo il forzoso assunto di un preventivo intento ideologico di opposizione, lungo una direttrice metodologica che scandaglia nelle pieghe del testo massimiano alla capziosa ricerca di parallelismi da interpretare come allusivi in senso anticristia-

² Alludo al ricco apparato di *loci similes* raccolti con strumenti di ricerca verbale elettronica nella *Concordantia in Maximianum* a cura di P. Mastandrea, Hildesheim-Zürich-New York 1995, 127-76.

no, e comunque talora privi di fondamento (come il caso oraziano di *epist.* 1.1.52), su cui si avrà modo di ritornare.

Di notevole interesse il terzo capitolo (*Die äußere Form der Dichtung: ein 'opus continuum'*, pp. 24-36), che riconsidera l'ipotesi già di Ehwald (1889), ripresa da Alfonsi (1941), sviluppata da Spaltenstein (1977 e 1983), condivisa da Bertini (cf. n. 1), ripresa recentemente da Christina Sandquist³, che le elegie di M. costituiscano un testo unitario, non diviso in sei composizioni distinte. L'idea ha buone probabilità di cogliere nel segno, ma S. fonda le sue prove sulla tesi dell'inaffidabilità dei contrasegni nei manoscritti sia in quanto a volte molto numerosi⁴, sia soprattutto in quanto 'indicatori' non univoci di informazioni diverse (di volta in volta identificati in generale come *Markierungen*, più in particolare come *Initialen*, *Paragraphenzeichen*, *Kapitelzeichen*, ovvero *Gliederungsmerkmale* di un 'cambiamento di parlante' o di 'passi degni di nota' o di 'porzioni minori di testo' etc.), non propriamente di confine di singoli componimenti, come la tradizione ecdotica ha acquisito, e perpetuato, dal falso editoriale di Pomponio Gaurico (1501) in poi; o ancora sul duplice significato di *liber* in **Bo** e in **F**⁵. E sempre in puntigliosa polemica con lo studio di Willy Schetter⁶, il quale, pur credendo nella divisione in sei elegie, ordinate a chiasmo (1 ~ 6; 2 ~ 5; 3 ~ 4, cf. pp. 161-62), doveva tuttavia riconoscere l'oscillazione (o l'assenza) nei manoscritti di segni di demarcazione fra un componimento e l'altro o la loro presenza frammentaria o ancora la polivalenza della loro funzione (cf. p. 158).

In luogo di una defatigante 'recensione' al prezioso contributo di Schetter sulla tradizione manoscritta di M., andava più proficuamente sviluppato l'accento di p. 26 sui versi iniziali della III e della IV elegia⁷, che - secondo le parole di S. - presuppongono un rapporto complessivo più ampio (*eine umfassendere Gesamtzusammenhang*) con ciò che precede e ciò che segue, sulla linea tracciata da Spaltenstein⁸. Ad esempio riconsiderando il legame fra la I e la II elegia (cioè la II come esemplificativa della I, e, in particolare, il rapporto tra il distico finale dell'una e dell'altra), fra la II e la III (il distico finale della II ~ il distico iniziale della III); il

³ *Versus Maximiani. Der Elegienzyklus textkritisch hrsg., übers. u. neu interpr. von Ch. S.*, Stockholm 1999. L'autrice, pur convinta dell'unitarietà della composizione (pp. 14-16), oscilla tuttavia fra «Elegienzyklus» e «langes Gedicht» (n. 34 p. 16).

⁴ 17 in **M** (London, Brit. Mus. Reg. 15.A VII, sec. XIII); 12 in **Pr** (Paris, Bibl. Nat. 8232, sec. XV); 20 in **Bo** (Oxford, Bodl. 38, sec. XII); 21 in **Mo** (München, Staatsbibl. Clm. 391, sec. XV).

⁵ In **Bo** (cf. n. prec.) *liber* ha il valore di «libro», e comprende le prime due elegie (dopo il v. 366 vi si legge: *Explicit liber I. Incipit liber secundus*); in **F** (il Riccardiano 1224, Firenze, sec. XII) *liber* designa la singola elegia (o meglio, le elegie 1-4, mancando poi i riferimenti alla V e alla VI).

⁶ *Studien zur Ueberlieferung und Kritik des elegikers Maximian*, Wiesbaden 1970.

⁷ Rispettivamente: *Nunc operae pretium est quaedam memorare iuuentae/ atque senectutis pauca referre meae*, e *Restat adhuc alios turpesque reuoluere casus/ atque aliquo molli pascere corda ioco*. Per comodità e chiarezza faccio riferimento alla suddivisione tradizionale in sei elegie.

⁸ Con qualche approssimazione e imprecisione nel suo articolo *Structure et intentions du recueil poétique de Maximien*, EL 10, 1977, 81-101, poi, più concisamente e coerentemente, nel *Commentaire des élégies de Maximien*, Roma 1983, 65-72.

profilo narrativo cadenzato in tre episodi successivi dai distici iniziali della III, della IV e della V⁹ (con un contatto visibilmente più intimo tra la III e la IV: *Nunc... memorare.../ atque... referre ~ adhuc... reuoluere.../ atque... pascere*); il rapporto tra la fine della V (154: *me uelut expletis deserit exequiis*) e della VI (11: *Infelix ceu iam defleto funere surgo*); il motivo dell'augurio di una rapida morte, che ineluttabile accomuna *pueri* e *senes*, e l'immagine del morto vivente costretto a sopravvivere a se stesso, che rimbalzano dalla I alla VI.

All'assunto del *carmen continuum* S. allega inoltre - giustamente - la disparità nell'estensione e nel contenuto delle sei elegie; ed è poi originale l'idea che i «versi vagabondi» III 1-4, IV 1-6, IV 55-60 siano, piuttosto che semplici prologhi agli episodi della III, IV, V elegia, *lesergerichtete Abschnitte* «segmenti indirizzati al lettore» come indizi di scansione tematica e al contempo di passaggio tra i *Frauenepisode*, cioè tra l'«episodio» di Licoride e il «racconto» di Aquilina, tra questo e la «vicenda» di Candida, fra la «vicenda» di Candida e la «storia» della *Graia puella*: insomma un'unica scrittura elegiaca articolata in quattro episodi in cui le quattro donne fungerebbero da *exempla*.

Alquanto più breve, ma non privo di interesse, il capitolo successivo (*Das Wechselspiel der 'Genera'*), dove il testo di M. è definito un «tutto elegiaco» composto di «momenti di generi diversi», alternandosi in esso i tratti dell'idillio, del panegirico, dell'inno, della riflessione moraleggiante, in una *Vermischung* di generi tipica della poesia tardoantica, che lo accomuna alla *Mosella* di Ausonio, al *Cathemerinon* di Prudenzio e, soprattutto (sottolineerei io) al *De reditu* di Rutilio o alla varia produzione di Draconzio.

Un paio di pagine dopo S. sostiene [p. 38]: «La limitata indipendenza delle parti all'interno di un tutto più grande deve valere come una caratteristica tipica dell'intento formale tardoantico. Ed è tanto giusto parlare in questo rapporto di un'«esigenza sistematica di una mescolanza di tonalità e di generi poetici», com'è altrettanto inadeguato attribuirlo in assoluto alle modalità dell'insegnamento retorico-grammaticale tardoantico»: affermazione faticosa (estrapolata da un più esteso e tortuoso discorso) che mira a salvare l'unità della composizione di M. e, al contempo, la sua originalità. E nella pagina seguente S. continua interpretando questi *Gestaltwechsel* del testo come un'attrattiva per il «pubblico» massimiano, il cui valore si doveva realizzare nella loro riconoscibilità all'interno di un'opera unitaria, proseguendo poi su questa linea (in un susseguirsi di *Gesamt, Ganz, Einheit*) a sostegno, sul piano stilistico, dell'unità della composizione, che ne risulta tuttavia più dichiarata che argomentata.

⁹ IV 55 s.: *Hoc etiam meminisse licet, quod serior aetas/ intulit, et gemitus quos mihi lenta dedit*: qui inizia la V elegia, o meglio, nella realtà del *carmen continuum*, l'episodio della *Graia puella*. A *l(a)eta*, lezione pressoché unanime dei mss. (che presume però un'antitesi più che «paradossale», sostenuta da A. Fo, *Una lettura del 'corpus' di Massimiano*, AMArc 3, 8, 124-25 n. 52, condivisa da Guardalben 123), preferirei *lenta*, più ovvio, ma coerente con la situazione della V (cf. le osservazioni di Spaltenstein 2373).

Il quinto capitolo (*Versbehandlung und Sprache der Dichtung*) verte soprattutto su alcune particolarità prosodico-metriche e foniche della lingua di M. Sono segnalati errori prosodici già noti (ma non *condicio* di 1.113) e conclamati, assieme ad altri abbastanza dubbi: una cesura a 2.3 (*post multos || quibus indiuisi uiximus annos*), che sarebbe *ungewöhnliche* (?), in un verso contrassegnato da altre autentiche singolarità ritmiche; un irregolare allungamento della sillaba finale di *mortis* a 1.209 (*Hae sunt primitiae mortis, his partibus aetas*), dove invece si tratta di un banale allungamento in arsi davanti a cesura; un'altrettanto presunta prosodia irregolare di *nullius* (2.38) e di *unius* (5.116), misure bene conosciute in tutto l'arco della poesia latina. E poche altre osservazioni ovvie o poco degne di nota.

I capitoli 6 (*Zur Person des Dichters*) e 7 (*Die Datierung der Dichtung*) vanno ora confrontati con le risultanze di altri studi, in particolare di P. Mastandrea (*'Gemina regna'. Oriente e Occidente nella poesia latina dopo Claudiano*¹⁰ e *Per la cronologia di Massimiano elegiaco: elementi interni ed esterni al testo*¹¹), molto precisi per una ricostruzione storico-culturale dell'ambiente italico in età gotica e della figura di Massimiano che lì si formò.

Nel capitolo ottavo (*Das Elegienwerk und die Dichtung der Spätantike [nach 500]*) sono analizzate le consonanze fra M. e Venanzio, Eugenio di Toledo e Corippo, con una particolare estensione per il primo (pp. 56-61); quanto a Corippo, S. è propenso a riconoscere in M. echi della *Iohannis*, non della più tarda *Laus Iustini*, dove invece Corippo mostrerebbe conoscenza di M. (e ciò gli consente di datare la composizione delle elegie dopo il 546-48 e prima del 566¹²), ma i rapporti fra Corippo e Massimiano restano un nodo da sciogliere: già indagati da G. Boano¹³, da E. Merone¹⁴, da F. Bertini¹⁵, da D. Romano¹⁶, hanno condotto a conclusioni opposte, avendo sostenuto i primi tre la priorità del modello di Massimiano¹⁷, l'ultimo, con argomenti non trascurabili, quella di Corippo; contraddittoria Danuta Shanzer, che prima nega¹⁸, poi riconosce¹⁹ la priorità di Massimiano²⁰.

¹⁰ Euphrosyne n.s. 30, 2002, 287-95.

¹¹ In "Actas del Cuarto Congreso Internacional de Latin Medieval" (Santiago de Compostela, 12-15 settembre 2002), Firenze 2005, 151-79.

¹² Fra il 542 e il 554, ma sarebbero circolate già prima del 548-49 (data della composizione della *Giovanneide*) o forse del 544 (data della recita pubblica a Roma degli *Acta Apostolorum* di Aratore), secondo Mastandrea 170 n. 11.

¹³ *Su Massimiano e le sue elegie*, RFIC 76, 1949, 201 in part.

¹⁴ *Maximianeae*, GIF 3, 1950, 331-34.

¹⁵ P. 281 s. n. 1.

¹⁶ *Il primo Massimiano* (1970) in *Letteratura e storia nell'età tardoromana*, Palermo 1979, 327-28 n. 29.

¹⁷ Pur con le motivate riserve espresse da Merone 332-34 n. 14.

¹⁸ *Ennodius, Boethius, and the date and interpretation of Maximianus's elegia III*, RIFC 111, 1983, 195 n. 1.

¹⁹ Rec. a Christine Ratkowitsch, *'Maximianus cantat'. Zu Datierung und Interpretation des Elegikers Maximian*, Wien 1986, Gnomon 60, 1988: un cenno brevissimo a p. 259.

²⁰ Inoltre un accertamento esteso all'intero poema di Aratore potrebbe forse sancire la tendenza emersa da un primo assaggio sulla terza epistola dedicataria dell'*Historia Apostolica*, che cioè

Il nono capitolo (*Maximian und die Dichtung der Augusteischen Zeit*) è un 'excursus' delle riprese di M. da Ovidio prima di tutto, da Virgilio, da Orazio, analizzate per lo più con il fine di corroborare una scelta o un'interpretazione testuale.

Il capitolo decimo (*Maximians Weltanschauung*) riprende la tesi della *Widerrede* anticristiana realizzata secondo l'accennato procedimento di trasposizione allusiva di citazioni da un contesto cristiano a uno non cristiano. Ma i riecheggiamenti polemici che S. individua in alcuni versi della V elegia, concentrati nell'irriverente inno alla *mentula* (v. 116: *unius ut faciat [sc. mentula] corporis esse duo*, allusivo di *Gen.* 2.24; vv. 120 e 122: *externum fallax mortiferumque genus/... / o uere nostrum fructiferumque bonum*, cadenzati «in einer bewußt parallel rhythmisierten Wendung»; e ancora v. 111: *Haec genus humanum, pecudum uolucrumque, ferarum*; e i vv. 129 s.: *Ipsa etiam totum moderans sapientia mundum/ porrigit inuictas ad tua [sc. mentulae] iussa manus*, dove la *sapientia* che guida l'universo è sottomessa al potere della *mentula* in un'impudente contrapposizione col Cristianesimo, che la riconosce nella figura di Cristo come Logos divino²¹), pur avendo un apprezzabile tasso di suggestione, non sono decisivi, perché 116 ha come possibile modello *Ov. trist.* 4.4.72, 130 un modello certo in *Ov. am.* 1.2.20, mentre 111 è una citazione letterale dal proemio lucreziano. Quanto poi al tono e alle caratteristiche espressive dell'innologia cristiana, che sarebbero riprodotte nelle cadenze dei pentametri 120 e 122, va detto che assai per tempo nello stile innologico confluirono motivi e stilemi di ascendenza orfica e neoplatonica, costituendo una sorta di codice concettuale ed espressivo condiviso dalla produzione cristiana e gnostica, in cui il modello lucreziano rappresentava un ingrediente fondamentale²².

Inoltre l'affermazione [p. 86] che sarebbe prova dell'atteggiamento anticristiano di M. l'assenza nei suoi versi di ogni richiamo esplicito al Cristianesimo imperante all'epoca, se può avere un suo fondamento in linea generale²³, va rammentato che in M. i richiami all'Olimpo pagano e le memorie del mito sono limitati e di repertorio²⁴ (d'altronde chi penserebbe a un Boezio cristiano se leggessimo solo la *Consolatio*? e la frequenza delle invocazioni a Dio o a Cristo nei *Romulea* di Draconzio o nella *Iohannis* di Corippo, cioè nelle opere più profane dei due poeti, non è forse molto bassa e di maniera, incongrua con il tessuto mitologico della narrazione? se non avessimo il *Carmen in laudem Anastasii imperatoris* da dove si evincerebbe la cristianità di Prisciano, che insegnava lingua latina a Bisanzio tra il 491 e il 518 ?²⁵);

Massimiano sia il modello di Aratore, non viceversa: così P. Mastandrea, *Aratore, Partenio, Vigilio, coetanei (ed amici?) di Massimiano elegiaco*, in "Incontri triestini di filologia classica" 3, 2003-2004, 327-42, in part. 333-35.

²¹ Come, ad esempio, nel primo inno di Mario Vittorino, vv. 15 ss., richiamato in nota, p. 88.

²² Rinvieri al mio *Un inno epigrafico a Priapo (CLE 1504)*, Maia n.s. 56, 2004, 89 e 93 in part.

²³ Piuttosto la totale mancanza di ogni adesione alla fede cristiana sottrae credibilità alla nota, discussa tesi di Christine Ratkowitsch, che fa di M. un poeta 'confessionale' di epoca carolingia.

²⁴ Sottolineano l'assenza del mito L. Alfonsi, *Sulle elegie di Massimiano*, Atti Reale Ist. Ven. Sc. Lett. Arti 101, 1941-1942, 344, e G. Boano 211 n. 13.

²⁵ R.A. Kaster, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London, 348, ritiene di individuare un'attestazione di fede cristiana in un passo delle



una prospettiva altrimenti fruttuosa avrebbe invece offerto l'analisi dei *loci similes* della già citata *Concordanza* massimiana, dai quali emerge come all'altezza della metà del VI secolo uno scrittore, cristiano o no, fosse, in misura pressoché uguale, il collettore letterario di ambedue le matrici culturali, ovvero che la «formazione di questi aristocratici [Aratore, Partenio, Massimiano] <era> basata su una tradizionale miscela di libri religiosi e classici profani»²⁶.

Come modello dell'artificioso (pur non banale) procedimento argomentativo dello S., citerei infine l'interpretazione di 3.60: *pone metum, ueniam uis tibi tanta dabit*, dove, secondo lo studioso, la contestualità con *uenia*, che nella *Vulgata* designa spesso la grazia divina, avrebbe dovuto indurre il lettore a intendere *tanta uis* come «una forza sovrumana»: lo confermerebbero anche i due passi di [Tibull.] 4.4.15: *Pone metum, deus non laedit amantem*, e di Ov. *ars* 1.556: '*pone metum, Bacchi, Cnosias, uxor eris*', dove figurano divinità, che servirebbero appunto a M., in un «gioco ironico a distanza», a mettere in discussione le «christliche Gottesvorstellungen».

Il dodicesimo capitolo (*Die Frauen und die eigene Identität*) ha per oggetto la caratterizzazione dei quattro personaggi femminili: analisi dei loro nomi, della loro funzione simbolica e reale nel 'vissuto' del poeta, nell'economia del racconto, senza novità degne di nota, salvo una certa dose di pedanteria nell'interpretazione dei *cymbala* che adornano la veste di Candida, che vanno intesi come elementi di seduzione, in quanto legati al movimento sinuoso del corpo danzante che rinvia alle scene di danze lascive di crotalistris rappresentate in Ovidio, nei *Priapea*, in Marziale, in Giovenale, e - insieme e soprattutto - allusivi del motivo della devozione delle donne dell'elegia al culto isiacco attraverso il suo strumento, il sistro, con le sue lamine tintinnanti. In parte nuovo invece il corredo delle fonti latine e greche che S. raccoglie sulle quattro figure femminili (da Plauto al romanzo greco al V° dell'Antologia greca), anche se nella parte estesa dedicata alla *Graia puella* manca l'accento fondamentale che l'espressione in Ovidio designa Elena.

Un discreto interesse riserva il cap. 13 (*Leib und Geschlecht im Widerstreit der Spätantike*): bene informato sulle fonti greche e latine e sulla letteratura critica, S. descrive la divaricazione prodottasi con forza a partire dal IV secolo nella visione morale e nel comportamento (sul piano sessuale soprattutto) fra società cristiana e pagana.

Da segnalare infine all'interno del cap. 14 (*Zitat, Anspielung, Ironie*) il paragrafo intitolato *Sprachspiel gegen die christliche Zensur* [pp. 128-29], dove prende infine corpo l'idea che il linguaggio di M. sia doppio, allusivo, ironico e parodico, perché

*Institutiones* (GLK 2.238.5 s.:... *noster praeceptor Theoctistus, omnis eloquentiae decus, cui quicquid in me sit doctrinae post Deum imputo*), ma la tradizione non è univoca (il codice **G** legge *eum*; Hertz stampa *deum*, con l'iniziale minuscola), né *deum* o *Deum* offre peraltro un senso soddisfacente.

²⁶ Cf. p. 336 n. 20.

«il poeta scrisse, per così dire, al cospetto della censura», cioè in un clima di repressione culturale antipagana operato dalla cultura cristiana dominante, di cui si associano, come tappe indifferenziate nel tempo e nello spazio, episodi lontani e isolati come l'uccisione di Ipatia ad Alessandria nel 415 per mano di uno stuolo di cristiani fanatizzati e la chiusura della scuola di Atene nel 529. S. rammenta inoltre un po' troppo genericamente l'atteggiamento ostile del Cristianesimo verso l'Epicureismo [p. 128 n. 435], e si raccomanda di «correggere» l'opinione dell'assenza di conflitti sul piano letterario fra antica religione e Cristianesimo, sostenuta da Heinz Hoffmann²⁷ sulla base dell'autorità di Sidonio [p. 129 n. 439], ma sottovaluta l'evidenza in M. dei prelievi e dei richiami a Lucrezio, e dunque alla filosofia epicurea, soprattutto nella V elegia, che una censura occhiuta avrebbe dovuto scoraggiare.

Insomma, nella ricostruzione dell'*identikit* di M., hanno individuato qualche tratto, da una parte L. Alfonsi²⁸, da un'altra F.J.E. Raby²⁹, secondo i quali il poeta mostrava, rispettivamente, un'«assoluta indifferenza religiosa» e la traccia delle «secular schools», ovvero dell'educazione ricevuta nelle scuole di retorica³⁰. Ma non basta: M. è una figura complessa ed elusiva, che si compiace di intrecciare concetti e suggestioni di un mondo doppio, a ponte tra passato e futuro, con un gusto raffinato e decadente, padrone delle idee e ancora dei mezzi espressivi delle due metà di esso. Irriverente e dissacratorio verso la morale corrente prima e dopo l'avvento del Cristianesimo, M. si fa cantore di una sfera di valori alla rovescia: rappresenta la vecchiaia non secondo i canoni nobili dei trattati *de senectute*, bensì nei suoi aspetti laidi e prosaici (tanto che la I elegia andrà letta come un 'controcanto' della trattatistica ciceroniana e stoica); Licoride, simbolo dell'amore elegiaco, nei suoi versi diventa, anziché una novella Delia con cui condividere idealmente nel tempo l'esistenza, una donna volgare, alla ricerca di spegnere con gagliardi giovani gli ultimi fuochi del desiderio; nella III elegia il grande Boezio, rappresentato autobiograficamente come pedagogo del giovin signore - prevalga il suo ruolo di paraninfo, di padre spirituale fautore di castità, o la veste di figura (epifanico-)magistrale³¹ -, comunque lo si intenda, risulta un personaggio in bilico sull'orlo del ridicolo, reso grottesco forse per motivi propagandistico-politici³²; nella IV l'amore proibito, il sogno erotico di ascendenza ovidiana, ovvero la rivisitazione onirico-letteraria di un topos elegiaco; nella V infine il tanto discusso inno alla *mentula* riassume in sé i temi dell'*inertia inguinis* e dell'*allocutio penis* (modelli gli epodi oraziani, Ovidio, la poesia priapea [in part. il priapeo 83 Büch.], il lamento di Encolpio nel *Satyricon*, gli epigrammi di

²⁷ *Ueberlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike*, Philologus 132, 1988, 101-59 (il rinvio di Schneider è a p. 127 n. 84).

²⁸ P. 343 n. 24.

²⁹ *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford 1967 (=1957²), I 125.

³⁰ Così analogamente Boano 199.

³¹ Come vorrebbe T. Agozzino, Massimiano. *Elegie*, Bologna 1970, 86-89, e come similmente intende Danuta Shanzer 192.

³² Non si dimentichi il sarcastico epigramma di Ennodio *De Boetio spatha cincto* (carm. 2.132 H.). Discute la questione diffusamente Bertini 278-79 n. 1.

Marziale)³³ e la struttura dell'inno cletico di tradizione neoplatonico-orfica, già da Orazio scherzosamente assunta nell'apostrofe all'anfora coetanea (*od.* 3.21: *O nata mecum consule Manlio,/ seu tu.../ seu*), insieme con la canonica ripresa da Lucrezio (V 110: *Haec genus humanum, pecudum uolucrumque, ferarum*).

M. coltiva un'insofferenza rabbiosa *anche* (non solo) contro il Cristianesimo, in quanto incapace di risolvere il problema esistenziale; in rotta con i tempi e forse in dissidio con le sue stesse vicende autobiografiche³⁴, è in balia di un insanabile disagio di vivere.

La seconda parte, dedicata all'*Appendix* [pp. 132-45], costituisce non più che un'utile rassegna della storia e della bibliografia riguardante i sei componimenti traditi insieme col 'corpus' delle Elegie, e forse non poteva essere altrimenti dopo i contributi di Schetter, di Romano, di Fo, nonché di quelli puntuali di Weyman, Tandoi, Salanitro, Salemme, Luiselli; altrettanto si dovrà dire del capitolo I (*Die frühmittelalterliche Imitatio Maximiani: in der Brevitas eine andere Welt*) della III parte (*Die Wirkungsgeschichte der Dichtung von Maximian*): si tratta di un breve 'excursus' sul carme di 40 versi di un primo *imitator Maximiani*, tradito dal *Palatino* 487 (sec. IX), pubblicato dopo il Mai, da Baehrens (*P.L.M.* V, pp. 313 s.), che compendia in esametri la I elegia. Più estesi e ben più ricchi i capitoli 2 e 3 della III parte, riguardanti rispettivamente la fortuna di M. in epoca postcarolingia come *auctor ethicus* e «segreto *praeceptor amoris*», e in epoca moderna, dal 1500 al primo Ottocento. La fortuna di M. 'etico' è attestata dall'elevato numero di manoscritti e di florilegi tra il XII e il XV secolo, dov'è associato ad opere 'moralì' come le favole di Aviano, i *Disticha Catonis*, gli *Acta apostolorum* di Aratore, l'*Ecloga* di Teodulo, nonché dalle sottoscrizioni. Il suo nome ed estratti dei suoi versi entrano negli *Accensus*, ed è consacrato nei canoni degli 'auctores' scolastici: nell'*Ars lectoria* di Aimeric [1086], nel *Laborintus* (prima del 1280) di Eberardo di Brema e, prima ancora, nel *Doctrinale puerorum* di Alessandro di Villa Dei, e poi ancora in raccolte di proverbi. Inoltre la sua conoscenza è presunta nella commedia e nella elegia del XII secolo in ambito francese soprattutto, ma anche Chaucer mostra di conoscerne *el.* 1.221-36. Nell'ultimo capitolo sono descritte le vicende del 'falso' di Pomponio Gaurico ed è sottolineata la persistenza del nome di Gallo, anziché di Massimiano, nelle edizioni fino al 1794, quando Wernsdorf nei suoi *Poetae Latini Minores* esclude per la prima volta l'attribuzione delle elegie a Gallo, ma, dura a morire, l'associazione persiste fino alla metà dell'Ottocento. Quanto alla fortuna in età moderna, M. fu noto a Montaigne, a Shakespeare, a Milton, a Foscolo, a von Chamisso.

Poche parole sulla *Bibliografia* [pp. 233-42] e sul *Commento* [pp. 203-32]: puntuale, aggiornata, informata la prima; concepito come un commento critico-testuale

³³ Cf. il mio *Quieta Venus. Il 'Priapeo' 83 Büch.*, Napoli 1998, 51 in part.

³⁴ Se ha fondamento l'identificazione di Massimiano col Massimino di Procopio, imbecille prefetto del pretorio inviato in Italia da Giustiniano, proposta da Mastandrea n. 11 (pp. 13-20).

il secondo, dal quale dipende strettamente l'esegesi: una scelta perseguita con rigore, ma che, salvo episodiche osservazioni, mortifica l'aspetto linguistico-stilistico.

Quanto alla traduzione, in apertura [pp. 9-10] S. dichiara di aver voluto rinunciare a una resa ritmica del distico in favore dell'impiego di una prosa ritmica elevata modellata ora sulla lirica moderna ora - «conformemente alle relazioni dell'opera elegiaca [sc. di M.] con la poesia augustea» - sulla lirica tedesca classica. Che il modello linguistico-stilistico di M. sia quello dell'elegia augustea con la sua varietà di registri si può condividere, ma che serva ricorrere ai modelli della lirica classica tedesca per rendere la dizione massimiana riesce poco comprensibile. La scrittura di M. è sostanzialmente corretta (a parte alcune sfilacciate prosodiche, sintattiche e lessicali) ma, pur nutrita di buona istituzione, rivela i difetti di un'ispirazione limitata che si traduce in un dettato 'costruito', concettualmente lambiccato al limite della comprensibilità (e della banalità), amplificato con il procedimento tipico della poesia tardoantica della reduplicazione ideativa da verso a verso o con il ricorso a una vuota sinonimia, lessicalmente impoverito (valga come esempio l'indifferente polivalenza semantica di *bene* e *magis*), gravato da un sensibile tasso di ripetitività (ad es. nei vv. 103-200 della prima elegia), con un distacco accentuato di significato e significante (che è tratto peculiare dell'espressione tardoantica). Insomma della dizione di M. occorre riprodurre la faticosità, l'iteratività, la stereotopia di scuola prima che gli sprazzi di vitalità espressiva.

In merito alla costituzione del testo, dichiarato un preciso intento conservativo («Bei meiner Fassung des textes ließ ich mich vom Grundsatz leiten, die Handschriften nicht ohne Not zu verlassen» [Introduzione, p. 9]), da un lato, in linea con la tendenza ecdotica più accreditata negli ultimi decenni, S. procede alla ripulitura del testo dalle congetture arbitrarie di Baehrens, dall'altro opera scelte testuali apprezzabili (dove si evidenzia una sensibile adesione alle proposte di Willy Schetter), delle quali si dà una campionatura nello *specimen* qui di seguito:

I 51: *aduersa ferebam* (Schetter che segue Baehrens)

I 68: *effugiens*, lezione accertata dal confronto con Ven. *carm.* 2.7.18: *curari effugiens, aegra iacere uolens*, segnalato da Mastandrea, *Concordantia. Prem.* VII

I 95 : *lumina nigra* (Schetter)

I 111: *Nunc quod* (Schetter)

I 126: *suis obstupet illa* (Schetter)

I 130: *aut... dura* (Schetter)

I 157: *non ulla* (Schetter) [per l'uso di *non/ nec... ullus*, cf. I 192 e III 44]

I 228: *peto* (Schetter)

I 239 s.: *iaceam uiuamque.../... me putet* [preferibile forse *iaceat uiuatque.../... computet*, secondo gli argomenti di Spaltenstein 1680-82-83]

II 38: *nullius amplexus quod memoretur habet* (Schetter)

II 41 s.: contrariamente invece a Schetter (e a Tandoi e Guardalben) S. a ragione non espunge il distico

II 45 s.: *Cum fugiant.../ ac repetant* (Schetter) [*fugiant... repetant* F L; preferibili gli indicativi *fugiunt* e *repetunt* del resto della paradosi]

II 64 : *mea dicta cano* (Schetter)

III 13: *caecum qua* (Schetter)

IV 30: *interdum* (Schetter)

IV 44: ‘*an te uerus - ait - pectus ardor agit?*’ [preferibile forse ad *agit* pur con **ABF** (e con Petschenig, Webster, Prada) *habet* col resto della paradosi (e con Baehrens, Agozzino, Guardalben); ne tratterò a brece in un contributo di note a **M.**]

IV 59 s.: *Interdum rapimur uitiiis trahimurque uolentes,/ et quod non capiunt pectora bruta uolunt* : certa la lezione *uolentes* della paradosi, in corrispondenza colonnare con *uolunt* del verso seguente, anziché la congettura *uidentes* di Baehrens, accolta da Agozzino [decisamente preferibile la lezione singolare *cupiunt* di **M** a *capiant* di tutti gli altri mss., malgrado il «rincalzo alla variante maggioritaria» offerto da due passi dello Pseudo Ilario (*Macc.* 333: *et quod non capiunt gentes, capis omnia solus*) e di Sinfosio (107: *et quod non capias, tecum tamen ipse reportes*) segnalati da Mastandrea, *Conc. Prem.* VII, perché *cupiunt* offre un senso in perfetta sintonia con l’antitesi concettuale del verso precedente, e perché il passo dello Pseudo Ilario come modello presumerebbe la ripresa di *capiō* nel secondo emistichio anche in **M.**]

V 55: *Erubui stupuique simul* (Schetter; da cf. le osservazioni di Spaltenstein 2508)

V 73: *heu segnes*, lezione certificata dai raffronti con Stazio e con Prudenzio, rilevati da Mastandrea, *Conc. Prem.* VIII (*Theb.* 3.17: *uenerat; heu segnes, quorum labor haeret in uno*, e 5.117: *mos datus: heu segnes! potuitne ultricia Graius; psych.* 511: *uincimur, heu segnes, nec nostra potentia perfert*)

V 81: *Argiuas*, da preferirsi alla variante maggioritaria *argutas* sulla base delle convincenti argomentazioni di Mastandrea, *Conc. Prem.* VI

V 138: *uincis quae Veneri sunt inimica magis* ( Schetter).

Ed ora un breve campione delle scelte testuali di S. che non appaiono condivisibili:

I 28: *tragico... melo* vs *tragici... melos* (Schetter, Spaltenstein, Guardalben etc.)

I 46: incomprensibile *feret* (un errore di stampa?) vs *ferat*

I 149: *sine nocte* vs *sine morte* [lezione suggerita dal distico seguente, non dal precedente, come vorrebbe Spaltenstein 1441, che tuttavia legge *sine morte*, non *sine nocte*, come gli attribuisce Schneider]

I 142: *seu* vs *heu* (codd., Guardalben etc.)

I 189: *dependens* vs *pendentia* (Schetter)

III 51: *perspiciens* (congettura di Baehrens) vs *prospiciens* (cf. 4.42)

IV 11: *pulsat* vs *pulsas* (Schetter [pp. 89-91], Tandoi, Guardalben)

IV 39: *turbatus... suscitatus* (Hunt) vs *turbatus... excutit* (Petschenig, Webster, Prada, Schetter, Guardalben)

IV 56: *laeta* vs *lenta* (cf. supra n. 9)

IV 58: *et ut* vs *ut. et* è inutile, se non inspiegabile

V 57: *flagrantia (membra)* vs *flaccientia*, congettura di Baehrens, e vs *frigentia*, lezione segnalata, ma non accolta da Agozzino e da Guardalben [*frigentia* è migliore di ogni altra grazie al raffronto con Ov. *am.* 3.7.13: *Tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta* (con enallage: *gelida... cicuta*)]

V 66: *certus amor* vs *caecus amor*: l'espressione, malgrado l'assenza di riscontri a supporto, suona proverbiale: l'amore cieco che tutto vede (cf. Spaltenstein 2528)

V 127-28 vs 129-30: Schneider inverte l'ordine dei due distici: inutilmente, così com'è inutile lo spostamento del distico 129-30 dopo il 146

V 151 *recidiua uoluptas* (con Petschenig, Prada, Webster e Agozzino) vs *recidiua uoluntas* (Spaltenstein e Guardalben) vs *rediuuiua uoluptas*, raccomandato dal raffronto con Paolino di Petricordia, citato da Mastandrea, *Conc. Prem.* VII (*Mart.* 4.603: *uerum ubi lasciium rursum rediuuiua uoluptas*).

Venezia

Alessandro Franzoi

Giancarlo Abbamonte, Ferruccio Conti Bizzarro, Luigi Spina (curr.), *L'ultima parola. L'analisi dei testi: teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*, Atti del terzo colloquio italo-francese, Napoli, Arte tipografica editrice 2004, pp. 453, € 39

Venticinque relazioni, dedicate a un'ampia rosa di testi antichi ma anche a riflessioni teoriche di taglio generale, costituiscono il risultato di una collaborazione tra le istituzioni universitarie di Napoli (Federico II) e di Strasburgo (Marc Bloch). Come accade in casi del genere, la coerenza tematica di fondo non dissimula le diversità nell'approccio ma valorizza le variegate strategie di analisi di quella testualità 'al quadrato' che è il commento. Archetipo, ovviamente, è la lettura del carme di Simo-

nide nel *Protagora* platonico: ma l'obiettivo di questo volume non è una nuova sistematica ricostruzione della critica letteraria antica, quanto piuttosto un'indagine consapevole sulla riflessione autoriale nella lunga vicenda della cultura greco-romana. Ciò spiega la prevedibile varietà dei casi considerati: si va dalla parafrasi come strategia interpretativa (in Alessandro di Afrodisiade) alle esegesi stilistiche di testi 'tecnici' (Eustazio su Dionigi il Periegeta), dal commento filosofico di testi esemplari (il *Fedro*, il *Sofista*) al rapporto tra filosofia e critica (Filodemo), dall'indagine sui grandi retori (Polemone di Laodicea, Elio Aristide) al lavoro critico di grammatici, critici e scolasti antichi, dalla riflessione letteraria degli autori maggiori (Lucilio, Quintiliano, Gellio), alla storia dell'esegesi (Omero) e fino all'ambiguo rapporto tra testo, commento d'autore e scolio esegetico (Optaziano Porfirio). Qui, nelle importanti riflessioni di Giovanni Polara [p. 272], si legge quasi per intero la molteplice rifrazione della testualità colta antica: «sempre capace di stimolare nuove prove di scrittura da parte dei suoi lettori [...] dalla più modesta e trascurabile notazione volta a chiarire qualcosa che sarebbe perfino potuto risultare chiaro a molti, ma non al glossatore, fino alle rielaborazioni capaci di prendere il posto dell'originale, e in qualche caso di rimuoverlo del tutto». Il che riassume, si direbbe, i dilemmi della moderna critica letteraria.

Nella variegata prospettiva dei contributi si distinguono alcuni filoni che aprono verso ulteriori campi d'indagine filologica: così per il tema, sempre di grande interesse metodologico, della tradizione indiretta, di cui qui si esaminano i casi dell'annalistica latina e del Varrone perduto, o per i testi relativi alla religione, dove la continuità del discorso sul divino implica spesso un dialogo intertestuale, sia Agostino a rimeditare su Varrone, Erodoto a ragionare sugli oracoli o Ovidio a raccontare l'introduzione del culto di Magna Mater nel Lazio. E questa prospettiva potrebbe essere estesa ad altri settori ancora, ad esempio quello del diritto, dove la stesura del commentario è il centro dell'attività esegetica.

Non secondario motivo di interesse del volume è lo spazio dedicato agli 'autori-contenitore', come Gellio o Servio o Polluce (ma potevano esserci anche Eliano o Ateneo o altri). Al riguardo la ricerca contemporanea mostra, giustamente, un crescente interesse, testimoniato anche in Italia da recenti iniziative editoriali. Simili testi costituiscono un campo privilegiato d'analisi in un'epoca non più ossessionata dal problema della 'originalità', e offrono alla filologia un materiale quasi inesplorato, o comunque meno sommerso da secolari ed ingombranti esegesi. Ma essi anche corrispondono ad una tendenza profonda moderna, che induce a gustare meglio la garbata compilazione erudita, entro la quale il lettore delinea liberamente il proprio percorso, rispetto alle poderose e autorevoli sintesi, che paiono inadatte ad un tempo veloce e vorace come il nostro e per certi aspetti meno *reader-oriented*. La filologia è, fino dai tempi degli Alessandrini, lavoro di lettori. I lavori riuniti in questo volume formano quasi degli *specula philologorum*, perché indagando il lavoro di lettori

e critici antichi mostrano ai filologi odierni, come in uno specchio, il loro stesso lavoro.

Venezia

Carlo Franco

Giosuè Lachin, Francesco Zambon (edd.), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Trento, Labirinti 71, 2004, pp. 661, € 11

«Ognuno intuisce che fra enigma, segreto e oracolo - asseriva P. Pucci - corre una certa aria di famiglia, e che l'oracolo, per esempio, è spesso criptico e sibillino e il segreto si nasconde dietro simulazioni e silenzi enigmatici»¹: comune denominatore di questi enunciati antonomasticamente apollinei è l'*obscuritas*, particolare modo della percezione e momento di apparente occultamento della verità, nonché spazio liminale della conoscenza dove vero e falso vedono sfumare le loro opposizioni. Parallelamente, essa è forma dell'espressione in cui *res* e *verba* entrano in contatto e ciononostante non combaciano, fra loro non si fondono, così da determinare un'ambiguità referenziale e dunque, in più di un frangente, un corto circuito della comunicazione. Per questo motivo, da Aristotele fino all'*ad Herennium* e a Quintiliano via Demetrio, l'oscuro è categoria retorica contrapposta, in quanto *vitium*, alla *perspicuitas*, suo antonimo e *virtus* imprescindibile dell'*elocutio*.

In un atto comunicativo, tuttavia, l'iniziale sensazione di straniamento provocata da difetto di dizione del locutore o da limitate competenze del destinatario, da oggettiva complessità dei contenuti o, su un altro piano, da un uso eccessivo di aulicismi e di tropi², può risultare soltanto parziale e il *vacuum* non più che momentaneo. In casi specifici, cioè, da spia di entropia linguistica, ossia da condizione di indeterminatezza inerente al livello proposizionale o transfrastico, quindi testuale, lo skoteinon può non soltanto convertirsi in licenza occasionalmente ammissibile, bensì diventare penetrante mezzo cognitivo ed efficace strumento d'indagine della realtà; da un punto di vista segnatamente pragmatico-stilistico, infine, esso può assurgere a risorsa espressiva ed elemento di *ornatus* conforme all'*aptum*, ovvero rivelarsi espediente di focalizzazione semantica funzionale a delucidare significati profondi in principio indecifrabili.

Questa figura dell'«indecidibilità» o dell'«indicibilità» del senso, che sotto vari aspetti informa i più diversi linguaggi umani, presenta quindi una tale ampiezza concettuale da mettere a dura prova anche gli studi più circostanziati, per cui si impone, per il raggiungimento del massimo risultato ermeneutico, una selezione circoscritta di ambiti e, insieme, di codici e registri. Eludendo la tentazione di un'impossibile quanto sterile *reductio ad unum*, e colmando una lacuna rilevante

¹ Così nell'*incipit* di *Enigma, segreto, oracolo*, Roma 1996, 9.

² Ovvero classiche metatassi per soppressione parziale o totale, quali ad es. ellissi o sinchisi.



all'interno della produzione scientifica contemporanea, questa delimitazione di campo ha costituito il punto di convergenza dei saggi raccolti negli Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone, curati da G. Lachin e F. Zambon per la collana dei *Labirinti*. A dispetto delle specifiche direttrici di ricerca e della maggiore o minore aderenza al soggetto, i trentanove contributi illustrano in misura pressoché esaustiva la natura sfaccettata dell'*obscuritas* in ambito precipuamente letterario, declinata su un piano diacronico e diatopico in opere di matrice religiosa, filosofica, didattica e ludica, ovvero simboleggiata in forma quintessenziale da movimenti o tendenze *lato sensu* artistico-culturali come il *trobar clus*, il barocco o gli ermetismi e i simbolismi otto-novecenteschi.

La multiformità del fenomeno, sintetizzata in modo esemplare dalla *Presentazione* e dalla *Premessa* introduttive (per mano rispettivamente di Furio Brugnolo e G. Lachin), risulta tetragona a ogni tentativo di accorpare in sezioni tematiche omogenee, o anelastiche tassonomie, l'insieme dei lavori. Appare quindi più produttivo esplorarne i singoli contenuti seguendo il criterio e l'ordine *grosso modo* cronologico che detta la sequenza originaria.

Aprè la ponderosa rassegna *Per la fortuna di Licofrone, profezia e storia* di L. Braccesi, che propone un interessante esempio di intertestualità fra uno dei poemi più criptici dell'antichità, l'*Alessandra* (vv. 1412-16; 1421-28)³, e l'*Inno a Torino* (1911) di Giovanni Pascoli. Il lavoro si concentra sulla cifra della ricezione e dell'attualizzazione del brano licofroneo, mettendo in luce come la proverbiale oscurità del modello sia sensibilmente attenuata dagli espliciti riferimenti storici contenuti nell'epitesto. In esso, lo stilema diegetico privilegiato è la metafora, che non offusca ma rende perspicuo e amplifica l'effetto di una narrazione imperniata sulle vicende di Serse e Annibale, «prototipo» insieme al primo di «qualsiasi conquistatore straniero assetato di sangue, di strage e di morte» (p. 19). Ma ancor più significativo è che entrambi i personaggi costituiscono un simbolo fortemente evocatore dell'attualità contemporanea, che proprio in quello stesso 1911 vedrà la spedizione italiana contro la Libia, specchio rovesciato e pariglia differita ma necessaria delle esecrabili imprese del condottiero cartaginese, per Pascoli ancora impunte malgrado la distruzione della capitale punica da parte romana. Secondo una *contaminatio* che allude sibillamente a imprecise invasioni portate contro l'Ellade dai barbari, notevoli le consonanze con una sezione delle *Baccanti* euripidee (vv. 1330-38), da cui la ripresa moderna attinge l'immagine del 'dragone' e «della "violenta idra straniera", che è centrale nell'economia narrativa della sua rievocazione storica» (p. 21): i protagonisti chiamati profeticamente in causa da Dioniso sono naturalmente Cadmo e Armonia, rappresentati come *drakon* e *ophis*, quest'ultimo icona, nella trasfigurazione pascoliana, «dell'esercito che si trasforma esso stesso in un "serpente enorme", il quale "con la bocca ardente" tutto "dava alle fiamme, insieme, ed alla morte"» (p. 22).

Assunto preliminare della relazione di N. Gardini, *L'enigma e l'apollineo*, è una definizione di ainigma deprivata inizialmente dell'elemento specificante, l'oscurità, che lo differenzia da tutte le

³ Vedi ora, dopo M.G. Ciani, *Scritto con mistero. Osservazioni sull'oscurità di Licofrone*, GIF 25, 1973, 132-48, almeno Ch. Cusset, *Cassandre et/ou la Sibylle: les voix de l'Alexandra de Lycophron*, in AA.VV., *La Sibylle: parole et représentation*, a c. di M. Bouquet e F. Morzadec, Rennes 2004, 53-60; F. Aronadio, *Sèmeinein et dêloun: ontologie et langage chez Héraclite et Platon*, in AA.VV., *Platon, source des présocratiques: exploration*, Paris 2002, 47-66.

altre forme di «espressione linguistica di una verità» (p. 23). In un secondo momento, per il tramite del *shmainei* che chiude il celeberrimo frammento eracliteo (93 D.-K.)⁴, e in virtù del senso di «esporre, rivelare» individuato dall'A. nell'altrettanto noto *locus* sofocleo (*OT* 224-26), la verità patrocinata da Apollo è qualificata come «terribile» (p. 24), la rivelazione del dio ossimoricamente «intraducibile» (*ibid.*), la conoscenza ineffabile. Successivamente, il discorso ruota intorno ad altre ben conosciute anfibologie dello stesso Eraclito, nonché a *calembours* teognidei, oracoli erodotei e asseriti oscuri derivati dalla tragedia greca classica. Qui il fulcro espositivo è sempre il protagonista dell'*Edipo re*, attore e vittima del proprio sapere e della propria incapacità di comunicarlo se non per enigmatiche espressioni autoreferenziali che, sul piano della *zhthsi* e della semeiosi, permettono di accostarlo al Socrate dell'*Apologia* platonica nel suo rapporto con la tradizione dell'*aletheia* apollinea. Sebbene appaia impreciso sostenere che «l'*adhlōn*, diversamente dall'*afanē*», riguarda il futuro, non il passato» (p. 33), giacché proprio in *OT* 475 e 496 il primo aggettivo è detto in riferimento a vicende già trascorse, sembra comunque condivisibile l'affermazione per cui Socrate «fa ricorso allo stilema più tipico dell'enigma: l'ossimoro, anzi proprio quell'ossimoro radicale che è l'antifasi [...] E quel sapere di non sapere, quell'ossimoro, è diventato, da condizione intellettuale, oggetto dell'indagine intellettuale: si è distaccato dalla mente del pensatore ed è diventato pensiero a sé».

Il terzo contributo, a firma di M. Bergamin, *Aenigmata di Simposio*, prende in esame l'ampia sezione dell'*Anthologia latina* rappresentata da un *corpus* di cento enigmi composti, per espressa confessione dell'autore, in occasione estemporanea durante un banchetto dei Saturnali. L'insieme degli epigrammi, più precisamente databili fra V e VI secolo e modello indiscusso per opere successive dello stesso genere, tratta di «oggetti, fenomeni naturali e atmosferici, animali, piante, utensili, pietre, situazioni paradossali che sembrano suggeriti dall'osservazione della vita quotidiana» (p. 36). Fatto cursoriamente il punto sulla critica previa, l'Autrice nega ai componimenti lo statuto di semplice «indovinello fondato esclusivamente sul gioco retorico», per riconoscervi una «prima forma di [...] allusività simbolica», tramata da «espliciti riferimenti alla fede cristiana» (p. 37) e veicolata tanto dalla letteratura biblico-patristica che da quella esegetica. Esemplificate le anfibolie e i giochi linguistici che innervano quasi sistematicamente ciascun enigma, l'Autrice si sofferma sull'epigramma incipitario *graphium*, «lo stilo, che darebbe così la chiave di lettura della raccolta» (p. 44). Rispetto all'interpretazione in senso allegorizzante del tristico, però, non pare immediatamente evidente la corrispondenza fra la polarità 'fare'/'annullare' del v. 3 - la *pointe* dell'enigma - e la duplicazione dei livelli di lettura di un testo allegorico; non sembra esserlo nemmeno l'identificazione di questa articolazione nella sola *pars plana* del calamo scrittoria: perché qui un semplice richiamo lessicale di *planus*, ancorché associato ad un oggetto metonimicamente impiegato per alludere alla Scrittura, dovrebbe evocare una qualità formale come la chiarezza? Né dovrà dimenticarsi che la *pars plana* serve, concretamente, a 'cancellare', a 'distruggere'. Totalmente appropriata, per converso, la conclusione, secondo la quale «gli *Aenigmata Symposii* rappresentano allo stato incoativo ciò che approderà agli esiti esplicitamente cristiani delle raccolte successive di enigmi, che costituiscono» - con le paro-

⁴ Per una panoramica dossografica più generale ci limitiamo a segnalare G. Casertano, *Piacere e morte in Eraclito (una 'filosofia' dell'ambiguità)*; A. Traglio, *Pensiero e linguaggio in Eraclito*, entrambi pubblicati negli Atti del Symposium Heracliteum, a c. di L. Rossetti, I, 1981, rispettivamente alle pp. 273-90 e 409-21; A. Iannucci, *La obscuritas della prosa eraclitea*, *Lexis* 12, 1994, 47-66; Ch.A. McLaren, *Clarifying Obscurity: Heraclitean Darkness in Plato and Aristotle*, Thesis, Stanford University 2003; D.J. O'Meara, *'Dire le vrai' chez Héraclite*, in AA.VV., *La vérité: Antiquité-Modernité*, a c. di J.F. Aenishanslin, Lausanne 2004, 11-17; S.N. Mouraviev, *Heraclitea. Le langage de l'obscur*, Sankt Augustin 2002; F. Bearzi, *L'onomatopoeia in Eraclito*, *SCO* 47, 1999, 129-47; G. Grammatico, *La sunayī~ silencio-palabra en Heráclito*, X Congreso español de estudios clásicos (21-25 de septiembre de 1999), I, Madrid 1999, 459-67.

le di F. Stella - «uno strumento di rivelazione esegetica, a contatto con la teologia da un lato [...] e con la poesia dall'altro» (p. 46).

R. Antonelli ripercorre, nel suo *Oscurità e piacere*, la storia di un binomio che da S. Agostino a Dante attraversa una cospicua porzione della letteratura medievale europea. Prendendo le mosse dalla «sim-patia con cui Contini - in riferimento a Mallarmé - guarda all'«oscurità» e alle sue ragioni non solo sul piano storico ma poetico-esistenziale», l'A. individua nel *De doctrina christiana* agostiniano uno dei primi testi che pongono in esplicita relazione causale dettato oscuro e diletto, *velamen* della conoscenza come forma di necessità «provvidenziale» e desiderio quasi edonistico di raggiungere la verità, segnatamente il contenuto più profondo del messaggio biblico. Queste riflessioni, certo non disgiunte dalla concezione dell'intellettuale e della sua centralità rispetto alla trasmissione della dottrina religiosa, approdano alla doppia metafora dell'oscurità come «anima» e della parola come «corpo», con il predominio della prima sul secondo, in quanto ai colti non sfugge «che bisogna anteporre i concetti alle parole, così come si antepone l'anima al corpo» (pp. 51 s.). Ma il rifiuto dell'eloquio facilmente intelligibile, a favore dell'allusività e del mistero come stimoli euristici, costituisce il presupposto, com'è noto, della *Divina Commedia* e ancor prima della trobadorica provenzale. L'opposizione *claritas/obscuritas* è infatti effigiata dalla specularità che fonda le poetiche di Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, da un lato, e Guiraut de Bornelh, Folquet de Marselha e Guittone, dall'altro. Schierandosi non solo idealmente nel primo gruppo e privilegiando «quel piacere aristocratico che S. Agostino [...] già riconosceva ai *philosophi*» (p. 56), il Dante delle «rime aspre e chioce» e poi della *Vita nova* rinnoverà «la scoperta agostiniana del piacere della difficoltà [...], ora però sublimato, reso *chiaro* per la perdita definitiva del corpo *fisico* della donna [...], in attesa della sintesi della *Commedia*, quando Beatrice-Teologia ricomprenderà, come in Agostino, «chiaro» e «scuro» e allorché - conclude acutamente l'A. - «il quadruplice e oscuro senso della Scrittura» informerà di sé «il poema appunto «sacro», rendendo definitivamente la scrittura rappresentazione, *sostituzione* del corpo» (p. 58).

Il tema del rapporto sovratemporale fra regalità, alte sfere del potere ed enigmi è al centro del saggio di S. Rapisarda, *L'obscuritas al servizio dei principi*. Indagando l'enigmistica medioevale sullo sfondo degli archetipi edipici e della figuratività biblica, l'argomentazione si articola in due sezioni principali: la prima verte sulla rassegna, opportunamente selezionata sulla scorta della manualistica ormai vulgata, dei principali *schemata* che modellano in ambito retorico, quale *evitandum*, l'*obscuritas* (anfibolia, iperbato, *annominatio* e, senza escludere particolari figure di suono, altre consimili metabole *per ordinem* e metaplasmi lessico-sintattici)⁵; la seconda, più estesa, dopo alcuni cenni su giochi logici e indovinelli non unicamente ascrivibili alla poesia «alta» o alla prosa d'arte della bassa latinità, vira direttamente verso il fuoco del problema ed esamina, con più d'uno spunto interessante, il fenomeno letterario dell'oscuro come stilema proprio dell'enigmistica «politica» e strumento atto ad acuire l'ingegno, ma non l'ingegno di un uomo qualunque, bensì quello di sovrani, uomini di Stato e principi. Fra gli esempi più illuminanti sono annoverati, insieme ai vari tipi di *agudezas* trasmesse dai libri di Sibille, gli *Aenigmata Tatwini*, il *Secretum secretorum* dello Pseudo Aristotele e il *Conde Lucanor* di Juan Manuel, *specula principis* (o ad essi pienamente affini) che avrebbero dovuto mettere a dura prova le capacità intellettive di re francesi o monarchi macedoni, ma

⁵ Superflui i rinvii a H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969 (tr. it. di *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967²), 79-95 e B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1999², passim; al di là del citato P. Cherchi, *Brevedad, oscuredad, synchisis in "El Conde Lucanor" (Parts II-IV)*, Medioevo romanzo 9, 1984, 361-74, opportune precisazioni si sarebbero potute rinvenire anche in gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1980² (tr. it. di *Rhétorique générale*, Paris 1970).

soprattutto prontuari irrinunciabili per la formazione dell'«ideale» reggitore di governo, capace di «attingere i segreti del potere solo dopo aver sciolto gli enigmi del testo» (p. 77), reso accessibile unicamente previo un confronto assiduo con la *brevitas* e la *subtilitas*. Elemento coagulante di queste opere *ad usum delphini*, feconda palestra per il cervello ed esercizio indispensabile per chi si dovrà cimentare in situazioni non solo retoricamente intricate, l'oscuro è tratto caratterizzante, infine, di alcuni fra i capolavori della letteratura di ambito iberico: chiude infatti la trattazione una calibrata panoramica sul *Calila e Dimna*, «celebre raccolta di storie di animali tradotto dall'arabo in castigliano presso la corte di Alfonso X», in cui è dichiarato *expressis verbis* «come i racconti abbiano un doppio senso, un *seso encoberto*, che il lettore accorto deve saper interpretare» (p. 84); sul già menzionato *Conde Lucanor* di Juan Manuel, la cui raccolta di *exemplos* è «solidamente coesa e costruita su una struttura ascendente che va dall'esplicito all'implicito, dal chiaro all'oscuro, dalla *perspicuitas* all'*obscuritas*»; infine sul *Libro del Buen Amor* dell'Arciprete di Hita, il quale è ben consapevole - chiosa opportunamente l'A. - che il vero significato del «suo romanzo potrà essere attingibile solo attraverso un faticoso, anche se alleggerito dalla piacevolezza dei racconti, impegno mentale di decodifica» (p. 90).

Obiettivo centrale del lavoro di F. Zambon, *Trobar clus e oscurità delle Scritture*, è l'individuazione dei punti di contatto fra l'*obscuritas* della Scrittura e il 'parlar scuro', la 'linea chiusa' di ampia parte della lirica trobadorica. Punto di partenza dell'indagine è il fatto che l'opacità di molti luoghi della Bibbia deve dirsi assolutamente intenzionale, il messaggio volutamente cifrato. Quali sono le ragioni? Quali le forme? L'A. si cimenta con l'interrogativo muovendo dalle prime due *coblas* del *vers* di Marcabruno *Per savi teing sens doptanza*, incentrato sui termini o i sintagmi chiave *paraula escura* (*explicit* della prima *cobla*), *Trobador a sens d'enfanza* (*incipit* della seconda) e *moz... entrebescas de fraitura* (chiusa). La risposta relativa al senso e alla paternità del 'discorso oscuro' è rintracciata dall'A. in un luogo della Bibbia, nel primo capitolo dei *Proverbi* (versetti 5-6), «testo di primordiale importanza nella storia dell'esegesi cristiana» (p. 95) e modello della seriore riflessione origeniana, che fra gli scopi della deliberata oscurità delle Scritture adduce quello di «esercitare l'intelligenza del fedele» (p. 96) e riservare il senso profondo del testo biblico «soltanto a coloro che ne sono degni». Analoghe convinzioni emergono in filigrana anche in Gregorio Magno e in Agostino che, alla funzione paideutico-didattica dell'oscuro, aggiunge la nozione di 'piacere' letterario - e quindi estetico - di elevazione spirituale (cf. in questo stesso tomo il contributo di S. Rapisarda). La preservazione del messaggio cristiano attraverso simbolismi di difficile intelligibilità, comprensibili soltanto da un'élite ristretta, trova esatto *pendant* nella produzione di Peire d'Alvernhe, Raimbaut d'Aurenga e, almeno in parte, nel medesimo Guiraut de Bornelh. Lo stesso può quindi assumersi, fra gli oppositori del *trobar leu*, per Marcabruno, in cui «il riferimento biblico, riconoscibile nella prima *cobla*, implica la presenza di una concezione dell'oscurità poetica, del *trobar clus*, intesa come densità di significati allegorici che devono essere indagati e compresi» (p. 100). Ma per Marcabruno, rimarca a ragione l'A., la *paraula escura* non è né la propria poesia «né tantomeno quella dei "trobador a sens d'enfanza"» (ibid.), bensì quella della Scrittura «che solo il sapiente è in grado di decifrare». Appare in sostanza evidente che il «*trobar clus* nasce in Marcabruno come ideale di [...] *paraula escura* perché carica, come quella divina, di sovrasensi simbolici», così come «attraverso il riferimento ai *Proverbi*, egli si presenta nella veste di un sapiente le cui parole devono essere interpretate nei loro significati allegorici», esattamente come i versetti della Bibbia.

La concezione dell'*obscurum* inteso non come *damnandum*, ma come *virtus* della *narratio* all'interno della dottrina retorica e della letteratura medievale, costituisce l'*arrière-fond* della relazione consacrata da C. Donà a *Oscurità ed enigma in Marie de France e Chrétien de Troyes*. Rievocata la *facies* dilettevole di ciò che appare a tutta prima inintelligibile, e forniti alcuni *specimina* di testi enigmatici ai confini dell'impenetrabile (ex. gr. l'illustre indovinello astronomico di Dante, *Rime*

XLIII), l'A. delinea nel dettaglio le forme dell'*obscuritas* soffermandosi sulla sua 'funzione' narrativa nell'economia di «generi fondati sulla tradizione folklorica, soprattutto nel romanzo arturiano e nei *lais*» (p. 108), esemplati sui vv. 713 ss. della *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf (1210 c.a) e sul *Guingamor*, *lai* da alcuni attribuito a Marie de France e databile verso la seconda metà del 1100. Si tratta tuttavia ancora di una «*obscuritas* accidentale e secondaria» che, contrariamente a quanto avviene in periodo post-illuministico e quindi contemporaneo, «non solo è tollerata *per sé*, ma non viene mai *spiegata*». L'A. coglie allora nel segno quando annota che «questo accade perché l'oscuro, l'inspiegabile, l'enigmatico sono, sul piano della narrazione, il segno e la manifestazione di un livello ontologico diverso da quello dell'uomo», ovvero essa «è il marchio dell'altro mondo, il segno di un'alterità ineliminabile» (p. 110). Ma essa può configurarsi altresì come forma e strumento diegetico - usati in modo assolutamente consapevole - di testi letterari che, innestati su contenuti tradizionali, ne rinnovano la trama o il *ductus* espositivo: ciò è suffragato dall'analisi di due capisaldi della letteratura antico-francese, il *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes e i *lais* di Marie de France. L'A. elucida le modalità attraverso cui l'oscurità si realizza e impregna di sé ambedue le opere, fatte di reticenze e discontinuità narrative che riflettono, per Perceval, l'inestricabilità di un mistero simboleggiato nella processione in cui «gli vengono mostrati un *graal* splendente di luce, una lancia insanguinata e un tagliere. Nulla in questa scena è comprensibile a chi legge» (pp. 112 s.). Sottolineata quindi l'abilità di Chrétien nel dar forma all'enigma cui è costretto il protagonista, quasi attore di una 'funzione proppiana' e vittima di un'oscurità apparentemente irriducibile, l'A. scorge un'avvertita regia del *riddle* anche nel prologo dei *Lais* di Maria di Francia, in cui il sottaciuto prevale e si sostituisce al 'detto', e dove la *obscuritas* narrativa, in questo caso priva di significati occulti ma «pregna di assenza» (p. 115), svolge la funzione di «coinvolgere nel gioco della decifrazione, invitando al completamento e alla chiarificazione, ed evidenziando col suo segno scuro i nodi dell'intreccio» (ibid.). In altri termini, in quanto «lacunosa - *volontariamente* lacunosa - crea nel testo uno spazio risonante e cavo in cui c'è posto anche per la voce del lettore» (ibid.). Non posso quindi non sottoscrivere il sigillo apposto dall'A., valido anche per altri fenomeni di *asapheia* 'permeabile', secondo cui essa «non solo mette in moto l'attività ermeneutica, ma salva il testo dal declino e dalla morte. Non è poco, per un *vitium narrationis*» (ibid.).

M. Mancini, *Oscurità e iniziazione. Un'ipotesi di Leo Strauss*, verifica con considerevole acribia l'applicabilità anche alla letteratura medioevale della teoria della «scrittura della reticenza», formulata dal filosofo tedesco (1899-1973) in relazione al rapporto sempre conflittuale fra filosofia e potere, che spingerebbe letterati e intellettuali di ogni epoca ad elaborare un modo di esprimersi criptato e scientemente enigmatico, al fine di evitare la cancellazione del proprio sapere o, più cruentemente, la soppressione della propria persona fisica. Alla luce del *Platone* dell'arabo al-Fârâbî e del recupero di Aristotele nella Parigi del XIII secolo o, più specificamente, dell'Aristotelismo radicale sposato da Sigieri di Brabante e Guido Cavalcanti, la produttività del paradigma ermeneutico straussiano è sondata sotto diversi piani: prima nell'ambito di romanzi od opere in versi cortesi, il famoso *Chevalier de la charrete* o i componimenti del plurimenzionato Raimbaut d'Aurenga, attraverso il *fil rouge* della «metafora religiosa» come ben codificato reticolo semantico, immagine di forte compattezza ed *exemplum* di oscurità eterodossa necessaria alla sopravvivenza della stessa poesia; quindi all'interno della seconda parte del *Roman de la Rose*, dove Jean de Meung sembra mettere a frutto l'esortazione, formulata in *primis* da al-Fârâbî, ad alternare linguaggio essoterico ed esoterico per la trasmissione del proprio messaggio che, obliterando «importanti raccordi logici» e manipolando strategicamente «gli *auctores*» (pp. 128 s.), doveva prevedere «interminabili digressioni, caotiche eppure, a ben vedere, così conseguenti». Per l'A., pur con tutte le cautele necessarie in ogni generalizzazione estensiva di griglie interpretative moderne come quella di Strauss - «tutto ciò doveva servire a Jean de Meung a

confondere le idee, a togliere di mano le prove ai censori, agli inquisitori, e certo anche [...] a conquistare il lettore, forse coinvolto in modo più serrato di quanto possa sembrare a prima vista a noi Moderni, in questo grandioso gioco di Illuminismo e Occultamento» (p. 129).

Quasi del tutto coincidente con analoghi sotto-generi del *nonsense* letterario medioevale (si pensi, con le rispettive peculiarità, alla *resverie* e alla *sotte-chanson*), la *fatrasie* è oggetto dello studio di J.V. Molle, *Oscurità e «straniamento». Per un'interpretazione del nonsense fatrasico*. Forma preferita, secondo una definizione icastica e appropriata, dell'«antilirica aggressiva» che attecchi nel *milieu* cittadino francese del XIII secolo, di essa l'A. approfondisce la tipologia fenomenica e la struttura interna, rappresentata da un poema di 11 versi, 6 pentasillabi e 5 eptasillabi, corredato da «cesura sintattica fra il sesto e il settimo verso» (p. 134). In secondo luogo ne viene illustrato analiticamente il contenuto, spesso esaurito dalla banalità di un mondo laido campeggiato da figure certo non irrepreensibili, ma più in particolare rappresentato da un universo 'alla rovescia' «in cui si realizza una sospensione totale del significato», quantunque esso sia articolato da un ordito lessicale e una conformazione frastica indubitabilmente ortodossi e corretti. Ma il vero scopo dell'A. è individuare e descrivere la logica verosimilmente fondativa della *fatrasie* che, affondando le proprie radici nel carnalesco d'impronta bachtiniana, pare riconducibile al «gioco permanente di specchi fra una realtà [...] e l'irrealtà [...]». Tale zona di confine, sempre a detta dell'A., «sfocia nella *deteritorializzazione*» del senso (p. 145, per cui non sarebbe risultato incongruo usare il termine *atopia*)⁶, che a sua volta determina l'esitazione e la frustrazione del lettore, incerto di fronte a questa imprevista, non ossimorica, *ratio* fantastica del nonsense, efficacemente definito come uno «scandalo razionale» innescato da una tecnica compositiva allora d'avanguardia in un momento di «interregno» in cui - con le parole dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci - «avvengono i fenomeni più inusitati e singolari» (p. 151)⁷.

La lirica scaldica e la sua diffusione nel Settentrione europeo dal IX al XIV secolo si fissano come campo d'indagine di M. Meli, *L'ermetismo boreale. Un'introduzione sommaria e alcune sommarie considerazioni*. Enucleate le caratteristiche principali che differenziano questa poesia da quella eroica (mitologica ed eddica), ovverosia l'isosillabismo e la frequenza di «rime piene e semirime interne», nonché il tenore occasionale di componimenti di cui in molti casi si conosce, a dispetto dell'anonimato della contemporanea poesia epica, anche il nome dell'autore, M. evidenzia la forte incidenza di un vocabolario arcaico di diretta derivazione indoeuropea e la suddivisione del genere in sottocategorie «come l'encomio (*drápa*) o la "poesia d'infamia" (*níð*)» (p. 154). Le peculiarità formali dell'arte scaldica emergono con chiarezza dall'analisi di un componimento «di media difficoltà» (ibid.), dove si lascia distinguere l'articolazione della strofa (*vísa*) in due *helmingar* (semistrofe) tetrastiche, in cui ciascun verso è sempre esassillabo. Ma la complessità del testo, malgrado una coesione interna agevolata dalle numerose sequenze allitterative, è determinata sia dal disordine sintattico provocato «da una serie impressionante di tmesi» (ibid.), sia dalla non semplice comprensibilità delle molte *kenningar* che punteggiano la materia verbale e che, insieme all'«elaborazione poetica» e all'«intarsio sonoro», «costringono l'ascoltatore a un processo d'interpretazione e di decifrazione assai arduo» (p. 157). Nonostante simili intrinseche difficoltà esegetiche, questo tipo di poesia - ed è una delle tesi principali del saggio - non poteva non essere compresa fino in fondo, e non solo dalla

⁶ Anche in ragione dell'asserzione contenuta nella pagina successiva, in cui si parla non a torto del nonsense come «non-luogo referenziale».

⁷ Senza togliere nulla all'efficacia del discorso di Molle, non sarebbe tuttavia dispiaciuta un'anticipazione della possibile spiegazione etimologica del *fatrasie*, probabilmente derivabile, appunto, da «*phantasia*» (p. 142).

ristretta cerchia aristocratica⁸. Dopo aver infatti sottolineato le possibili influenze reciproche tra la cultura celtica e quella germanica, e non meno le analogie e le differenze fra poesia eddica e scaldica circa l'assorbimento della struttura linguistica e del patrimonio tematico indoeuropei, l'A. conclude in modo quasi inaspettato, ma convincente, che «nello *skáld* non c'è intenzionalità di comporre in maniera criptica, poiché compone *secondo un codice* che non ammette, o ammette soltanto in misura minima, opzionalità. Dal codice, quindi, non si scarta», così come «lo *skáld* impiega raramente i termini giocando arbitrariamente sulla loro polisemia» (p. 164). Con l'ultimo colpo apparentemente inferto all'*obscuritas*, si dovrà ammettere che «la poesia scaldica è dunque di cristallina polarità: la si comprende o non la si comprende», in quanto è una poesia che includendo esclude. È arte e non artificio, raffinatezza virile, non intellettualismo individuale e narcisistico» (ibid.).

L'alone di 'oscurità' si sposta in area più concretamente germanica con D. Buschinger, *Le 'style obscur' chez quelques poètes du moyen âge allemand*. Il contributo offre una fine rassegna del *geblümte Rede*, o 'stile fiorito', che sbocciò e si perfezionò in territorio tedesco fra il XIII e XIV secolo. Eredi di una lunga tradizione retorica di matrice principalmente latina, gli esponenti di questo movimento poetico mutuano da essa *colores* ed *exornationes*, così da ricevere l'emblematico epiteto di *verwære* (*colorateurs*) da Gottfried. Contro quest'ultimo, sostenitore dei codici letterari consueti, fu in aperta polemica Wolfram von Eschenbach, che nel suo *Parzival* aveva invece fatto esibizione di un dettato ellittico, figurale e immaginifico ai limiti della non-comprensione. L'Autrice enumera quindi i *flores elocutionis* prediletti dal trio di autori che vengono trascelti come testimonianze più esplicite di *obscuritas*, Albrecht (attivo fra il 1260 e il 1275), Frauenlob (fine XIII sec.-2° decade del 1300), infine Heinrich von Mügeln (pieno XIV sec.). Tutti e tre, con maggiore o minore perizia e competenza, si servono di schemata e tropi classici che vanno dalle figure di suono a metatassi più o meno complesse (similitudini, metonimie), dall'allegoria a metalogismi preziosi come l'iperbole etc.: unico identico scopo e alta prova di ingegno, rivestire di una nuova forma contenuti tradizionali, intessendo (si ricordi l'occitano *entrebescar*) la propria poesia di significati ermetici, audaci simbologie e funambolismi verbali accessibili soltanto a pochi. Una seconda e complementare direttrice del lavoro, da una parte s'incentra sulle ascendenze dei trovatori occitani rispetto ai poeti tedeschi, dando conveniente risalto alla dialettica operante all'interno dei due gruppi, accomunati da uno stile «aux mots recherchés [...], aux méthaphores, aux rimes rares, [...], aux sonorités étranges» (p. 174), dall'altra sgroviglia l'intricato filo dei rapporti e delle gerarchie fra i *Minnesänger*, i trovatori occitani e la 'scuola siciliana', arguendo, come invero buona parte della critica recente, che «la voie de pénétration de la tradition des troubadours vers l'Allemagne a été ici très vraisemblablement l'Italie» e che, parere che mi sembra più che un'ipotesi, «le poètes du "style fleuri", tout en l'utilisant à d'autres fins» (secondo quanto recita una nota in calce, «ils ne chantent qu'exceptionnellement l'amour»), hanno adottato «la technique des troubadours et que, comme ceux-ci s'influençaient les uns les autres, les poètes allemands eux aussi ont subi leur influence» (p. 180).

Ancora il dotto tedesco Wolfram von Eschebach campeggia, sotto diversi aspetti, come figura centrale della ricerca di A. Zironi, *Il libro di Zabulon fra astronomia e occultismo*. Osteggiato nel *Tristan* da Gottfried von Straßburg per le sue tesi presuntivamente eterodosse in ambito scientifico-teologico, Wolfram è il protagonista, insieme al poeta Klingsor, del misterioso *Zabulons Buch*, raccolta di componimenti appartenente a un *corpus* di liriche che va sotto il nome di *Wartburgkrieg*. In quest'opera, che si presenta come una gara poetica articolata nel botta e risposta fra i due interlocuto-

⁸ Né si dovrà passare sotto silenzio che lo *skáld* (il 'poeta') «era tenuto in grande onore e occupava, secondo la rigida etichetta della sala, i posti più onorevoli. La sua collocazione nella scala sociale era indubbiamente elevata e invidiabile» (p. 158).

ri, il contenuto si organizza intorno a motivi tematici ben riconoscibili, che l'A. ripercorre mettendo in rilievo le conoscenze astronomiche di Wolfram, pronto a rivendicare a sé - poeta - la capacità di trattare argomenti di ordine cosmologico-matematico. Attraverso un linguaggio fortemente metaforico ed esoterico, e cimentandosi in una materia fino a poco tempo prima strettamente apparentata alle pratiche negromantiche, e perciò recisamente condannata, egli dimostra di avere profonda familiarità con i fenomeni celesti, dalle influenze della luna alla *repugnantia* fra i pianeti, dalla collocazione e rotazione degli astri alle costellazioni e segni zodiacali. È tuttavia il rivale Klingsor, subito dopo, a introdurre la vicenda del famoso libro, da cui egli avrebbe recepito i fondamenti dell'astronomia e della magia nera. La pseudo-biografia e l'identità di Zabulon impegnano il lettore sino alla fine del saggio: si scopre infatti che il 'diabolico' *auctor* fu probabilmente un *meister* formatosi in Egitto che ebbe come 'discepolo' e continuatore non solo ideale lo stesso Virgilio, il quale ascese alla montagna magnetica per apprendere dal libro del mago gli *arcana mundi*. Non omettendo di ipotizzare un rapporto etimologico-antroponimico di Zabulon con Salomone, entrambi capaci di «imprigionare nel vetro gli spiriti demoniaci», l'A. sottolinea come il protagonista del *Buch*⁹, sebbene questo tradisca posizioni di parziale contrasto rispetto alla rivelazione cristiana, esibendo piena conoscenza dell'arte negromantica e chiare affinità con il 'meraviglioso' orientale, arriva ad assumere il ruolo di «*magister Christi*»¹⁰, mentre la tenzone fra Klingsor e Wolfram diventa «strumento per rivelare l'*obscuritas* della tradizione pagana» e «momento [...] in cui la Natura si svela all'occhio ormai aristotelico del poeta» (p. 202).

Un tipico esempio del 'disvelare occultando', ossia la profezia di Farinata nel decimo canto dell'*Inferno*, conduce *recta via* al cuore del contributo di D. Della Terza, «*Più non dirò, e scuro so che parlo*» (*Purg. XI, 39*). *L'oscuro parlare come anticipo di verità sperimentata. La tecnica del discorso poetico dantesco*. L'argomentazione dello studioso si sviluppa in più tempi lungo un medesimo asse: il parlare criptico esibito prima dal succitato Farinata nella prima Cantica, poi da Oderisi nell'undicesimo del *Purgatorio*, infine, simmetricamente, da Tommaso d'Aquino nell'undicesimo canto del *Paradiso*. I tre dialoghi, così conosciuti da poterne tralasciare i dettagli, tessono il motivo dell'*obscuritas* dell'eloquio poetico e lo approfondiscono secondo una linea evolutiva ben rischiarata dall'A.: diversamente dal carattere prospettivo e affatto ostile del parlar chiuso dell'epicureo Farinata, elusivo e a un tempo «allusivo di quanto peso avrebbe avuto per Dante l'arte del ritorno in patria» (p. 207), la predizione dell'*enlumineur* iguvino, che rientra nel novero «delle verità enunciate e date come non ancora sperimentate da Dante» (p. 207), stempera l'amarrezza dell'ineludibile 'trapassare' delle umane sorti - testimoniato dalla vicenda di Provenzan Salvani - mediante la terzina «*Più non dirò e scuro so che parlo:/ ma poco tempo andrà che tuoi vicini/ faranno sì che tu potrai chiosarlo*». Tramite «una sorta di simbiosi intellettuale» e un «messaggio che non è ancora un verdetto, ma che ne enuncia la carica ineluttabile», è proprio la dichiarazione di oscurità professata dall'interlocutore circa l'avvenire di Dante, evocato in sovrimpressione dal verso «*si condusse a tremar per ogni vena*» (riferito a Provenzano), a gettare maggior luce sull'inganno tramato dai suoi concittadini e sul suo conseguente esilio. Per contro, l'ermeticità di un linguaggio 'chiuso', ancora una volta di limpida derivazione trobadorica, si vede fortemente depotenziata nel terzo paradisiaco esempio, dove il dettato enigmatico riferito sottotraccia alla figura di Maria «viene riscattato senza ormai remore dalla lucida trasparenza espositiva»: «*“Ma perch'io non proceda troppo chiuso/ Francesco e Povertà per questi amanti/ prendi oramai nel mio parlar diffuso”*». Se la donna di cui parla Tommaso continua a non avere nome (Maria), rimanendo «dispetta e scura», «è importante notare come qui il “chiuso

⁹ Probabilmente dipendente, insieme ad altri testi affini della lirica alto-tedesca media, «da una medesima fonte comune, per noi perduta» (p. 201).

¹⁰ «Ossia colui che sa utilizzare le conoscenze esoterico-astronomiche incanalandole nella corretta interpretazione e utilizzazione» (ibid).



parlare”, senza salti di misteriose trasparenze, si traduca in “parlar diffuso”. La retorica assume voce e saldezza di verità» (p. 211).

Un innovativo strumento d’indagine semantico-strutturale della *Divina Commedia* viene proposto, a complemento di altri studi analoghi dello stesso autore, da W. Pötters, *La dottrina sotto il velame* (Inf. IX 61-63). *Ermetismo ed ermeneutica. Lectura Dantis Geometrica III*. Il riferimento meta-diegetico contenuto nell’oscura’ terzina infernale - «O voi ch’avete li ’ntelletti sani,/ mirate la dottrina che s’asconde/ sotto ’l velame de li versi strani» - è cadenzato da tre elementi chiave, scandagliati con perizia dall’A.: «l’*obscuritas* di Dante», «la “dottrina sotto il velame”», infine «gli “intelletti sani” dei lettori» (p. 215). Proseguendo secondo una *climax* di complessità, l’A. profila i fattori che costruiscono la mappatura segnica della teoria dantesca del cosmo: in ordine, il numero nove (cosa tuttavia da tempo vagliata, insieme alla simbologia del tre, da molti studi numerologici danteschi), il valore gematrico di Beatrice (61) e la trascrizione del «messo di Dio», ossia del «cinquecento diece e cinque» ( $DVX=DXV=515$ ). Il prodotto derivato dalla moltiplicazione della seconda e terza cifra conduce a un primo risultato, 31.415, vale a dire, approssimativamente, 10000p, che in base a *Par.* 1.134 s. equivale al principio «per misurar lo cerchio», a sua volta archetipo del «cerchio unitario» e icona perfetta «della creazione Divina». Ma se il cerchio unitario, in quanto prodotto definito crittograficamente dal 61 e dal 515, «può essere considerato come l’applicazione del principio semiotico per cui “*Nomina sunt consequentia rerum*”» (cf. *Vita Nova*, cap. XIII), permane inspiegato il motivo per cui Dante, solo in ambito di ‘geometria poetica’, tradirebbe la teoria aristotelica dell’arbitrarietà del segno linguistico, ben dichiarata altrove, per scegliere la dottrina platonica fondata sul rapporto necessario fra significante e significato. Dedotta allora, attraverso il valore del p (3,1415), l’applicazione di «un procedimento aritmetico basato sull’idea del calcolo decimale» (p. 220), l’ulteriore moltiplicazione di  $10000p \cdot 9$  («il numero ‘amico’») porta al risultato di 90.000p e quindi a un tolemaico «sistema di nove cerchi definiti dai numeri poetici 9, 61, 515 e 100 e dalla serie dei numeri da 1 a 9» (p. 222). Nel segno onnipresente di Beatrice (sua è infatti anche la profezia del DVX nell’ultimo canto purgatoriale), Dante sembra quindi fornirci la propria dottrina ‘geometrica’ dell’universo, nonché un «modello sferico del cosmo» articolato in nove sfere concentriche, dove la ‘spera che più larga gira’ possiede un volume di  $9/16p^{25}$ . Questa misura, esegeticamente rilevante in quanto base del teorema di Pitagora, è definita da tre numeri ‘centrali’ della biografia della «gentilissima donna»: nel suo nono anno conobbe Dante, mentre sedici anni rappresentano la durata del loro amore, venticinque l’età in cui lei muore. Ma la coincidenza stereometrico-poetica più significativa, che in virtù della «qualità matematica del p» si fonderebbe su «conoscenze scientifiche molto avanzate (p. 236), è per l’A. quella pertinente al verso 9.488 del poema (*Par.* I 14: «fammi del tuo *valor* si fatto vaso»); anzi, 9.488, 53, dove «valor», collocato esattamente al centro dell’endecasillabo quale «designazione della forza ispiratrice del dio guida delle Muse» (p. 234), corrisponderebbe alla misura di  $p^8$  ricavata dall’operazione  $14.223$  (totale dei versi della *Commedia*)  $\cdot \frac{2}{3}^{11}$ . Un medesimo approccio, atto a riverificare una supposta relazione mimetica fra ‘forma geometrica’ e contenuto testuale, concerne i vv. 61-63 di *Inferno* XI, che hanno il loro *focal point* nelle summenzionate espressioni «intelletti sani» e «dottrina che s’asconde/ sotto ’l velame de li versi strani». Al termine di una rassegna panoramica in merito ai primordi della dottrina geometrica medioevale sul valore p/4 (e p/6), sul problema della quadratura del cerchio, nonché sulle presunte competenze in materia del lettore del Trecento, l’A. dà il via a una fitta serie di calcoli che, fondati sull’equipollenza fra il v. 63, ossia il v. 1144 del poema, e la sua valenza geometrico-matematica, portano alla ricostruzione della sfera relati-

¹¹ Ove il dividendo, in ossequio a un precedente assunto dell’A., obbedirebbe al «principio della tripartizione adottato dal poeta in quasi tutte le strutture portanti del suo poema» (p. 226).

va a questa posizione sticometrica, e in uno a quella del suo volume e del cubo ad essa circoscritto. In conclusione, malgrado alcune deduzioni che rendono lievemente forzata l'estensiva e quasi teleologica riduzione a sistema di ogni corrispondenza fra piano dottrinale e poetico-formale, l'insieme dei passi e degli elementi esaminati documentano con scrupolosità l'*obscuritas* del messaggio cifrato di Dante, il cui ermetismo, segnalato in maniera intermittente dalle correlazioni metapoetiche sopra trattate, doveva tuttavia essere «facilmente decifrabile dal pubblico intellettuale - 'gli 'ntelletti sani' - a lui contemporaneo» (p. 246), a cui la «dottrina del cosmo» è presentata come «una sfera in espansione ossia un *kósmos* in fieri», cioè «un modello di cosmogonia che raffigura la genesi e la formazione dell'Universo» (p. 253).

Retorica e filosofia formano il binomio esplorato, in ambito rinascimentale, da A.L. Puliafito, *Francesco Patrizi tra rivelazione e retorica perfetta*. Il tema fondamentale - i limiti della conoscenza umana e della sua trasmettibilità - costituisce il filo conduttore della speculazione critico-scientifica patriziana che, dai *Dialoghi della retorica* (1562) alla *Nova Philosophia* (1591), si propone di ricostruire la storia del sapere dagli albori della civiltà fino ai suoi contemporanei. La prima constatazione espressa da Patrizi e soppesata dall'Autrice è che, dal primo redattore della *scientia* umana (Noè) alla filosofia egizia, dai misteri orfici agli *Oracula chaldaica*, dalla religione ebraica fino a Proclo, l'insegnamento dei sapienti non può che essere comunicato in modo orale ed ermetico, quindi riservato inderogabilmente a pochi. In totale sintonia con il proprio credo filosofico e in netta contrapposizione all'aristotelismo allora in piena ascesa post-tridentina, il modello *par excellence* di un'ontologia e una conoscenza siffatte è ovviamente costituito dai dialoghi platonici, «“esoterici” e “mystici” al tempo stesso» (p. 261). Una dottrina affidata a una simile forma letteraria, infatti, quantunque destinata ad essere letta e insegnata, «risulta talmente oscura [...] da risultare comprensibile solo ai veri discepoli» (p. 262). Sulle orme dell'archetipo 'mistico'-sapienziale di Ermete Trismegisto, Platone è chiaro e insieme criptico: in virtù di un'esposizione frammentata, il singolo contenuto teoretico è esaurito in più opere secondo modalità ben diverse dalla linearità classificatoria del sistema peripatetico. Di quest'ultimo, però, Patrizi condanna proprio il modo divulgativo non iniziatico e connotato da un'*obscuritas* diversa e di rango inferiore, in quanto fatta di mere «parole, clausole, sentenze, argomentazioni» (p. 266), nonché «riprovevole, perché costruita sulla menzogna» (p. 268). Ideale continuatore del dettato platonico, Patrizi ne rinnova nella medesima veste espositiva la divulgazione delle *priscae theologiae*, attraverso un ampio uso degli *auctores* e «una forma asciutta» lontana dagli *ornamenta* retorici giovanili. Ma il tentativo patriziano di riaffermare l'insegnamento dell'Accademia fallisce proprio perché - così puntualizza utilmente l'Autrice tirando le somme - la chiesa riformata «non poteva che condannare una filosofia in cui l'*obscuritas* enigmatica delle favole e delle simbologie costituiva, paradossalmente, la *chiave* per intendere pienamente i fondamenti di una nuova filosofia della natura» (p. 270)¹².

L'interesse per un genere fiorito nella Spagna rinascimentale, la *miscellanea*, impronta l'indagine di G. Latomia, *La “sabiduría escondida” nelle miscellanee del XVI secolo*. Come denuncia esplicitamente il nome, questi testi non avevano carattere omogeneo e trattavano dei contenuti più disparati, in cui gli unici principi ordinatori si riconoscevano nella *curiositas* e nella *perspicuitas*. La finalità cardinale di tali *Silvae* o *Jardíns* era l'indagine pluriprospectica della natura nella sua cifra più enigmatica, nell'ipotesi della capacità dell'uomo di attingerne e comunicarne i segreti per mezzo di un linguaggio il più possibile fruibile e chiaro. I temi oscillano dai comportamenti degli animali alle conoscenze soprannaturali, così come non sono assenti, e talora ne costituiscono il presupposto, ac-

¹² Importanti gli approfondimenti contenuti in Ch. Monchel, *Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600): la fabrique d'une société chrétienne*, in AA.VV., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, sous la direction de M. Fumaroli, Paris 1999, 431-97.

cenni di vario tipo alle dottrine ermetiche, documentati da frequenti citazioni da Pitagora, Platone e soprattutto Ermete Trismegisto. Se tuttavia questo genere di letteratura espone contenuti difficili e spesso arcani tramite un dettato altrettanto ostico e un codice accessibile ai soli iniziati, le miscellanee illustrano «l'inverosimile con i parametri del reale», al fine di «suscitare nel lettore la meraviglia» (p. 290 s.): un linguaggio assunto come strumento per indagare il grande libro dell'universo, anzi, «linguaggio del possibile, ossia un linguaggio che è un intreccio di verità e parole ingannevoli, simili alla realtà» (ibid.). Con un'immagine non impropria, quindi, l'A. individua nel rapporto fra autore e lettore un patto fra mago e discepolo, che con «agudo entendimiento» (J. Medrano nei *Preliminares* della sua *Silva curiosa*) deve anch'esso decifrare i *semeia* dei fenomeni e cogliere le «complesse relazioni che uniscono il macro al microcosmo» (p. 291). Dietro questa istanza di conoscenza si intravede in controluce la centralità, anche sotto la *facies* metafisica, assunta dall'uomo in clima di neoplatonismo imperante, ove l'individuo si compenetra profondamente con la Natura diventandone fulcro ed elemento necessario. In questo contesto, la *miscellanea* mantiene il suo intento e la sua funzione didascalica introducendo il destinatario in un mondo a lui estraneo di cui tuttavia, malgrado un enunciato non enigmatico, non sempre riesce a disperdere la minaccia incombente dell'oscurità: l'universo, in queste *Selve* e *Giardini*, resta in qualche caso incomprensibile.

Con M. Zogović, *L'obscuritas nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo russo*, la lente dell'esegesi si sposta verso due periodi ampiamente fecondi per lo studio del nostro procedimento letterario. L'analisi tratteggia, in un primo momento, le peculiarità formali del barocco attraverso la teorizzazione formulata da Tesauro nel suo *Cannocchiale*, indugiando sulla funzionalità delle *agudezas* nella produzione di una delle principali figure dell'oscuro, l'enigma, che deve possedere «unità nella diversità», «inganno nella aspettazione», ma soprattutto, secondo un altro falso ossimoro, «chiarezza nella oscurità». La contraddizione è infatti solo apparente, giacché la metafora, icona per antonomasia del linguaggio poetico e per Tesauro paradigma assoluto dell'«incompatibile», è simbolo del «mirabile» e dell'«ingegnoso». L'enigmatico ha dunque una pertinenza estetica e un valore pragmatico che permettono all'A., in modo confacente, di appaiarlo allo «strano», in altre parole, «a tutti gli eccessi intenzionali, tutte le violazioni delle norme che nella teoria dei formalisti russi vengono chiamate la disgregazione della forma precedente» (p. 299). La prossimità fra barocco e il movimento novecentesco di avanguardia si misura cioè nel ruolo angolare della meraviglia e dell'«effetto dello straniamento» (p. 300), inteso come *acumen* e strumento «per superare» - da un'ottica letteraria - «la monotonia, la saturazione del lettore, la *nausea* tesauroiana», ovvero, da un punto di vista ontologico e secondo la terminologia 'formalista', «l'automatismo» (ibid.). Di più, per i teorici russi la difficoltà implicata dall'uso di tropi oscuri approfondisce, perfeziona la percezione del 'reale' e dunque, secondo un motivo più volte richiamato anche in ambito barocco, potenzia l'ingegno, spostando il baricentro della creazione artistica dal 'fatto' al 'farsi', dall'*ergon* all'*energeia*, dal *poiema* alla *poiesis*. Ma la centralità del 'divenire' nell'opera letteraria non esclude, bensì integra prepotentemente a sé il destinatario nei termini di «una sfida per le (sue) capacità intellettuali», chiamandolo così mediante lo *straniamento* a una «partecipazione attiva» per risolvere, colmare, chiarire i passi oscuri e appannati» (p. 302). Interrogandosi quindi sul motivo delle consonanze fra le due poetiche, pur cronologicamente distanti ma accomunate dalla caratterizzazione sovratemporale di 'manierismi', l'A. lo individua nell'analogo atteggiamento contestativo, direi d'avanguardia (ma l'argomento meriterebbe ulteriori approfondimenti e discussioni teoriche), «nei confronti della tradizione e dei canoni» (p. 303).

Il tema inerente a *Oscurità e registro burlesco nella "Fábula de Píramo y Tisbe" di Góngora* sostanzia il contributo di P. Taravacci. Fra i meglio condotti e documentati della presente *collectanea*, il

saggio può suddividersi in due parti fra loro pienamente armoniche: la prima lumeggia una volta di più i tratti distintivi della poesia barocca così come sono interpretati dal suo caposcuola spagnolo; la seconda li esplicita in misura più circostanziata attraverso un'analisi non sistematica, ma assolutamente adeguata, del romanzo di *Piramo e Tisbe*. In prima istanza, sullo sfondo della *querelle* fra il poeta e i suoi detrattori circa l'opzione di sposare uno stile difficile, *culterano* e pregno di ogni stilema che allontanasse il proprio dettato dalla chiarezza del linguaggio quotidiano, l'A. dà conto della scelta gongorina di rivestire di una forma innovativa e di una *lexis* raffinata un contenuto fiabesco di nota tradizione ovidiana e conosciuto da un pubblico certo non elitario. Assunto che è proprio la popolarità del motivo a promuovere l'elaborazione retorica, fungendo altresì da pungolo all'intelletto e alla speculazione del lettore, la vicenda dei due innamorati offre al poeta copiosa materia per squadrare in chiave giocosa e secondo la cadenza discorsiva dell'ottonario la propria estetica dell'*obscuritas*, realizzata attraverso una compenetrazione sapiente fra «segno colto e popolare, [...] mito e modernità» (p. 310), così da produrre *maraviglia* salvaguardando «l'autosufficienza del linguaggio poetico» (p. 316). La tragedia dei due protagonisti appare allora stemperata da un meccanismo regolato, sull'asse dell'ironia e dell'allusività, dalla forza iconico-simbolica della *agudeza* per antonomasia, la metafora, massimamente idonea a denotare e svelare i significati più riposti. Non solo. Un altro, non meno significativo tratto ludico-burlesco del *Piramo* risiede per l'A. nella commistione di un alto numero di registri lessicali che, spaziando da quello giuridico e nautico al codice culinario, interagiscono fra loro nel segno di una discontinuità stilistica che fa convergere l'attenzione sulla tragedia vissuta dai due amanti. L'efficacia pittorica e 'realistica' di questo procedimento ha come prima conseguenza una «mondanizzazione» (p. 324) della storia mitica e «un abbassamento dei personaggi» (p. 326), la cui plasticità narrativa è tuttavia di nuovo incrementata dall'uso strategico di una fitta trama di *schemata per adiectionem* e *detractationem*, di «deissi ed ellissi» (p. 329), metafore che rivelano e contemporaneamente occultano un messaggio intelligibile unicamente a un destinatario, come prescrive la lettera autoriale e apologetica sull'*obscuritas*, selezionato e circoscritto. Questi elementi sono illustrati dall'A. tramite concisi ma illuminanti esempi scelti dalla *fabula*, dove enigma e burla diventano nel terreno d'elezione del racconto mitologico dispositivi reciprocamente irrinunciabili che, per riprendere l'ossimoro incipitario (p. 305), fulminarono «d'una oscurità folgorante» il pubblico del *Siglo de oro*.

Un quadro dell'*obscuritas* nella poetica vichiana è scorciato da R. Ruggiero, *La camera oscura della "Scienza Nuova"*. Questa marca stilistica dell'opera del letterato napoletano, su cui già si appuntava, cogliendo tuttavia non sempre nel vero, la critica a lui coeva, si lascerebbe identificare dapprima in incongruenze di carattere compositivo, destinate inevitabilmente a creare incertezze e ambiguità interpretative, poi in una non dissimile mancanza di linearità concettuale e di ordine espositivo, quindi, su un piano extraletterario, nel mistero che contorna l'*iter* editoriale di molti suoi scritti, infine nell'«oscurità delle leggi», e cioè in «un'oscurità della ragione unicamente sostenuta dall'autorità» (§ 321 ed. Batt.), e ai più quindi incomprensibile. Ciò che appare immediatamente chiaro e prontamente evidenziato dall'A. è l'inesausta tensione fra «*degnità*» (o «*pruove*») che dovrebbero coonestare la veridicità di un contenuto oscuro e una sintassi discorsiva tortuosa e spesso equivoca. È allora in questa direzione che si dovrà spiegare la necessità, per Vico, di corredare l'*incipit* della *Scienza* con una maestosa e illuminante *dipintura* e relative *Annotazioni* esplicative che, in un percorso astratto dal disordine all'ordine (su cui l'A. insiste a p. 338), dovrebbero diradare «le tenebre» della «volgar tradizione» (p. 341). In stridente antitesi con il sapere geometrico d'impronta cartesiana, quindi, la nuova scienza «retorica» - o, più latamente, la filologia intesa «come dottrina di tutte le cose le quali dipendono dall'umano arbitrio» (p. 340) - dovrà fondarsi su una sistematicità epistemologica e non meno su un'inevitabile oscurità stilistica, per il filosofo cifra e strumento speculativo irrinunciabile in ragione della molteplicità dei saperi umani e dei domini di appli-

cazione chiamati di volta in volta in causa. Lungo questo «viaggio [...] dalle tenebre alla luce» (p. 342 s.), esperito tramite un pervicace ricorso alla figuratività della parola poetica, che si arricchisce delle riflessioni condotte anche in altri suoi testi di taglio specificamente estetico, Vico ripercorre il noto cammino della ‘decadenza’ delle ‘favole’, da quelle «vere e severe dei poeti teologi» a quelle corrotte dei poeti eroici fino a Omero e ai suoi universali fantastici. Siamo arrivati dunque agli inizi della civiltà e alle soglie del mito, che per il penetrante Pavese de *Il mestiere di vivere* - e, in uno, per l’A. - è «vita storica [...] ‘popolarmente vissuta da tutto un popolo prima di diventare [...] forma mentale di tutta una cultura» (pp. 344 s.). La forma mitica è intrisa di simboli che, per lo scrittore novecentesco, costituiscono gli elementi di un «senso araldico» pervasivo di tutto ciò che circonda l’uomo, ma per Vico è sempre uno spazio di tenebre e di oscurità marcato dall’ignoranza, dall’isolamento e dall’incomprensione: in sintesi, come denunciano l’episodio della versione dei *Settanta* e l’acuto commento benjaminiano a buon motivo richiamati dall’A., null’altro che ombre della e sulla nostra conoscenza.

La fenomenologia dell’oscuro nell’età dei Lumi, questa volta scontatamente in area franco-tedesca, è perlustrata da G. Pozzo, *L’idea dell’oscuro nell’‘Encyclopédie’* (1765) e nelle *‘Memorie’ dell’Accademia di Berlino* (1768). La ricerca si dipana secondo una struttura a dittico, in cui l’A. sceglie, in modo perfettamente funzionale, di indagare l’*obscuritas* partendo dal punto di osservazione ad essa più scopertamente antinomico, quello dell’Illuminismo. Del suo testo capitale e insieme rappresentativo di un’intera epoca scientifico-filosofica, l’*Enciclopedia*, l’A. seleziona i lemmi «*obscur*», «*obscurité*» e «*occulte*»: ma se il primo e il terzo si lasciano distinguere per la stringatezza e parzialità del glossema, il termine astratto trova per converso più estesa e interessante trattazione. Il suo anonimo estensore, infatti, rileva due principali campi semantici, quello della percezione e quello della dizione: il primo, rendendo conto del livello sensoriale dell’oscurità alla luce della speculazione della medicina contemporanea, filtrata dagli apporti della dottrina classica e post-classica di ascendenza greca, non è scevro di implicazioni di tipo gnoseologico quantomeno critiche contro l’assiomatica e cartesiana prelazione del giudizio sulla percezione sensibile, a favore di un’impostazione che sembra invece preludere al postulato sancito qualche decennio dopo da F. Schleiermacher, secondo cui «l’ermeneutica si fonda sul fatto della non comprensione del discorso»¹³. In linea dunque con questi principi teorico-estetici si innesta la riflessione dell’A. sul saggio di L. de Beausobre, *Reflexions sur la nature et la nécessité des idées obscures*, pubblicato nel 1768 nelle *Memorie* dell’Accademia berlinese. In ossequio all’eloquente titolo, il letterato, non a caso francese e altrettanto significativamente consigliere privato di Federico II di Hohenzollern, nonché allievo di Baumgarten¹⁴, sostiene la presenza nella vita e nella esperienza sensibile di un numero indefinito di idee appunto «oscuere», essenziali per un adeguato affinamento dell’intelletto e quindi per il raggiungimento della vera conoscenza. Ed è allora da questa particolare prospettiva che egli propugna la funzione, ascrivibile al magistero baumgarteniano, della poesia e dell’arte come momento intermedio fra la semplice sensazione fenomenica e la «conoscenza intellettuale» (p. 358): parallelamente ad un’evoluzione di derivazione primariamente pittorica, in Beausobre (ma non solo) la luce comincia a cedere il passo a zone di penombra, il razionale filosofico a venature d’impronta quasi rivoluzionaria e barlumi di idealismo, in ambito retorico alla tecnica intenzionalmente ironico-sarcastica del falso o «‘pseudoscuro’» di stampo mariniano (p. 365) e sarpiano (p. 366). L’oscurità, lontano dall’autorità vaticana e post-conciliare della contro-Riforma, ricominciava ad addensarsi con tutta la sua forza al di là delle Alpi.

¹³ Cf. F.D. Schleiermacher, *Ermeneutica*, Milano 1996, 195.

¹⁴ Al quale, come ricorda anche l’A., si deve il primo uso del termine di *estetica* nel senso che apparterrà alla nostra scienza moderna.

Un tema a così ampio raggio non poteva trascurare, ça va sans dire, la cifra e i contenuti della poesia leopardiana. Nel suo *Fons obscura. Passeri e Leopardi*, F. Beggiano si propone di dimostrare come più che verisimile la relazione intertestuale fra il *Passero solitario* e un canto liturgico di matrice cristiana, contenuto negli *Analecta Hymnica* e ascripto al monaco cistercense Christianus Campoliliensis. L'analisi mostra un impianto metodologicamente ineccepibile nel richiamare dapprima le indubitabili consonanze fra i due componimenti, quindi i modelli inequivocabilmente operanti e già ampiamente rilevati dalla critica, da Petrarca alla *Patrologia latina*, da Benvenuto Cellini a Botero e a Molza. Procedendo quindi *per analogiam*, l'ipotesi dell'eventuale rapporto fra il canto e l'inno poggia su un'altra duplice *synkrisis*, da una parte quella fra il primo e l'ottava egloga dell'*Arcadia* di Sannazaro, dall'altra quella fra quest'ultima e lo stesso canto di Christianus. La sottolineatura delle evidenti affinità semantico-formali pone le basi per il passaggio esegetico decisivo, ossia postulare la familiarità del testo e il possesso materiale dell'autore, se non come *livre de chevet*, come opera a lui comunque accessibile nella biblioteca del conte Monaldo. Coesenziali ai fini della dimostrazione due dati biografici: da un lato la devozione del poeta e la sua dichiarata passione, fin dall'età impubere, per le messe o per gli scritti religiosi, dall'altro la sua straordinaria memoria, intesa per sua stessa dichiarazione come «virtù imitativa» (*Zib.* 1383-84). La combinazione o la semplice interazione di questi elementi così caratterizzanti sorregge pertinentemente l'idea che, tramite l'influenza e il magistero del pastore tedesco Vogel, sacerdote a Recanati dal 1809 al 1814 e intellettuale di alta formazione classica, il giovane Leopardi possa essere venuto a conoscenza, in quegli anni, del succitato *Lilienfeld*, e che questo sia stato non influente nell'atto creativo del *Passero*, composto in un periodo più tardo. L'A. tira quindi le fila di un *iter* interpretativo condotto per via progressivamente indiziaria, supponendo con la dovuta e condivisibile cautela che, fra le «immagini fanciullesche», «possa essersi inserito il ricordo di una lettura che evocava, nel suo impressivo *incipit*, l'immagine del martire Giorgio identificato con il *Passer solitarius*» (p. 378), proponendo come possibile occasione del riaffiorare di «tale lettura» la festa di S. Giorgio del 23 aprile 1820, «avvenuta forse in un momento di particolare emotività per il poeta».

Al côté letterario dell'ottocento italiano è relato anche il saggio di M.A. Terzoli, *L'Ipercalisse o il libercolo sibillino di Ugo Foscolo*, di cui, per espressa dichiarazione iniziale, sono indagati genesi, struttura, modelli e corrosiva funzionalità biografico-letteraria. Il primo portato che emerge con tutta evidenza è la natura intenzionalmente criptica del testo, evocata fin dal nome misterioso dell'autore, Didimo, e approfondita sia tramite l'uso del latino sia mediante una fitta trama di allusioni, *doubles-entendre* e immagini fortemente allegoriche. Il particolare sfondo storico di un'Italia vessata dalla dominazione austriaca e di un *milieu* milanese corrotto e popolato da intellettuali dichiaratamente ostili al poeta, costretto a pubblicare le sue opere all'estero non di rado sotto pseudonimo, costituiscono per l'Autrice le ragioni principali di un'oscurità così eccentrica e intrisa dell'*Apocalisse* giovannea, di una scrittura così enigmatica e comprensibile solo ai dodici eletti - tante infatti saranno le copie autografe di circolazione privata («non venali») firmate con il vero nome di Hugo Phoscolus, a fronte delle restanti «venali» 92 (a firma di Lorenzo Alderani) - che saranno provvisti dall'autore di *claves* esegetiche indispensabili alla lettura, ossia di prefazioni 'personalizzate' atte a svelare le identità di taluni personaggi, nonché i veri significati degli assunti maggiormente sibillini. Un ulteriore e certo non insignificante elemento, adeguatamente illustrato dall'Autrice, è quindi rappresentato dalla duplice data e redazione del *liber*, composto e uscito a Zurigo, dopo una lunga gestazione, nel maggio 1816: secondo una prassi editoriale già sperimentata, infatti, la seconda versione fu terminata nel 1815, ma venne posdata con un falso luogo di pubblicazione (Pisa), per evitare problemi con la censura e la polizia asburgica. Essa non si presenta tuttavia come mera revisione della prima stesura, edita nell'estate dell'anno precedente, ma si tramuta da sarcastica condanna personale in documento più ricco e composito di denuncia morale e, a un tempo, di critica politica e letteraria, affidato a una

forma ermetica assunta come unico *modus scribendi* praticabile in un'età in cui l'autore «è diviso tra bisogno di criptare il testo e desiderio di essere capito» (p. 389) e ormai «non ha più il diritto o la forza di parlare» (p. 392). Orientata da questi presupposti e in stretto legame con i *Discorsi*, l'opera si nutre copiosamente del registro scritturale biblico, cui abbina uno sferzante tratto visionario di tenore apocalittico, che sottende due altri modelli di riferimento, la *Totentanz* o «danza macabra» (p. 398) di derivazione nordica, ma soprattutto la tradizione «politica e teologica protestante» (p. 399). È allora a séguito dell'incontro con questo secondo filone religioso-letterario, documentato dalle strette analogie umane ed etiche instaurate con le vicende della sua vera controfigura storica, Ulrich von Utten, anch'egli autore di un *pamphlet* satirico contro la Chiesa e consimili *Babyloniae* dei suoi tempi, che Foscolo riacquista «la forza di riprendere e rielaborare un vecchio scritto», eloquentemente intitolato *Didymi Clerici prophetae minimi Hypercalypseos Liber singularis*, «che giudica dall'alto le drammatiche vicende appena concluse, affidando ai posteri [...] la possibilità e il dolore di decifrarlo» (p. 403).

*Temi e figure del 'Book of Nonsense' di Edward Lear*, offerto da M. Lammardo, profila una decisa virata verso un tipo di oscurità di marca eminentemente anglosassone. Dopo aver accennato, convenientemente in breve, alla *querelle* contemporanea sullo statuto teorico del *nonsense* - genere a tutto tondo o viceversa elemento non preponderante, al pari del riso, dell'umorismo - e alle sue analogie o difformità rispetto al comico, l'Autrice delinea e sottopone a verifica le quattro peculiarità che, già secondo Wim Tigges, individuano il *nonsense* letterario: «una tensione 'non risolta' (ossia permanente) tra presenza e assenza di senso; una mancanza di coinvolgimento emotivo sia da parte dell'autore sia da parte del lettore; una qualità ludica; una natura prevalentemente verbale» (p. 407). Si fanno carico di testimoniare questi elementi qualificanti alcuni fra i più gustosi *limericks* contenuti nel *book*, vale a dire concisi tetrastici di tenore epigrammatico composti in metro giambico-anapestico e rimanti secondo lo schema *aabba*. La prima sensazione è quella di testi rigidamente formalizzati, obbedienti a stilemi uniformemente ricorrenti sul piano tanto semantico che sintattico-strutturale, nonché internamente marcati da una netta bipartizione fra tema e sezione rematica, a sua volta articolata ancora in tema e rema. Particolarmente interessanti, sotto il rispetto di un'intelaiatura così schematica, il primo verso, che introduce «il soggetto della narrazione», e l'ultimo, che appare spesso «una sorta di *refrain*» (p. 409) funzionalmente e adeguatamente modificato. Il costante scarto dalle regole della logica, quindi, insieme a un sistematico uso dell'anfibologia, dei giochi fonico-verbali, della desementizzazione di lessemi astratti e dell'associazione nello stesso contesto di registri e nuclei di significato appartenenti a sfere concettuali fra loro diversissime, conferisce a ciascun brano la sua proverbiale *Stimmung* di narrazione assurda e paradossale, che ciononostante non arriva a catalizzare l'emotività del destinatario, come attestato dall'imperturbabilità dei personaggi effigiati nelle illustrazioni che accompagnano ciascun *limerick*. Da ultimo, ed è forse l'apporto più considerevole dell'Autrice, molti fra gli attanti di questa *nonsensical poetry* «rinunciano alla comunicazione verbale, esprimendosi a monosillabi [...], oppure parlando linguaggi incomprensibili [...], che ricordano certe filastrocche infantili» (p. 415) contrassegnate dal progressivo affievolirsi della referenzialità, con l'affermazione assoluta del suono e del ritmo sulla «dimensione comunicativa e conoscitiva del linguaggio» (ibid.), fattore indiscutibilmente armonico con il carattere asociale di molti protagonisti del *book* e «topico generale che unisce tutti i microtesti» (p. 416) dell'opera.

La poesia di un astro fra i più controversi del firmamento letterario statunitense attira su di sé l'interesse di M. Antretter, *Evocare un universo paradossale: strategie dell'oscurità nel linguaggio poetico di Emily Dickinson*. I singolari moduli espressivi della scrittrice, adeguatamente approfonditi lungo il corso della trattazione, sono contrassegnati da una sperimentazione linguistica che, in modo

del tutto originale, condensa plurimi livelli di senso mediante un codice allegorico e metaforico ai limiti dell'incomunicabilità. L'assenza di significato che marca non sporadicamente i suoi *poems* come riflesso palpabile di un doloroso 'vuoto' esistenziale trova la più eclatante rappresentazione iconica nella figura della circonferenza, margine liminale fra immanente e trascendente, fra piano umano e Dio. Se l'io lirico si trova dunque compresso e contemporaneamente oppresso fra queste due linee di confine che rendono il mondo conoscibile soltanto in misura molto insoddisfacente, la *Circumference* diventa sul piano metapoetico «metafora dell'abisso linguistico inerente al suo idioma» (p. 423), in cui l'efficacia comunicativa è messa in pericolo da un'inesorabile emorragia della «referenzialità» (ibid.). Esemplificata dall'esegesi di quattro brevi ma prototipici componimenti, la cui traduzione di seconda mano tende forse, in qualche caso, a semplificare troppo, esplicitando un dettato scientemente criptico e allusivo (v. ad es. *J* 378 e 802), l'*obscuritas* assume i contorni dell'ellissi e di una sintassi irregolare e quasi anacolutica che, insieme a un'ambiguità denotativa e una punteggiatura franta, precludono al lettore una piena comprensione del contenuto. Anzi, esso si mostra incessantemente teso fra l'anelito a svelare una propria verità e il desiderio di dissimularla, dove l'io poetico esita fra il «tentativo di percepire l'infinito» e l'abbandono arreso e scettico a un 'divino Ignoto'. La solitudine di una Dickinson separata dall'umanità - ma immediata è la tentazione di interpretare questo isolamento volontario come istanza sovrapersonale - è condizione individuale cui si approssimano le tenebre oscure del silenzio, specchio di un messaggio testuale di rottura, nel quale lei si sente rassegnata come «a Speck upon a Ball» (p. 425), senza che noi sappiamo «con certezza che cosa le succeda, che cosa accada lì nello spazio "oltre ogni tuffo di campana"» (p. 426).

La serie di cinque contributi dedicati alla *littérature* del secondo Ottocento francese si apre con la comunicazione di M. Richter, *Baudelaire e l'Obscur ennemi*. Di fronte all'enigmatico titolo di una fra le più suggestive liriche del poeta di Charleville, obiettivo dell'A. è quello di svelare l'identità del 'nemico oscuro' attraverso il principio ermeneutico, più volte ribadito, della 'contestualizzazione', indagando i rapporti semantici istituiti dal sintagma *l'obscur Ennemi* con il tessuto verbale del componimento e, a un livello più generale o intra-sistemico, con quello dell'intero canzoniere. In relazione all'ultimo tristico del sonetto, «O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie/Et qui nous ronge le coeur/ Du sang que nous perdons croît et se fortifie!», lo spettro delle possibilità suggerisce all'A. cinque diversi soggetti 'testuali', che instaurano con il protagonista, autoraffigurato come *moine* cenobita ormai privo di energie per «compiere il suo grande lavoro di creazione» (p. 432), legami di indubitabile e minacciosa ostilità. Congetturato, ma poi scartato per ragioni sintattiche, *le Temps*, qualche probabilità paiono avere *la Mort* e *l'Ennui*: «queste tre 'teste' del mostro», infatti, sembrano poter tutt'e tre adempiere alla «funzione di *Ennemi*, ma anche a quella di chi corrode il cuore e si nutre col nostro sangue» (ibid.). L'oscurità comincia tuttavia a rarefarsi soltanto con il vaglio della quarta ipotesi, rappresentata dal dio dell'*Utile*, «che ha corrotto le nazioni [...], degradato la *sainte jeunesse*, travagliato [...] tutta l'arte moderna», agendo ascosamente e ingannando l'uomo (la «tribù») attraverso la miope utopia del 'Progresso'. Ma l'avversario invisibile che, al di là di una proposta meramente diagnostica, si cela più plausibilmente dietro questo nemico è per l'A. la *sainte Verité*, senza esitazioni la maggiore colpevole di un inesorabile inaridimento dell'entusiasmo e delle risorse poetiche. A riscontro di tale ipotesi, la ricerca trova la sua legittima conclusione nel rilevare che questa divina 'Verità' è assunta come bersaglio polemico anche da due fra i pochi autori coevi capaci di cogliere il vero significato del passo baudeleriano, ovvero Lautréamont e Rimbaud. Rispetto ad essi, però, *le Poète* non ha l'identica certezza caustica e demolitrice ma continua, succube di una precaria condizione esistenziale, «a esprimersi in modo oscuro, lasciando il suo lettore nel dubbio» (p. 435), a condividere con lui la medesima *impasse* d'insicurezza ipocrita.

Da un angolo prospettico non dissimile, la lirica moderna francese e la poesia di Montale e Ungaretti trova spazio nella relazione di S. Hartung, *Forme e funzioni dell'obscuritas nella lirica ottocen-*



tesca francese: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con uno sguardo all'ermetismo italiano. Se è noto come l'oscurità letteraria abbia nel simbolismo d'oltralpe e nel nostro ermetismo i momenti espressivi più alti, l'A. ricorda l'accusa di 'degradazione' stilistica ad essa mossa da una porzione della critica novecentesca (p. 439), ripuntualizzandone le diversità di realizzazione, diacronica e qualitativa, attraverso una tripartizione del fenomeno in base alla preminenza categoriale ed estetica del *testo*, dell'*autore* e del *lettore*. Rispettivamente, mentre in Baudelaire assume il ruolo di massima protagonista una retorica del *movere* e quindi dell'*affectus*, ottenuta mediante un largo impiego di *tropi* e *figure* di varia complessità che, in funzione di una patente *climax* emotiva, limitano l'*obscuritas* a puro espediente articolato in potenti sinestesie, iperbati e ossimori, un sensibile cambiamento è determinato dai virtuosismi fonosimbolici del giovane Rimbaud. Nei suoi *Derniers vers*, la dissimulazione del *focus* narrativo risulta pressoché totale, un linguaggio a-mimetico rispettoso del «principio della 'coerenza fonologica'» (p. 448) è monopolizzato quasi esclusivamente dal predominio del suono sul significato. Per il destinatario, le rime e le assonanze non costituiscono però moduli stilistici e strumenti interpretativi sufficienti. Al contrario, egli ha bisogno dell'ausilio dell'autore per decifrare la vera chiave del senso: solo il poeta è infatti in grado di padroneggiare, in un'antitesi solo apparentemente paradossale, la semantica del *nonsense*: «la sua poesia enigmatica è idioletale, perché basata su una lingua decifrabile solo da lui stesso» (p. 453). L'egemonia del testo si trova invece riaffermata nella lirica mallarmeana, in cui l'effetto di enigmaticità è determinato nella maggior parte dei casi da un andamento sintattico non immediatamente chiaro. Il processo di decodifica avviene in modo graduale tramite una raffinatissima tecnica evocativa, che maieuticamente coinvolge il lettore fino alla reale comprensione delle immagini disseminate senza logica apparente in ciascun componimento. Uno scarto significativo si ha per converso con l'*obscuritas* che innerva l'*ars* ungarettiana e montaliana. In entrambe, infatti, essa può definirsi di tipo allegorico-metaforico, giocata a più livelli sul piano dell'analogia, che nel celeberrimo *Soldati* assume i caratteri di una «similitudine retorica» resa provvidenzialmente esplicita soltanto grazie al titolo ('foglie' ~ 'uomini'), così come nell'*Anguilla* di Montale diventa veicolo della simbolizzazione di un «amore irresistibile» che «penetra un cuore» (p. 460), senza tuttavia risolvere tutte le segrete aporie del segno poetico. Alla fine di questo percorso piace quindi ricordare la tesi conclusiva, secondo cui l'oscurità, in Francia, sembra designare «la fine della concezione mimetica», mentre in Italia «significa una resistenza poetica» che «indica la soglia di una nuova profondità di significato», sullo sfondo non di una fuga dalla realtà ma di un alto e spesso contrastato impegno civile.

Un teorico anch'esso occasionalmente oscuro ispira la riflessione di P. Bagni, *Pensare-dire la vita: oscurità e deformazione (Remy de Gourmont)*. Punto di partenza della speculazione estetico-letteraria del saggista francese è il concetto di *cliché*, inteso come rete semantica e strumento concettuale cristallizzato in cui le parole, obbedendo a un ordine prestabilito e ormai usurato, perdono la loro autonomia e si mutano da 'insiemi metaforici' autosufficienti in idee rigidamente 'astratte', quindi immodificabili e per ciò stesso incapaci di denotare in maniera idonea e idiosincratica gli oggetti del reale. Una prima via d'uscita per riguadagnare l'irrepetibilità dell'atto linguistico è rappresentata per Gourmont dall'improvviso balenare delle 'immagini', il cui carattere di novità nasce dalla 'sensazione', nella quale «dialetticamente si rovescia la stessa astrazione» (p. 465). Se dunque l'innovazione si profila come fondamento dell'*obscuritas* retorica e tratto di 'originalità' necessario all'efficacia di ogni prodotto artistico, per l'autore lo stile non riguarda il livello della scrittura, ma inerisce unicamente al piano del «sentire, del vivere e del pensare». Individuando allora la peculiarità dello stile nel «dissimile», ossia in ciò che non può essere ricondotto a schemi normativi di ordine grammaticale, Gourmont rivendica la validità di una retorica «naturale», in cui il processo creativo sia orientato da una sistematica deviazione dalle regole, dalla singolarizzazione del vocabolo poetico

e quindi dalla sua «deformazione», inteso come procedimento e piacere estetico della «precisione» (p. 468). In quest'ottica, il letterato transalpino condanna in modo veemente il peso delle prescrizioni grammaticali nell'apprendimento della lingua, altresì impoverita dal predominio esclusivo del francese standard che viene insegnato nella scuola obbligatoria, a detrimento della freschezza e della spontaneità dell'argot, direi frustrata dall'istanza classicista e post-illuminista sotterraneamente operante ancora in età romantica e tardo-ottocentesca. Spazio dunque, nell'alveo di una «fisiologia dello stile» (p. 471), alle forme e ai percorsi dell'«irregolare», nel segno di una libertà espressiva che si nutra dell'oscurità come espediente per il riscatto del significato e la riaffermazione dell'*energeia* poetica.

Alla rottura del patto comunicativo fra autore e destinatario, con l'occultamento del primo e l'imprescindibile coinvolgimento del secondo nella comprensione del linguaggio letterario è dedicata l'indagine di H. Meter, *Oscurità e recezione: la poesia di G. Apollinaire*. Apparentemente non distante dai canoni espressivi della poesia di Mallarmé e di molta coeva *modern Lyrik*, marcata da un blackout della funzione referenziale del significante e da una quasi obbligata opacità del contenuto informativo, l'opera apollineriana se ne differenzia tramite un apporto trasparente del dato autobiografico e delle relazioni intertestuali che ciascun componimento intrattiene insistentemente con l'intero *corpus*. Ciononostante, la logica degli enigmi che si susseguono in molte poesie procede secondo percorsi imprevedibili e non immediatamente evidenti, per cui non a torto l'A. parla di «oscurità diradata e selettiva» (p. 475). Sulla scorta di alcuni eloquenti esempi di questa che pare lecito chiamare ambiguità 'di secondo grado', l'apparente limpidezza di contenuto dei brani prescelti è ogni volta compromessa dalle potenzialità polisemiche di alcuni termini-chiave, e insieme da una serie di elementi extra-testuali e letterari, quando non storici, che al lettore meno consapevole inevitabilmente sfuggono (v. ex. gr., in *Le dôme de Cologne*, il duplice traslato metaforico e parechesico di marca sessuale innescato dalle parole «vierges» (~ *verges*) e «fusils fleuris», p. 477). In analogo rapporto con l'orizzonte di competenza del ricevente e della sua capacità di interagire o meno con il testo, l'incertezza denotativa, che impedisce inferenze o sovrapposizioni connotative stabili e universalmente riconoscibili, deve stimarsi procedimento poetologico-stilistico volontario, che «richiede, se non ad ogni momento, ma comunque a brevi scadenze, di mettere in dubbio anche gli enunciati consueti» e «rendere sospetti brani che paiono agevoli» (p. 481): questo è il 'dialogo' che Apollinaire si è promesso di instaurare con il lettore a lui contemporaneo e, per quanto destinato a permanere sempre 'oscuro', continuerà a pretendere dai lettori di ogni tempo.

Il confronto antipolare fra la poesia mallarmeana e la riflessione estetica proustiana costituisce il *topic* approfondito da L. Pietromarchi nel suo *Contre l'obscurité: Proust contro Mallarmé*. La ricerca, impostata sulla radicale diversità che nei due autori impronta l'*obscuritas* letteraria, da un lato mette in rilievo la crisi della parola provocata in Mallarmé dalla disarticolazione della lingua, con la conseguente rottura della logica sintattica e l'irrimediabile perdita della linearità semantica. In lui la forma e il contenuto sfuggono all'intelligenza del lettore e si dirigono verso una trascendenza metafisica la cui verità ideale coincide, romanticamente, con la stessa oscurità della poesia: per il poeta simbolista la scrittura deve sottrarre e nascondere obliterando i suoi concetti, ed è solo attraverso questo occultamento che può attingere all'essenza e al valore assoluto delle immagini. A una simile opacità espressiva, a suo giudizio autocompiaciuta e sterile, Proust reagisce in modo perentorio, propugnando un'*obscuritas* positiva e fecondamente orientata verso la ricomposizione della lingua e dello stile, che resusciti l'efficacia denotativa e la funzione evocativa delle parole («il faut reveiller les belles au bois dormant», dirà il romanziere nel suo tagliente articolo *Contre l'obscurité*). Tale compito è affidato al poeta, l'unico idoneo a mantenere vivo l'esile bagliore del significato strappandolo, grazie all'avvento dell'«Angelo delle Tenebre» (p. 487), alla sua rinuncia e alla sua morte. Questo momento di redenzione è infine, a livello non solo metaforico, quel chiaro di luna e quell'aurora che nell'*incipit* della *Recherche* confortano l'io narrante avvolto dal silenzio misterioso

della notte, illuminando la stanza e al contempo disperdendo il buio della percezione. Come quindi chiosa efficacemente l'A., cogliendo la produttività determinata in Proust dall'iniziale *effacement* delle parole e del senso, «l'elogio della luce può scaturire solo dalla contemplazione dell'oscurità» (p. 494).

Sulla *facies obscura* di un'opera fra le più sibilline della letteratura moderna tedesca si sofferma M. Versari, *La poesia 'Einverleibung' di Stefan George*. Sottolineata la complessità di una forma espressiva marcata, secondo un'apparente e ossimorica antinomia, dalla «chiarezza linguistica» e contemporaneamente dall'«oscurità del messaggio» (p. 497), l'A. ribadisce la centralità della coloritura esoterica della produzione georgeana e in essa l'innegabile incidenza delle vicende di natura autobiografica: in primo luogo, la fruizione e la circolazione della poesia all'interno del *George-Kreis*, quindi il rapporto pederotico intrattenuto dall'autore con Maximilian Kronberger, Musa e amante cui si deve il titolo del libro che contiene la lirica (*Maximin*: 1907), anch'egli valente poeta tragicamente scomparso solo due anni dopo il primo folgorante incontro. Quantunque l'elemento più macroscopico del componimento sia senz'altro quello liturgico-rituale, riconoscibile nell'avvento salvifico del dio Maximin e nel riscatto dello spirito poetico da lui incarnato e risorto per redimere la «comunità dei fedeli» (p. 497), vale a dire l'*élite* intellettuale della sua cerchia, l'oscurità del testo e la difficoltà della sua esegesi sono determinate dalla continua sovrapposizione del codice lessicale religioso con quello erotico e metapoetico. L'analisi, procedendo dalla polisemanticità del titolo, che può significare a un tempo 'incorporamento' e 'annessione', in senso tanto proprio quanto metaforico, illustra questo intreccio di registri seguendo l'articolazione strofica della poesia (di cui non sarebbe nuociuta la citazione estesa almeno delle pericopi commentate). Precisando l'identità dell'*Ich* e del *Du* lirici, l'A. evidenzia il contenuto epifanico di alcune sezioni fortemente intrise del linguaggio epicletico di matrice cristiana, benché a mio avviso paiano non del tutto chiarite le connessioni intercorrenti fra la «fusione degli opposti di luce e oscurità» e «l'immagine indivisibile» da essi partorita con «lo spazio sacro», il sogno, entro il quale «l'alleanza» diventa unione erotica e dunque, su un piano estetico ed esterno al testo, parto artificiale e «trasformazione artistica» (pp. 500 s.) in opera poetica. Nella stessa direzione poetologica, se il testo in cui l'immagine poetica è legata, più che all'elemento dionisiaco e romanticamente musicale, a quello visivo e pittorico di ascendenza apollinea, viene accostato in modo convincente alla filosofia di Novalis e, meritando forse un tono più deciso di quanto mostri l'A., alla riflessione nietzschiana (il sogno fatto di immagini non ha funzione gnoseologica ma rappresenta una condizione ontologica di allontanamento dalla realtà), profonda appare anche l'osservazione finale, secondo cui la fusione fra la spiritualità e la carnalità del rapporto omosessuale assurge a simbolo dell'opera poetica, che per eternizzarsi deve però passare attraverso una condizione di straniamento e quindi di *obscuritas*, travestendo il gesto transeunte ed esplicito di un *eros* non platonico con l'allegoresi di stampo liturgico affinché il Maximin possa essere «condiviso e 'comunicato' in vista di una rifondazione rituale che perpetui la poesia e l'amore nel loro nesso misterioso» (p. 505).

Al cuore dell'*Uomo senza qualità* e ai suoi imprescindibili paralleli letterari novecenteschi è rivolto l'articolo di M. Cacciari, *Viaggio in paradiso. Musil ed altro*. Rimasto inedito fra le carte di appunti dell'*opus maximum* e databile verosimilmente intorno alla terza decade del secolo, l'*iter paradisiacum* dei due attanti gemelli (Anders e Agathe) incontra a un certo punto un insormontabile ostacolo al raggiungimento dell'estasi: i fratelli rimangono infatti avvolti in una «übermässige Klarheit» (p. 507 s.), momento in cui l'individuo sgomento non ritrova più se stesso e si riduce insieme all'altro ad unità indifferenziata e non più distinguibile. L'anelito mistico all'«altro stato» coincide quindi - ma non vi procede oltre - con la «smisurata chiarezza» che nel pieno della notte

«rimane a un tempo perfettamente oscura» (p. 508): la parola non dice, bensì 'ri-vela' e perciò nasconde incessantemente il suo significato. Benché il senso possa scintillare per un istante, esso non può «dis-correre» e il linguaggio permane in una contraddittoria condizione d'ineffabilità». L'A. individua la *figura* di questa impossibilità nell'«analogia», ovvero in un'antitesi sintetica dove, in un «gioco» superiore» (p. 510) e diversamente dalla metafora, *comparandum e comparatum* non si fondono in una rassicurante similitudine, ma restano enti fra loro distinti. La riconquista del senso è quindi il rischioso *pari* che Musil decide di giocare secondo un percorso non rettilineo, che si dipana trasversalmente dall'ironia variamente flessa del protagonista Ulrich alla sistematica sottrazione o «kenosis della parola» (p. 513). Questa inopia del logos propizia all'A. rapide ma efficaci incursioni in altri universi letterari, fondati sul concetto beckettiano di «lessness» e del «perfetto nascondimento dell'intuizione», e non meno sull'insufficiente «valore denotativo del linguaggio» (pp. 514 ss.) tematizzato dal *Tractatus* wittengsteiniano, motivi così essenziali alla costituzione del discorso poetico da non poter non richiamare, a nostro giudizio, l'eco della «parole impossible», i «faux pas» e «l'angoisse du langage» di Maurice Blanchot. Alla fine di questo «viaggio», la deriva del senso non riporta alla terraferma della completa comprensione, ma come «da questo naufragio nascono i segni-relitti di Beckett» (p. 515), così il «linguaggio può attingere a chiarezza soltanto 'acceccandosi'» e l'Uomo nobile, in questo straniamento e buio «nihilisticamente chiaro», «può forse sperare l'insperabile, sperare contro ogni speranza», giacché il vuoto, «il ni-ente è anche la smisurata chiarezza cui nell'istante della gioia per un istante ci apriamo» (p. 516).

Su due noti e antitetici giudizi di ordine estetico, relativi alla cifra dell'ermetismo d'oltralpe del secondo ottocento, è incardinata la relazione di W. Krömer, *La tradizione simbolista di una poetica dell'oscuro che unisce Huysmans e Sartre*. Muovendo dalle idee formulate in *Qu'est-ce que la littérature?*, l'A. espone i motivi principali della guerra dichiarata dal filosofo al verso e al Simbolismo francese a favore dell'unica vera «scrittura» possibile, ovvero la prosa letteraria. Accomunati dall'indebolimento della significazione, in sintesi dalla disgiunzione e dall'allontanamento irrimediabile del segno linguistico dal mondo reale, Sartre condanna senz'appello i principi poetici di Rimbaud, Mallarmé, Valéry, nonché quelli del loro precursore e maestro Baudelaire, colpevoli per aver composto le loro opere all'insegna di una consapevole e inestricabile *obscurité*. In direzione diametralmente opposta, l'esaltazione di Huysmans e del suo alter-ego Des Esseint verso l'esperienza simbolista è totale: *à Rebours* è infatti costellato di innumerevoli apprezzamenti che l'io narrante dichiara nei confronti del «verso oscuro», la cui «crisi», per parafrasare lo stesso Mallarmé, si traduce in un accumularsi di figure retoriche ai limiti dell'intelligibile e in strutture ellittiche che conducono alla negazione stessa del senso, quindi alla confusione stordente della percezione attraverso la libera associazione di termini appartenenti a campi concettuali fra loro diversissimi: il piacere sensuale della sinestesia, dell'interferenza semantica e dei cromatismi pittorico-musicali rappresenta il costituente primario del rambaldiano «dérèglement du sens», fatto proprio nel suo nirvana estetico-esistenziale dal protagonista del romanzo. A questo parossismo della forma e del contenuto, a questo iperacutizzarsi della sensazione tradotto in un espressionismo lirico fatto dei profumi e dei «liquori» della lingua così lodata da Huysmans (cui non è estraneo il pennello di Goya: preziosi i chiarimenti forniti da I. Margoni, *Postafazione*, in J.-K. Huysmans, *Contro Corrente*, Torino 1989, 191-240), all'«interruzione di una relazione normale con la realtà» (p. 523), il saggio sartriano reagisce con veemenza: pur riconoscendo «la dignità della poesia», afferma da ultimo l'A., «la relega ad essere l'occupazione di poche persone che vivono separate dal mondo e dall'umanità», mentre «la sua etica personale, gli scopi che egli persegue, gli fanno cercare altri mezzi adatti ad un'altra specie di espressione» (p. 524).

Alla scrittura di uno degli autori comunemente considerati fra i più trasparenti del nostro Novecento culturale sono riservati i contributi di N. La Fauci, *Il vagito di Italo Calvino*, e di R. Matkovic,

*Le qualità di Calvino come strumenti per l'analisi dell'oscuro in letteratura.* Nel primo, partendo dalla doppia redazione dell'incipit de *Il sentiero dei nidi di ragno*, l'A. si serve delle categorie morfologiche di *tatpuruṣa* e *bahuvrīhi* per evidenziare come la prima versione («non un'intercapedine: una strada»), corrispondente ad una tipologia 'testuale' endocentrica in cui la chiara indicazione spaziale sarebbe stata in qualche misura già anticipatrice del fulcro narrativo di marca sessuale, evocando «la stanza divisa da Pin e dalla sorella», sia stata sostituita dall'espressione meno determinata ed esocentrica «Per arrivare fino in fondo al vicolo: i raggi di sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde»: l'autore, alludendo, oscura inizialmente il proprio dettato per conferirgli solo per gradi il necessario chiarore della trasparenza. È infatti la luce una delle 'qualità' più eclatanti del calamo calviniano. È una luce tuttavia riflessa, un bagliore in qualche modo mediato: la sua è quindi una prosa «lucida», sia quando è «candida» sia quando è «nigra», ma è questa ambivalenza e «duplicità di temi e figure» (p. 531) ad ammaliare e attirare i lettori, dal momento che i «testi di Calvino sono specchi che riflettono la luminosità del linguaggio. Ma stanno in fondo al vicolo, d'int'ubagu, e la voce che li emana ancora dietro ad essi. Irraggiungibile?» (p. 532).

Nel secondo lavoro, l'Autrice passa in rassegna l'estetica del romanziere italiano attraverso l'analisi delle cinque 'qualità' teorizzate nelle *Lezioni americane*, pubblicate postume nel 1988. Esplorata come manuale «per l'analisi dell'oscuro» (p. 533), questa 'pentade' della tecnica compositiva e dell'esercizio stilistico documenta gli elementi costitutivi della prosa letteraria, in qualunque configurazione narrativa essa si realizzi: saggio, racconto, romanzo, nonché *short story* o scritto fantastico. La prima, la *Leggerezza*, è la caratteristica espressiva fondata sulla 'diminuzione' del peso della parola tramite una decisa pausa del significato, che viene temporaneamente taciuto: strumento prediletto di questo procedimento è la metafora che, «dicendo l'impronunciabile», rende «intelligibile l'oscuro» riportando alla luce il senso che si era depositato nell'inconscio; parimenti concernente il *modus scribendi*, la *Rapidità* ordina la concatenazione delle immagini che veicolano il messaggio narrativo: dall'articolazione dinamica e non sempre lineare delle informazioni può discendere la complessità e dunque l'oscurità dell'opera, che nel secondo Novecento e nello stesso Calvino tende via via a privilegiare, in ossequio al principio dell'economia espressiva, la forma breve (a questo proposito non pare superfluo rinviare anche a F. Bernardini Napoletano, *La narrativa dell'ultimo Calvino: tra racconto e romanzo*, Avanguardia 4, 1997, 5-24); *L'esattezza* assume invece i tratti, con le parole dell'autore, di «(1) un disegno dell'opera ben definito e calcolato»; di un «(2) evocazione di immagini visuali nitide»; di «(3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature di pensiero e dell'immaginazione»: da questo punto di vista, l'*obscuritas* può essere indotta dall'indeterminatezza, dal disordine, dalla mancanza di logica espositiva, infine dalla *deminutio* e dalla vaghezza della lingua mediante l'uso del dialetto e di altre simili 'antilingue' (cf. p. 542); la *Molteplicità* appare peculiarità consustanziata al genere del romanzo, composto da un'ampia pluralità di registri e di 'linguaggi' speciali variamente combinati fra loro; dal loro *entrelacement* armonico deriva la ricchezza, la varietà e la perspicuità del componimento, che nondimeno rischia di diventare oscuro a causa dell'incapacità del destinatario di coglierne la complessità; per ultima, unica qualità pienamente verificabile nell'esperienza moderna della comunicazione di massa, la *Visibilità* è legata all'*ingenium* creativo, il cui processo di 'visualizzazione' può essere 'esterno' o 'interno': il primo è quello che, secondo Calvino, «avviene normalmente nella lettura», mentre il secondo è «quello che parte dall'immagine e arriva all'espressione verbale» (p. 546). Il comune denominatore strettamente connesso con «l'indefinibilità» (p. 547) è allora la fantasia, elemento essenziale della 'visibilità' che, al contrario di Henry James, trova la più perfetta concretizzazione in Dickens, il quale ne potenzia gli effetti promuovendo «la trasformazione delle immagini mentali e delle osservazioni in parole scritte» e corredando altresì il romanzo di vignette, così da diventarne non solo l'autore, ma «anche il regista

della sua interpretazione visuale» (p. 548). Ricapitolando, l'*optimum* della prosa è rappresentato dalla fusione indistinta di queste cinque qualità, solo mezzo possibile per allontanare ancora una volta il pericolo dell'*obscuritas*, ma insieme unico strumento esegetico per indagare di quest'ultima, nel profondo, le 'tenebrose' caratteristiche.

Lo sperimentalismo narrativo di uno scrittore contemporaneo 'difficile' riceve avveduto approfondimento nella comunicazione di M.C. Paino, *La verità oscurata nella terra della luce: Bufalino e le menzogne della narrazione*. Per stessa ammissione del prosatore, e secondo una poetica che coniuga esuberanza e *obscuritas* barocca con un'insistita e autodiegetica referenzialità interna, la letteratura «è un mistero in piena luce» (p. 554), e come tale riassume in sé tutte le caratteristiche dei moduli espressivi crittici ed enigmatici: linguaggio metaforico e ossimorico, dotato di una carica di ambiguità che - come attesta a vari livelli *Le menzogne della notte* (1988) e il romanziere dichiara in più di un'occasione - si autoalimenta sul piano teorico-compositivo attraverso un sistema di ellissi e di consapevoli omissioni della verità. Il senso di straniamento che si prova durante la lettura bufaliniana è non meno accentuato dalle assidue auto-citazioni e soprattutto da una tramatura intertestuale che complica lo svolgimento dell'intreccio e stimola le competenze del lettore affinché ne scopra le fonti in una costante «tenzone ermeneutica» (p. 563: un esempio per tutti, il personaggio di *Sparafucile* rinvia inesorabilmente all'omonimo sicario del *Rigoletto* verdiano). Gli attori del racconto, in una sorta di «teatralizzazione dell'esistenza», si muovono sulla scena della vita in perenne angoscia fra dubbio e inganno, fra ambivalenza e duplicità del reale, in tensione perpetua fra oscuramento ed *ekkalypsis* del senso: ma se «la rivelazione definitiva non può allora che venire dalla morte», tuttavia «l'impenetrabile occultamento del vero e la conseguente consapevolezza dell'inconoscibilità di esso finiscono [...] col mettere in crisi questa ostentata certezza, sicché «Consalvo è consegnato al buio di una morte rivelatoria, il lettore alla rinnovata oscurità di un dubbio senza risposta» (p. 575).

In piena atmosfera transavanguardista ci proietta invece G. Regn, *'Aggirare l'oscurità': intertestualità, metapoetica e fluttuazione del significante nel post-moderno* (Zanzotto, *'Ipsonetto'* XIII). Il componimento, preceduto dall'inneuto 'sottotitolo' (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) 1778-1978, appartiene alla raccolta *Il Galateo in bosco* (1978) e si profila, già *primo obtutu*, come uno dei manifesti della poetica zanzottiana. Fra le sue componenti più significative si distingue la scelta di codici comunicativi tradizionali che, in sensibile antitesi rispetto alle scelte estetiche del modernismo ermetico, vengono mantenuti intatti e piegati a tecniche compositive e strategie espressive del tutto originali. Queste si esplicitano anzitutto in un palese ricorso all'autotestualità di tipo sia artistico che biografico, ma soprattutto in riferimenti intertestuali di derivazione foscoliana, petrarchesca o più cifratamente filosofica. Il *pendant* con l'esordio *Dei Sepolcri*, infatti, presagito sin dall'*Ugo* del titolo, si approfondisce tramite il riuso dei termini «sasso» (v. 1, *explicit*), «masso» (chiusa del secondo tetrastico) e «cemeteriali» (ancora clausola del v. 11). Allo stesso modo, mentre il *Canzoniere* del poeta trecentesco fa sentire la sua presenza nei rimanti «lasso» e «passo passo» (*explicit* dei vv. 4-5), gli «Holzwege sbiadenti» del v. 6 conducono direttamente, come anticipa il *Martino* che segue *Ugo*, all'omonimo Heidegger e al suo celeberrimo saggio. Insieme dunque all'incipitario e freddo «sasso», quasi iperonimo dei successivi «scaglia», «masso», «rupi» e «lapilli», è proprio il 'sentiero', significativamente al plurale, a costituire il lessema più importante della lirica. Da un lato esso sottolinea il percorso dinamico e tortuoso del significante fino a «una virtuale liquefazione degli accenti e quindi un forte effetto di straniamento» (p. 591), prodotto dai non rari neologismi, iperbati, paronomasie e allitterazioni, dall'altro, sul versante questa volta gnoseologico-esistenziale, la continua ricerca della verità. Nella tetra ombra del 'bosco', però, e secondo le coordinate di una «dimensione orizzontale» (p. 592), questo cammino si traduce nell'incontro di *Pollicino* con il «buio-orco» (v. 9) e nel passaggio dal noto all'ignoto, in «un'assenza di regole e di limiti» che «si realizza in forma di mobili effetti di senso» (p. 593 s.). Per l'A. è precisamente l'impossibilità di un significato certo e stabile della

realtà a permettere, in ultima analisi, la nascita di «una poetica che aggira l'oscurità», ma che al contempo «mira a renderla 'percepibile'» (p. 594).

La fenomenologia del discorso 'menzognero', investigato nelle sue complesse implicazioni ideologiche da una prospettiva precipuamente linguistica, polarizza l'analisi di P. Danler, *La retorica della bugia e l'obscuro genus*. Se la prima sezione della ricerca non fa altro che sgranare gli aspetti teorici dell'oscurità dal punto di vista della dottrina antica, la seconda evidenzia la sostanziale equipollenza, in alcuni casi retoricamente strategici, fra tacere e mentire in ambito filosofico-teologico (Platone, Aristotele, S. Agostino), fino all'uso del *falsum* di 'stato' celebrato da Machiavelli come *virtus* dell'«ottimo» principe. Accennate non più che fugacemente le ovvie conseguenze etiche determinate dalla proditoria manipolazione della 'bugia', l'A. indugia sulle ormai acquisite formulazioni di 'atto linguistico', forza 'illocutoria' e 'perlocutoria', richiamando il noto concetto austiniano di 'condizione di felicità' e l'opposizione fra 'struttura superficiale e 'struttura profonda', connessa ai moduli elocutivi studiati dalla pragmatica testuale, ma dall'A. stimata insufficiente ai fini della definizione dello statuto della menzogna. Ciò tuttavia, paiono più produttivi la nozione di «vaghezza semantica» (p. 604) e il rilievo assunto sull'asse sintagmatico e contestuale dai «semi varianti», la cui ambiguità denotativa, insieme a una raffinata tessitura di metasememi (metafore) e metatassi (sineddoci e metonimie) - ma non si vede il motivo dell'esclusione di metalogismi quali iperboli e apostrofi già topici nell'oratoria forense classica - può essere sfruttata dal locutore con scopi persuasivi e intenzionalmente ingannevoli. Nell'ultima parte della trattazione, quindi, l'A. si propone di verificare l'applicabilità di questi principi teorici in relazione ad alcuni discorsi mussoliniani, esaminandoli sotto il rispetto verbale, attanziale ed extralinguistico. Malgrado alcune asserzioni corroborate dall'evidenza della classificazione categoriale (si v. la n. 35 a pp. 608 s.), o l'opinione che «l'emittente può mentire solo assegnando ad un lessema pronunciato un significato sintagmatico inconciliabile con i dintorni isotopici» (p. 613), l'analisi delle sezioni testuali vede in qualche misura sacrificata la funzione del destinatario, di cui non vengono specificati, se non stringatamente, né l'orizzonte d'attesa né le competenze in rapporto alla ricezione di un atto comunicativo esclusivamente orale.

La riflessione contemporanea sulla regina delle *figure* di pensiero, da Heidegger a Matte Blanco, sollecita lo studio di M. Canova, *L'oscura chiarificatrice*. *La metafora tra filosofia e psicoanalisi*. Partendo dai concetti heideggeriani di «nascondimento» e di «erramento», che sottostanno alla «non accessibilità» o all'oscurità del tropo, ma al contempo permettono la sua 'apertura' come facoltà di «affacciarsi sul non-dicibile» e di «illuminare gli enti» (p. 616), l'A. discute con dovizia due fra le qualità del linguaggio individuate da E. Grassi: quella «indicativa» (propria della metafora) e quella «dimostrativa» (propria invece del pensiero razionale)¹⁵. Per il filosofo italiano esiste fra esse un rapporto di priorità, secondo cui la prima precede la seconda e le 'immagini' colte dall'intuizione superano, in quanto capaci di attingere alle «*archai*», la razionalità (pp. 618 s.). Per il tramite dei 'principi primi', l'argomentazione approda prevedibilmente all'ambito psicoanalitico e alla dimensione 'verticale' dell'inconscio, analizzando la «tensione» che per Ricoeur sussiste, nella stessa metafora, fra «un'interpretazione letterale che viene distrutta da una non pertinenza semantica, e un'interpretazione metaforica che produce senso a partire dal non-senso» (pp. 619 s.). Vagliate quindi

¹⁵ Cf. E. G., *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano 1989 (tr. it. a c. di L. Croce e M. Marassi di *Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, München 1979, 82 ss.). Circa invece il valore della metafora all'interno del pensiero filosofico contemporaneo, rilievi non accessori da ultimo in E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna 2002, 77-86.

le categorie della (bi)logica 'asimmetrica' e 'simmetrica', elaborate e applicate da Matte Blanco alla sfera linguistica, si sottolinea l'appartenenza del nostro metasemema non già al pensiero asimmetrico, basato aristotelicamente sulla 'divisione-distinzione'¹⁶, bensì a quello simmetrico, ossia a quello strato dell'inconscio inerente alla sfera dell'emozione e della sensazione dove la differenza fra le cose si trova uniformemente annullata. Approfondendo allora una simile griglia teorica e riaffermando la pertinenza del principio di non-contraddizione negato invece da Matte Blanco, l'A. sostiene il carattere atemporale del traslato metaforico, per cui l'idea di spazio-tempo cessa di agire e viene sostituita da quella di 'istantaneità'. Essa non dovrà però essere vista come una forma di sincronia statica, quanto piuttosto un processo dinamico che «unisce le immagini» (p. 626) ponendole in relazione reciproca. Assumendo infine l'annotazione di Grassi, secondo cui «il linguaggio semantico» e 'indicativo' proprio del «Mito» fonda, come presupposto, quello antitetico e dimostrativo espresso dal «Logos», l'A. testa le modalità di un siffatto dispositivo di metaforizzazione attraverso il passo virgiliano della Sibilla cumana (*Aen.* 6.83-97) e l'attacco, non meno noto, de *Il male di vivere* montaliano («Spesso il male di vivere ho incontrato:/ era il rivo strozzato che gorgoglia,/ era l'incartocciarsi della foglia/ riarso, era il cavallo stramazzone»). Per quanto attiene a questa strofa, l'astrazione personificata dell'esordio è esplicitata da una catena multipla di traslati. In altri termini, grazie a un meccanismo di condensazione e di arricchimento semantico attivato da un fitto sistema di analogie, l'iniziale oscurità del componimento riceve luce esattamente da una serie di metafore che compongono un'isotopia al 'negativo', quella della sofferenza. La percezione del senso è cioè resa possibile dall'associazione di immagini statutariamente simili a quelle provenienti dall'inconscio (*archai*), solo apparentemente confuse e referenzialmente opache, ma all'opposto capaci di trasformarsi in strumento irrinunciabile per la comprensione della realtà (v. le pp. 631 s.)¹⁷.

Chiude meritoriamente il volume l'intervento di M. Longobardi, dedicato all'*Educazione all'obscuritas: applicazioni didattiche*. Asse portante della trattazione è la funzionalità e il valore paideutico di questo stilema ai fini della comprensione e dell'arricchimento dell'italiano da parte dei discenti delle ultime generazioni scolastiche. Forte di un impianto epistemologico solido e supportato da un corredo bibliografico molto ricco e aggiornato, l'Autrice scandaglia i concetti di motivazione e di rinegoziazione quali *préalables* essenziali nel processo dell'apprendimento linguistico, quindi sviluppa in modo pertinente la tesi principale, più volte sostenuta in questi stessi Atti, che le difficoltà determinate da un testo lessicalmente e semanticamente ostico possono trasformarsi in stimolo importante per l'elaborazione di nuovi percorsi cognitivi e dunque per nuove acquisizioni concettuali ed espressive. In tempi recenti, accanto alle tradizionali e forse non più sufficienti metodologie didattiche, fra le soluzioni sperimentate con maggior successo ha assunto un ruolo di primo piano la poesia metasemantica, che con il suo tratto ludico di linguaggio artificiale basato sull'omofonia, e quindi su meccanismi associativi e pseudo-mimetici fra segno e idea, stimola le facoltà creative dello studente mediante virtuosismi fonosimbolici e accattivanti giochi verbali sempre traggurati al disvelamento del 'senso'. Questo tipo di scrittura, fantastica ma 'possibile' e ordinata, come puntualmente ricorda l'Autrice (pp. 656 ss.), secondo una progettualità testuale cui non sono disgiunte le potenzialità performative rappresentate, in un contesto di lettura-recitazione, dai segnali cinesici del locutore, spazia dal *calembour* al wellerismo scherzoso, dal finneghismo al grammelot all'acrostico abbecedario,

¹⁶ Sui tratti della metafora secondo la *Retorica* dello stagirita vedi, *inter alios*, A. Laks, *Substitution et connaissance: une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélécienne de la métaphore*, in *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*, by D.J. Furley and A. Nehamas (eds.), Princeton 1994, 283-305.

¹⁷ Non ci sentiamo tuttavia di condividere appieno l'assolutizzazione conclusiva dell'A. che, invertendo i ruoli, sembra rovesciare totalmente il rapporto fra l'*interpretandum* e il suo mezzo di analisi e di comprensione, ossia il pensiero razionale.



illustrati sia da esempi tratti dalla nostra letteratura sia da componimenti estemporanei elaborati dagli alunni in classe. Tali forme di *divertissement*, fondate sul principio della *contrainte* di matrice ouli-piana e spesso copiosamente intessute di figure di suono a dirigerne la lettura e l'esegesi, sollecitano e verificano fattivamente le competenze del lettore, ribadendo una volta di più che l'*obscuritas* non è un ostacolo alla comunicazione ma, dopo un momento di 'deterritorializzazione', un prezioso veicolo per la nostra conoscenza.

Un'indagine capillare sulla natura prismatica dell'oscurità letteraria costituiva il compito che gli ideatori dell'incontro congressuale si erano ardimentosamente prefissati. Nonostante i limiti intrinseci di una ricerca che, su temi di questo genere, non può certo pretendersi esaustiva, l'obiettivo deve dirsi pienamente raggiunto¹⁸. Se una *mise à jour* che colmi le sezioni in quest'occasione obbligatoriamente tralasciate è dunque pienamente auspicabile¹⁹, i futuri studiosi dell'oscuro troveranno nella messe dei paradigmi ermeneutici qui riccamente rappresentati un repertorio imprescindibile, anzi, una luce sempre viva tale da rischiarare un principio estetico così eterogeneo e aperto a criteri di valutazione sempre diversi, eppure tutti indistintamente preziosi. Per questa ed altre più riposte ragioni, l'esortazione è d'obbligo: *fiat obscuritas!*

Cagliari

Stefano Novelli

¹⁸ Limitati i refusi, che tuttavia non offuscano quasi mai l'intellezione del testo; non più che rapsodicamente segnaliamo: p. 20 r. 26 leggi: «quale»; 30 r. 19: «zhthma»; 47 r. 14: «diritto»; 50 r. 21: si prediligerebbe «cistercensi»; 54 r. 29: «ma perché il»; 72 r. 5: «e tuttavia non so un'acca di letteratura»; 124 r. 6: «terribile»; 188 r. 2: «contraddittoria»; 219 r. 2: «un'eikón perfetta»; 224 r. 13: «Trinitade»; 267 n. 37 r. 2: «proprio in relazione»; 274 r. 21: «sebbene non manchi»; 303 r. 2: «interpretare»; 309 r. 2: «sublime»; 315 r. 9: si vorrebbe «riferirsi a queste preoccupazioni»; 338 r. 9: «chaos»; 344 n. 21 r. 3: «indagine»; 379: la n. 22 in calce al testo e non alla p. seguente; 392 r. 12: «l'hsucazonta logon, la parola silenziosa»; 423 n. 22 rr. 2 s.: «In questa traduzione, si nota»; 425 r. 18: «infinito»; 511 r. 7: «passaggio»; 522 r. 29: «la soeur»; 541 n. 12 r. 4: «significato»; 587 r. 11: «causata»; 596 r. 1: «iudiciale»; 599 rr. 4 ss.: non sarà forse «il fatto che yeudo~ in greco significa allo stesso tempo 'sbaglio' e 'bugia', ed il verbo yeudesqai 'sbagliare' e 'mentire'»?; 616 r. 8: «di metafora in metafora, qualcosa»; 619 n. 9 r. 2: ««simmetrica»»; 641 r. 6: si lascia preferire la grafia «Barùmini».

¹⁹ Fra i 'grandi assenti' del versante antichistico risaltano infatti, nella loro *lexis* così idiosincratica, Pindaro ed Eschilo, considerati autori quantomeno ardui, se non oscuri, da commentatori ed esegeti d'ogni tempo (limitatamente all'*asa feia* e all'*adhloth~* del primo, ben prima dei giudizi di Rabelais, Boileau e Herder, cf. *ex. gr. scholl. Ol.* 3.1 ed Eust. *Proem.* 6-11, nonché *Pyth.* 1.4c Drachm.; sull'ermetismo del dettato pindarico, secondo la prospettiva del pubblico contemporaneo e della letteratura seriore, si concentra nel dettaglio G. Most, *The Measures of Praise*, Göttingen 1985, 11-25).