

# METra 2

## Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di

Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello



**Edizioni**  
Ca' Foscari



METra 2

## **Lexis Supplementi | Supplements**

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Serie coordinata da  
Vittorio Citti  
Paolo Mastandrea  
Enrico Medda

14 | 9



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

## Editors-in-chief

Vittorio Citti (già Università degli Studi di Cagliari; Università degli studi di Trento, Italia)

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Enrico Medda (Università di Pisa, Italia)

## Advisory board

Giuseppina Basta Donzelli (già Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (già Università di Pisa, Italia)

Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté, France)

Alessandro Fusi (Università della Tuscia, Italia)

Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Liana Lomiento (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia)

Giuseppina Magnaldi (già Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (già Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Raffaele Perrelli (Università della Calabria, Cosenza, Italia)

## Editorial board

Stefano Amendola (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Federico Boschetti (ILC-CNR, Pisa; VeDPH, Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonella Candio (Ricercatrice indipendente)

Laura Carrara (Università di Pisa, Italia)

Federico Condello (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia)

Carlo Franco (Ricercatore indipendente)

Alessandro Franzoi (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Massimo Manca (Università degli Studi di Torino, Italia)

Roberto Medda (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Valeria Melis (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Novelli (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Giovanna Pace (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Antonio Pistellato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Ravenna (già Università degli Studi di Padova, Italia)

Giancarlo Scarpa (Ricercatore indipendente)

Paolo Scattolin (Università degli Studi di Verona, Italia)

Matteo Taufer (Ricercatore indipendente)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

e-ISSN 2724-0142

ISSN 2724-377X

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/lexis/>



# **METra 2**

## Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di

Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press

2023

METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura  
a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello

© 2023 Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello per il testo  
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Il testo è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
The text is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays have received a favourable evaluation by subject matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Publicato con il contributo del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.  
Progetto RiBa METra (Responsabile scientifico: A. Rodighiero).

Edizioni Ca' Foscari  
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia  
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2023  
ISBN 978-88-6969-738-8 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-759-3 [print]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura / a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xvi + 274 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 14, 9). — ISBN 978-88-6969-759-3.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-759-3/>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-738-8>

## **METra 2**

### **Epica e tragedia greca: una mappatura**

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello

## **Abstract**

The volume represents the second ‘chapter’ of the *METra* research project (*Mapping Epic in Tragedy – Epica e tragedia greca: una mappatura*), and contains the papers presented during the international workshop *METra 2*, held in Verona in June 2022. Carrying on with the lines of research whose first results were published in *METra 1* (*Lexis Supplements 11*, 2022), this second collection of essays focuses on further aspects of the Homeric legacy in Attic tragedy. As in the first volume, the papers apply different disciplinary approaches, covering a wide range of topics: from metrical, linguistic, and stylistic features to matters of intertextuality and literary allusiveness, from the cultural, religious, and ethical values of archaic Greece – and their persistence in the classical age – to the ‘dialogue’ between ancient epics and modernity.

**Keywords** Aeschylus. Ajax. Dialogue. Epic poetry. Euripides. Fragments. Funeral rite. Gods. Greek metre. Helen. Homer. Intertextuality. Kazantzakis. Libation Bearers. Linguistics. Metaphor. Persians. Sophocles. Tragedy. Tragic language. War. τικ-Rede.





## **METra 2**

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# **Sommario**

## **Introduzione**

Andrea Rodighiero, Anna Maganuco  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello ix

## **Elementi alt(r)i nel dettato della tragedia: riprese e divergenze dall'epica**

Sara Kaczko 3

## **Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani***

Margherita Nimis 25

## **«Sed obstat θέλων»**

Aspetti della volontà degli dèi nelle *Coefore* di Eschilo  
Andrea Taddei 51

## **Θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν**

Helen's Agency and the Gods in Homer and Euripides  
Alexandre Johnston 75

## **Presenze di Elena nel *corpus* sofocleo**

Francesco Lupi 99

## **Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle (*Ai.* 1185-1222)**

Giacomo Scavello 123

## **Funerale 'omerico' e lamento funebre in tragedia**

Riccardo Palmisciano 151

## **Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia**

Andrea Ercolani 179

## **Riuso ed evoluzione della *τις-Rede* in Euripide**

Anna Maganuco 199

**Metri dell'epica nella lirica di Euripide:  
risonanze e rimodulazioni**

Ester Cerbo

227

**Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis**

Gilda Tentorio

253

## **METra 2**

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,

Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# **Introduzione**

Andrea Rodighiero

Anna Maganuco

Margherita Nimis

Giacomo Scavello

Università degli Studi di Verona, Italia

Momento finale di un percorso di ricerca e studio che ci ha visti impegnati negli ultimi anni, il volume costituisce il felice esito a stampa dei contributi presentati nel corso del secondo Seminario internazionale *METra 2 (Mapping Epic in Tragedy - Epica e tragedia greca: una mappatura)*,<sup>1</sup> svoltosi presso l'Università degli Studi di Verona nei giorni 13 e 14 giugno 2022. Come suggerito da molte colleghe e molti colleghi (specie tra i più giovani), questa ulteriore tappa convegnistica potrebbe idealmente costituire un nuovo punto di partenza, a conclusione del progetto omonimo di 'ricerca di base' finanziato dall'università scaligera e incardinato presso il Dipartimento di Culture e Civiltà.

Ancora nel V secolo d.C., Nonno di Panopoli poteva domandare alla divinità di condurlo al canto «tenendo in mano l'ispirata spada e lo scudo del padre Omero» (*Dionisiache* 25.265), e forse anche per questo ha senso, nel segno di una perenne continuità della tradizione, non smettere di chiedersi come guardò a questa 'paternità' omerica il secolo speculare, il V a.C., dentro la cornice di una delle

---

**1** Uno speciale ringraziamento dobbiamo al prof. Enrico Medda, che oltre a essere parte attiva, fin dal suo inizio, del progetto, ci ha garantito la possibilità di godere anche per questa pubblicazione dell'ospitalità prestigiosa della serie *Lexis Supplementi. Studi di Letteratura Greca e Latina* delle Edizioni Ca' Foscari, da lui diretta insieme a Vittorio Citti e a Paolo Mastandrea: a loro e ai lettori anonimi dei saggi contenuti nel volume va la nostra grande riconoscenza. *METra 1*, a cura di A. Rodighiero, G. Scavello, A. Maganuco è disponibile al link <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1>.

sue espressioni più caratterizzanti e fortunate, ovvero la tragedia. Il processo identitario – letterario e insieme culturale – che nell’epoca d’oro della *pólis* ateniese si andava compiendo intorno ai due poemi maggiori, *Iliade* e *Odissea*, investì troppi piani perché una sola ricerca li possa contenere nel loro complesso. Tornando a impiegare un’espressione che ancora – a distanza di alcuni anni dal suo inizio – ci sembra caratterizzare al meglio il progetto *METra*, l’intenzione nostra e di coloro che hanno a esso contribuito era (e sarà) quella di ‘mappare’ la presenza della poesia epica in almeno alcune minime zone testuali tragiche per un’indagine che consapevolmente rimane parziale e – per sua stessa vocazione – a più voci. Questa varietà facilmente emerge anche dal volume che qui presentiamo, caratterizzato da singole, forti identità disciplinari e di metodo, tutte, a nostro avviso, parimenti da valorizzare e specialmente da mettere in dialogo. I nuclei delle indagini proposte si possono parzialmente sintetizzare in una breve (ancorché incompleta) lista: metro, lingua, forma e stile, palesi nessi intertestuali o più nascoste allusioni innescate da indizi lessicali minimi, ma anche pratiche culturali e culturali che si trasmettono nei secoli e dall’*epos* si innestano nei riti inscenati a teatro, *cliché* etici di derivazione omerica da convalidare o infirmare (anche con riferimento a personaggi specifici, come Elena), e infine – una novità rispetto a *METra 1* – il dialogo con la modernità, nello specifico quella di un autore del Novecento greco che si misura con entrambi i generi, appunto, dell’epica e della tragedia.

Al di là della singolarità di ciascun contributo, gli undici saggi che compongono il volume seguono idealmente alcune traiettorie che li portano a intersecare temi o aspetti condivisi: le lettrici e i lettori potranno individuarne altri da sé, ma tentiamo qui una sintesi di ciascuno di essi, raggruppandoli idealmente in una sequenza tematica che abbiamo preferito non distinguere sul piano meramente grafico.

Aprire il volume il saggio di Sara Kaczko, «Elementi alt(r)i nel dettato della tragedia: riprese e divergenze dall’epica», che si concentra sugli aspetti fonomorfolologici delle attestazioni del nome di Atena in tragedia. Si segnala in questo caso una ‘presa di distanza’ del genere recenziario rispetto alle scelte della lingua omerica ionico-epica, che elegge Ἀθήνη e Ἀθηναίη come sue due uniche forme proprie. L’Autrice nota che sono quasi sempre eluse le scelte schiettamente epicoriche (Ἀθηναία vanta solo cinque occorrenze), e la tragedia concentra la propria (netta) preferenza sulla forma ‘dorica’ e considerata di prestigio Ἀθήνα. Risulta attestata non solo nelle sezioni *in lyricis* (dove sarebbe giustificata dalla presenza della consueta patina dorizzante) ma anche nelle parti dialogiche. Essa corrisponde di fatto anche alla forma più antica del teonimo (come testimonia il miceneo *a-ta-na po-ti-ni-ja*, ‘Atena signora’). Pare invece estranea al dramma attico la forma – al contrario comunissima in prosa – Ἀθηνα. Di contro a quanto accade spesso per la *lexis* impiegata a teatro riconoscibile

come di derivazione epica, il 'caso speciale' di Ἀθήνα risulta quindi inserito nel dettato tragico come forma alta e specificamente distintiva del genere: vi approda verosimilmente per il tramite di una sua diffusione nella poesia lirica e di ambito rituale e religioso, finendo però per diventare uno stilema 'a sé' e peculiare della tragedia.

Su aspetti di lessico si concentra anche Margherita Nimis in «Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*». Vi si sondano i meccanismi ai quali il tragico ricorre per far dialogare la propria lingua con l'*epos*, attraverso riprese iliadiche e grazie a recuperi metaforici, a partire dalle immagini di opulenza e dall'aggettivazione con prefisso πολυ- (funzionale a sostenere un effetto parechetic e allitterante). Una ripresa con variazione è nell'aggettivo περσέπτολις (v. 65) che rinvia fonicamente - e qui collettivamente - a Πέρσαι, rispetto all'omerico πτολίπορθος, designante singole figure. Accanto alla segnalazione di usi figurati e analogici epici (per esempio, il 'pastore di genti', l''ondata di uomini'), trova spazio un percorso dedicato al lamento - centrale nella sezione esodica del dramma -, anticipato da κακόμαντις al v. 10, anch'esso esemplato su Omero. L'analisi della vigorosa immagine della «mente vestita di nero» (μελαγχίτων φρήν) che «si graffia per la paura» (vv. 115-19) porta infine all'indagine sul campo semantico della 'veste scura' nella produzione eschilea e a ulteriori echi iliadici: «nella maggior parte dei casi la rielaborazione ha origine da singole parole che acquisiscono carattere polisemico» veicolato «soprattutto nell'espressività dei composti».

Il saggio di Andrea Taddei, «'Sed obstat θέλων'. Aspetti della volontà degli dèi nelle *Coefore* di Eschilo», muove dagli elementi formali che caratterizzano due distinte preghiere nelle *Coefore*, in special modo la presenza della 'cellula' θέλων al v. 19 e al v. 793. A partire da questa vera e propria tessera indiziaria (e dalla 'volontà' di Zeus, richiesta da Oreste, di agire in suo favore), l'Autore avvia un percorso di più ampio respiro relativo ai modi della reciprocità e dello scambio fra entità divine ed esseri umani, prendendo le mosse dagli esempi offerti dall'*epos* specialmente in contesti di preghiera. L'uso di θέλων anche in passi lirici (Pindaro) permette di confermare la funzione di 'contraccambio' da parte di Zeus anche nel tormentato passo che ruota attorno al v. 793, dove in θέλων ἀμείψη il dio è chiamato «secondo la sua volontà» ad accettare le offerte di Oreste, così da ottenere doppia e tripla ricompensa «perché proprio questo è alla base del 'patto' di reciprocità» della preghiera; si tratta in ogni caso di una 'reciprocità verticale' dove «l'unica volontà che realmente conta è quella del destinatario dell'invocazione»; tale accordo asimmetrico mira nelle *Coefore* al riassetto di un equilibrio - il prevalere del giovane sui nemici e il futuro del rapporto uomo/dio - in cui il 'volere' della divinità risulta decisivo non solo in risposta a una necessità immediata ma anche e proprio per la perpetuazione del culto.

Al ruolo del divino nella definizione delle responsabilità umane sono dedicate le pagine di Alexandre Johnston, «*θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν. Helen's Agency and the Gods in Homer and Euripides*». Il saggio affronta temi complessi, che coinvolgono il pensiero teologico tra età arcaica e classica. L'utile premessa riassume le posizioni della critica intorno alla 'doppia motivazione' e alla 'sovradeterminazione' dei personaggi, guidati nel loro agire da forze esterne - il disegno divino - e al contempo agenti del loro destino («*divine intervention does not affect the agency of humans and their responsibility for their actions*»). Il saggio si prefigge quindi la lettura di passi iliadici ed euripidei (dalle *Troiane*) che hanno Elena a protagonista. Centrale è del resto nella letteratura greca - *pro* o *contra* - la discussione intorno alla sua colpeabilità, a partire dalle considerazioni di Priamo in *Iliade* 3: non lei, ma gli dèi sono αἴτιοι. Sono però contesto e *persona loquens* a determinare i gradi di implicazione; a volte, infatti, i mortali risultano vittime dell'agire soprannaturale, a volte - come nel dramma euripideo - sono in grado di ridefinire i livelli di imputabilità dell'azione propria e altrui con intento manipolatorio, ma in Euripide anche con una più scoperta e piena 'teologizzazione' del dibattito (*Ecuba vs Elena*) che oppone coercizione divina e libero arbitrio.

Su Elena si concentra anche il contributo di Francesco Lupi, «*Presenze di Elena nel corpus sofocleo*». Rispetto al fitto repertorio euripideo, la sua figura è meno pervasiva nella produzione del poeta di Colono, che pure aveva ben presenti i *Cypria* oltre ai poemi maggiori: si potrà piuttosto parlare della 'assenza' dell'eroina, in Sofocle, con specifica funzione drammaturgica; *Aiace* ed *Elettra* sono i drammi che la evocano, ma almeno tre titoli sofoclei contemplano il nome di Elena. Guardando del resto ai drammi deperditi, non è sempre possibile rintracciarne la presenza tra le *dramatis personae*; l'Autore tenta quindi una convincente associazione tra il fr. 179 R.<sup>2</sup> e la sua figura; il dramma - 'Ἑλένης ἀπαίτησις - riposa sulla tradizione mitografica dei *Cypria* e dell'*Iliade*, e il frammento monoverbale (ἀναχατίζει) ha forse come soggetto Elena, che in un primo tempo 'recalcitra' per poi cedere al corteggiamento di Paride (come sarebbe attestato dal fr. 857 R.<sup>2</sup>, congettualmente accostabile a un successivo episodio della tragedia). L'ultima sezione è dedicata alle incerte informazioni che possediamo sulle Λάκαιναί, e in particolare al fr. 368 R.<sup>2</sup>; sulla base dei dati della tradizione omerica e ciclica, difficilmente esso può costituire una battuta pronunciata da Odisseo infiltrato a Troia avente come destinataria un'Elena poco collaborativa.

Restando a Sofocle, in «*Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'Aiace di Sofocle (Ai. 1185-1222)*», Giacomo Scavello offre una lettura in filigrana di questo anomalo canto del coro in confronto costante con lessico e motivi omerici, dal poeta tragico sottoposti a un continuo slittamento semantico. La sezione corale tace del contenzioso sulla sepoltura, e dell'eroe stesso (il cui cadavere giace però

sulla scena) per concentrarsi sulla condanna della guerra; se con variazione sinonimica dell'attributo questo 'Ares comune' (κοινὸν Ἄρη, v. 1196) ricalca ξυνὸς Ἐυνάλιος di *Il.* 18.309, è altresì rilevata la sua vicinanza non solo fonica con πολύκοινον Ἴδιον ai vv. 1192-3 dello stesso canto, dove «il coro auspica lo 'sprofondare' dello scellerato inventore della guerra negli abissi dell'etere o nell'Ade» (con ulteriore tessera omerica nell'impiego di δύω, forse da *Il.* 3.320-3). Lo stasimo è tutto innervato da riusi epicheggianti, come per esempio πόνος - la 'fatica' delle armi -, o πέρθω, qui a indicare la distruzione non di una città ma di 'uomini'. L'universale «protesta sulla condizione umana afflitta dalla piaga della guerra» originata non da dèi ma da uomini, restituisce l'immagine di un Sofocle 'pacifista' (etichetta solitamente accostata dalla critica al nome di Euripide) pronto a denunciare l'inutilità del conflitto, addirittura 'vergognoso' per gli Elleni (ὄνειδος, v. 1191).

Riccardo Palmisciano dedica il suo «Funerale 'omerico' e lamento funebre in tragedia» alle rifunzionalizzazioni di riti attestati dall'epica; l'indagine coinvolge la storia sociale e i modi della sepoltura attivati dall'aristocrazia guerriera, quindi da quella ateniese e dalla nascente *pólis* democratica. La città impone di circoscrivere il lamento al contesto della casa, mentre da parte dell'aristocrazia si oppone il tentativo (testimoniato, per esempio, dalla produzione trenodica di Pindaro) di garantire al defunto un riconoscimento pubblico. È però collettivo l'*epitáphios lógos* pensato da Atene per i caduti in guerra, per quanto nella necropoli del Ceramico non manchino tracce di sporadiche esaltazioni elitarie. La tragedia, ancora, oblitera le figure omeriche oggetto di θρήνος eroico (Patroclo, Ettore, Achille) ma preserva il paradigma del lamento 'al femminile' (Ecuba, Elena, Andromaca, e anche, *e contrario*, Alceste pianta in forme epicizzanti). La parte finale del saggio si focalizza sul lebeo usato come cinerario in Aesch. *Ag.* 444 (per semplici soldati caduti a Troia e 'defunzionalizzato'), *Ch.* 686 (con le finte ceneri di un poco eroico Oreste) e Soph. *El.* 1401, dove, nelle mani della madre, assume caratura aristocratica; anche da questi indizi emerge che la scena tragica ribadisce - in linea con le regole della *pólis* - che il rito funebre individuale deve restare confinato nello spazio dell'οἶκος.

«Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia», di Andrea Ercolani, è dedicato alle forme del dialogo epico (che è 'riproduzione') e drammatico (che è 'imitazione'). Rimane centrale il ruolo giocato nell'*epos* dall'oralità, che negli scambi promuove la trasmissione degli *ipsissima verba* dei personaggi riportati in *oratio recta*. Il saggio confronta quindi - in prospettiva diacronica di cambiamento/adattamento - le sezioni dialogiche della tragedia più antica, i *Persiani* di Eschilo (472 a.C.) e di una delle più recenti, le *Baccanti* di Euripide (407-406 a.C.); l'alternanza dei locutori nel dialogo tragico (per lo più a due) è guidata da strategici interventi-cerniera del corifeo o da una sorta di 'testo guida' dentro le stesse battute dei personaggi, secondo una modalità

epica che prevede una mediazione tra gli interventi (formule di introduzione e conclusione dei discorsi diretti). Al di là delle palesi differenze tra i generi, emerge una forte contiguità tra *epos* e dramma attico; in particolare, quando un personaggio tragico riferisce parole altrui, adotta il ‘modello *epos*’ avvalendosi di introduzioni e conclusioni esplicite dell'*oratio recta*. Non emergono peraltro difformità sensibili tra *Persiani* e *Baccanti*, benché i *Persiani* seguano costantemente il ‘modello *epos*’, mentre in Euripide l’introduzione agli *ipsissima verba* non è più necessariamente seguita da una conclusione.

Ancora con riferimento all’interazione dialogica, in «Riuso ed evoluzione della  $\tau\iota\varsigma$ -*Rede* in Euripide», Anna Maganuco torna sulle modalità dell’utilizzo del pattern epico della  $\tau\iota\varsigma$ -*Rede* in tragedia. La naturale prosecuzione del saggio apparso in *METra 1* (su Sofocle, con una panoramica su Eschilo) è dedicata alla presenza del medesimo modulo in Euripide. I passi in analisi sono discussi sotto l’aspetto contestuale, drammaturgico e retorico-stilistico per il tramite di una serie di confronti interni al genere tragico, senza nondimeno escludere l’epica e altri generi letterari; essi sono riconducibili sia al modello omerico della *potential*  $\tau\iota\varsigma$ -*Rede* (*Alc.* 954-61, 995-1005; *Her.* 26-30, 515-19; *Pho.* 578-83; fr. 708 K.) sia a quello della *actual*  $\tau\iota\varsigma$ -*Rede* (*Andr.* 1104-6; *Hel.* 1589-91; *HF* 950-2). Dall’*Alcesti* all’ultimo Euripide si evidenzia una certa libertà nella riproposizione del modello: una progressiva ‘scomposizione’ degli elementi formali sembra tracciare un’evoluzione della  $\tau\iota\varsigma$ -*Rede* in direzione precipuamente drammatica. Se nelle tragedie più antiche le occorrenze devono molto all’immaginario dell’epica, nel tempo Euripide rimodella il pattern trasformandolo in una sorta di modello semi-formulare della grammatica drammaturgica, come mostrano alcuni ‘emistichi formulari’ - autocitazioni euripidee - in contesti accomunati da una pluralità di situazioni ed elementi scenici ricorrenti, al punto che anche per la produzione tragica si potrà parlare di ‘scene tipiche’.

È ancora il tragico più giovane al centro del saggio di Ester Cerbo, «Metri dell’epica nella lirica di Euripide: risonanze e rimodulazioni», che si concentra sulle sezioni in dattili, dattilo-epitriti e anapesti di tre tragedie legate alla materia del ciclo troiano (*Andromaca*, *Ecuba*, *Troiane*). Nei brani in esame, l’interazione tra metro e testo assume particolare valenza semantica, per quanto in alcuni casi non sia semplice stabilire se gli epicismi generici (come la *correptio*, o elementi desinenziali) siano dettati da necessità metriche o dalla volontà di imitare allusivamente il modello. È certo invece che specie nell’uso dentro sistemi anapestici di sequenze dattilo-spondeo e dattilo-dattilo, con un effetto di «controtempo momentaneo», Euripide mette un preciso disegno ritmico «al servizio del senso e dell’efficacia drammatica»; accade, per esempio, nella monodia a prevalenza anapestica della protagonista dell’*Ecuba* (vv. 59-97). Per limitarsi a qualche ulteriore esempio, la monodia in



distici elegiaci dell'*Andromaca* (vv. 103-16) offre al poeta l'occasione di ricorrere, al v. 113 (e cf. v. 1173), a un'interiezione di stampo tragico come ὦμοι ἐγὼ μελέα, a sua volta generata da un'analogia formula omerica in *incipit* di verso; nelle *Troiane*, infine, andrà almeno segnalata «la sorprendente cellula dattilica» di v. 566, che rispetto all'apertura del canto incastona in una struttura ad anello il sintagma dal sapore epico Ἐλλάδι κουροτρόφῳ, «contrastivamente in un'amara metafora anti-epica».

Chiude il volume il saggio di Gilda Tentorio, «Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis»; epica e tragedia tornano a incontrarsi nella complessa figura dello scrittore cretese. Al centro della sua poetica è notoriamente Odisseo; meno noto è il fatto che prima della Ὀδύσεια, monumentale poema epico in decaeptasillabi (1938), Kazantzakis aveva fatto del personaggio omerico il protagonista della tragedia in due atti e in endecasillabi Ὀδυσσεύς (1922), non concepita per la rappresentazione. Dal nome dell'eroe al poema che lo contiene, da Odisseo a *Odissea*, lo scrittore rende in fondo inclassificabili entrambi i testi senza rinunciare a una potente connotazione del personaggio, che a teatro veste i panni di un mentitore approdato a Itaca pronto a riprendersi la reggia e la sposa. Capacità misticatorie e arroganza sono i tratti esasperati di questo eroe che «rifiuta la misura». Kazantzakis lo tragherà, senza tradirne il carattere, all'*epos* della sua *Odissea*, quando Itaca non basterà più e il protagonista la lascerà per l'ultimo viaggio, fino in Antartide e all'istante in cui «soffia propizia la brezza della morte». Sullo sfondo rimane una questione culturale con la quale la Grecità di oggi (non solo quella letteraria) fa i conti: «quando i Greci di età contemporanea dialogano con l'antico, ciò comporta una discussione non indolore sul sé e sulle proprie radici, sul privilegio e il peso dell'eredità, insieme alla rivendicazione del proprio spazio di espressività originale».

\*

Come già accaduto con il volume precedente, nella loro varietà anche gli undici saggi raccolti in queste pagine restituiscono in modo egregio il riflesso del programmatico intento originario; *METra* ha preso le mosse da un gruppo di ricerca i cui componenti è bene, in chiusura, ricordare: Carmen Morenilla (Valencia), José Vicente Bañuls Oller (Valencia, prematuramente mancato nel 2018), Douglas Cairns (Edimburgo), Enrico Medda (Pisa) e Andrea Rodighiero (Verona). Nel corso di questi anni, a vario titolo hanno fatto parte del gruppo di ricerca veronese – in ordine di tempo – Giacomo Scavello, Anna Maganuco e Margherita Nimis.

Attraverso seminari, conferenze e convegni, il progetto è riuscito a coinvolgere un cospicuo numero di studiose e di studiosi: a tutte e a tutti vada il nostro ringraziamento, con l'augurio di ulteriori, proficue occasioni di scambio.

Nel congedare queste pagine ci raggiunge la notizia triste della scomparsa del professor Vittorio Citti, uno Studioso al quale tutta la comunità scientifica deve moltissimo. Resta il rammarico di non poter affidare al suo giudizio il volume nella sua veste definitiva, insieme alla speranza che non gli sarebbe dispiaciuto.

## **METra 2**

Epica e tragedia greca:  
una mappatura



**METra 2**

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Elementi alt(r)i nel dettato della tragedia: riprese e divergenze dall'epica

Sara Kaczko

Sapienza Università di Roma, Italia

**Abstract** It is well known that the *Kunstsprache* of Attic tragedy is Attic-based but, at the same, rich in epic traits. Less investigated is the role played *e contrario* by the epic tradition, that is, instances in which tragedians deliberately made use of features of high-register poetry other than the epics in order to, *inter alia*, elevate the diction. Particularly interesting in this regard are some forms derived from lyric poetry that either recur more frequently than expected or in unexpected places. Several of these high-register, non-epic, and specifically lyric features deserve further investigation and are, in my view, likely attributable to a combination of causes, including factors that discouraged or even prevented the selection of the expected epic and/or epichoric variants. In what follows, I discuss the morpho-phonological and dialectal shape of the name of the goddess Athena in Attic tragedy as a particularly relevant case study of this phenomenon.

**Keywords** Epic language. *Kunstsprache*. Lyric Poetry. Attic tragedy. Athena's name.

**Sommario** 1 Epica e tragedia. – 2 Caratteristiche della *Kunstsprache* tragica. – 3 Distribuzione delle varianti dialettali del nome della dea Atena nella tragedia. – 4 Etimologia e varianti dialettali del nome della dea Atena. – 5 La variante Ἀθήνα nella poesia attica. – 6 Interpretazione delle varianti dialettali del nome della dea Atena nella tragedia. – 7 Conclusioni.



**Lexis Supplementi | Supplements 14**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-738-8 | ISBN [print] 978-88-6969-759-3

**Peer review | Open access**

Submitted 2023-07-04 | Accepted 2023-07-30 | Published 2023-12-21

© 2023 Kaczko | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-738-8/001

## 1 Epica e tragedia

L'epica ha costituito un punto di riferimento così profondo, variegato e pervasivo per la tragedia attica che è lecito parlarne, senza tema di esagerazione, in termini di debito della tragedia nei confronti dell'epica. Echi epici sono infatti ravvisabili nei temi, nello stile e, per quanto qui di più diretto interesse, nella lingua di tutti i tragediografi.

Meno investigato e oggetto del presente lavoro è il ruolo *e contrario* dell'epica, ovvero i casi in cui la tragedia mostra di ricorrere a elementi della tradizione letteraria di registro alto, ma di poesia altra rispetto all'epica, per ottenere, *inter alia*, un innalzamento dello stile e/o un effetto di straniamento. Particolare interesse rivestono alcune forme riconducibili all'ambito lirico che ricorrono in numero maggiore di quanto ci si aspetterebbe o, ancora, in sezioni in cui non sono attese, come nelle parti dialogate.

Tali forme, non numerose, ma ben documentate,<sup>1</sup> hanno delle motivazioni talvolta relativamente evidenti, ma più spesso meritano un supplemento di indagine. La spiegazione più probabile, a mio avviso, è quella che riconduce la presenza di forme di registro alto, non epiche e in particolare del mondo lirico, a un insieme di cause, ivi compresi determinati fattori che scoraggino o addirittura impediscano la selezione della forma epica e/o di quella epicorica. In quanto segue circoscriverò l'analisi a un esempio particolarmente significativo, quale l'aspetto morfo-fonologico del nome della dea Atena nella tragedia attica.

## 2 Caratteristiche della *Kunstsprache* tragica

La lingua della tragedia, per ragioni di creazione e di fruizione, è caratterizzata da un'evidente matrice attica: vedi per esempio /a:/ dopo /e/, /i/, /r/; /o:/ ((ou)) < /eo/; il gen. -ou dei maschili in -ā-; i tipi κόρη e ξένοσ<sup>2</sup> (questi ultimi non esclusivi, vedi oltre). D'altra parte, la tragedia era un genere di registro elevato; di conseguenza, il suo dettato evita o limita tratti percepiti come troppo locali (cf. rispettivamente /rr/, /tt/ e il duale) in favore di forme panelleniche e attestate in poesia (cf. /rs/, /ss/ e il plurale)<sup>3</sup> e parimenti è soggetta all'influenza della poesia di registro alto, che è ravvisabile a livello di fonologia, morfologia e lessico.

<sup>1</sup> Vedi per esempio Björck 1950.

<sup>2</sup> Si tratta delle forme prive del cosiddetto 'terzo allungamento di compenso' in seguito a caduta di /ϣ/ come appunto κόρη e ξένοσ vs. le forme in cui tale allungamento si verifica, cf. ionico d'Asia κόρη e ξένοσ e dorico *severior* κώρα e ξήνοσ.

<sup>3</sup> Cf. i tipi ἄρην e φυλάττω, che sono evitati in favore dei tipi pressoché panellenici, e attestati in poesia, ἄρσιν e φυλάσσω.

Tra gli stilemi derivati dai generi poetici di registro alto, sono particolarmente frequenti e significativi quelli riconducibili all'*epos*, siano essi arcaismi (cf. assenza dell'articolo e dell'aumento, gen. sg. -οιο), tratti ionici (ben attestati, dato che la *facies* della fase finale dell'*epos* omerico è ionico-orientale, cf. i tipi ξεῖνος e μούνη) o di altra area dialettale, in *primis* quella eolica (cf. dat. plur. in -εσσι, dat. plur. del pron. I pers. ἄμμι, il tipo τόσσοσ). Molte delle forme appena citate, ma anche lessemi come per esempio κασίγνητος per ἀδελφός e δῶμα, δόμος per οἰκία, sono attestati anche nella lirica arcaica, che a sua volta può averne favorito la diffusione nella tragedia.

I tratti riconducibili alla lirica corale sono maggiormente circoscritti sia come tipologia - /a:/ ereditato e le desinenze di gen. sg. -ᾶο e di gen. plur. -ᾶν dei temi in -ᾶ- - sia come distribuzione, in quanto ricorrono essenzialmente nelle sezioni liriche, in cui sono spiegate come un omaggio reso dalla tragedia al prestigio della lirica corale.<sup>4</sup> Alcuni tratti recanti /a:/ sono sporadicamente attestati anche nelle sezioni dialogiche; per esempio come prestiti (cf. λοχᾶγός, attestato anche nella prosa attica) o come forme polimorfiche (cf. τιμάροσ, metricamente diverso dallo ion.-att. τιμωρός) o, ancora, atte a elevare lo stile senza però ricorrere a echi epici, anzi «allontanandosi da Omero» (cf. βᾶλός per βηλός). Ulteriori motivazioni per la presenza di /a:/ originario nel dialogo della tragedia, quali la conservazione di un tratto attico arcaico, o l'influsso della tradizione letteraria magno-greca (Eschilo fu attivo in Sicilia per un certo periodo), o ancora il passaggio dei versi giambici e trocaici nel Peloponneso non sembrano invece convincenti.<sup>5</sup>

La *Kunstsprache* tragica è dunque caratterizzata da un'evidente base attica, che emerge in particolare nei dialoghi, e al contempo dalla presenza di caratteristiche estranee al dialetto attico, per lo più stilemi della prestigiosa poesia epica e lirica. La distribuzione delle varie caratteristiche è legata alla struttura della tragedia: sebbene il registro alto informi tutte le sue parti, la tendenza a elevare il dettato e a raggiungere un effetto di straniamento si realizza al massimo grado nelle sezioni liriche, nonché in determinate sottosezioni, come per esempio le *rheseis* dei messaggeri, in cui si osserva un significativo aumento di arcaismi, figure retoriche, composti altisonanti, *hyperbata* e una significativa presenza di tratti dialettali non attici.

In un certo numero di casi si registra la coesistenza (anche definita polimorfia) di due elementi di diversa area dialettale con lo stesso

<sup>4</sup> Non c'è dubbio che la percezione di /a:/ come un tratto distintivo del dorico della lirica corale abbia determinato la sua presenza nei cori della tragedia, ma va ricordato che da un punto di vista strettamente dialettologico, /a:/ ereditato è un tratto comune a tutti i dialetti greci tranne che allo ionico-attico (anche detti 'ᾶ Dialekte'), compreso l'eolico d'Asia, che era la lingua di base della prestigiosa lirica eolica.

<sup>5</sup> Vedi Kaczko 2016b, 313.

valore semantico che sono tuttavia distinti da un punto di vista formale: di norma nella tragedia ricorrono forme attiche non marcate quali ξείνος, κόρη, εἶς, ἐκεῖνος, τόσος, μέσος, ma in determinate occasioni, legate in *primis* alla convenienza metrica, talvolta anche a fattori quali l'eufonia e l'allitterazione, si incontrano i corrispettivi non attici ξείνος, κόρη, ἕς, κείνος, τόσος, μέσος. Naturalmente tali forme alternative non sono soltanto utili per la versificazione e per la composizione, ma sono anche caratteristiche della tradizione letteraria di prestigio – forme del tipo ξείνος ricorrono nel dialetto ionico e nella poesia ionica, nell'epica *in primis* (ma anche nell'elegia) ed erano certamente percepite come altisonanti e tipiche dell'epica;<sup>6</sup> τόσος, μέσος ricorrono nei dialetti dorici ed eolici e nelle loro rispettive tradizioni poetiche, ma diffusamente anche in Omero – e quindi la loro selezione comporta un immediato innalzamento del registro.

### 3 Distribuzione delle varianti dialettali del nome della dea Atena nella tragedia

Rispetto a questo quadro generale, la distribuzione delle varianti del nome di Atena attestate nella tragedia presenta degli aspetti singolari.

Nella tragedia, il nome della dea Atena appare nella variante locale Ἀθηναία e nella variante, sovente definita 'dorica', Ἀθάνα, con /a:/ ereditato. Vi è inoltre un caso di Ἀθαναία in un coro in Eur. *Hec.* 468, parimenti con /a:/ ereditato,<sup>7</sup> ma di fatto Ἀθάνα è l'unica effettiva forma di prestigio non attica, in quanto Ἀθαναία è attestato appunto una sola volta, mentre gli ionico-epici Ἀθήνη e Ἀθηναίη non sono mai attestati. Si segnala parimenti l'assenza dell'attico Ἀθηνᾶ.

La compresenza dell'epicorico Ἀθηναία e di Ἀθάνα con /a:/ ereditato non sembrerebbe sorprendente a prima vista, ma si rivela tale se si prendono in considerazione il numero e la distribuzione delle attestazioni. Infatti, la forma epicorica Ἀθηναία è rara, con cinque attestazioni in totale, mentre Ἀθάνα ricorre circa quarantacinque volte. Inoltre, Ἀθάνα ricorre frequentemente non solo nei cori, dove è attesa in quanto si tratta di una forma di prestigio, secondo la tendenza della *Kunstsprache* tragica a omaggiare la tradizione lirica conferendo una patina 'dorica' alle sezioni corali, ma anche nei dialoghi. Da ambo i punti di vista, la distribuzione delle forme epicoriche e dei corrispettivi in /a:/ nel nome della dea si presenta dunque antitetica

<sup>6</sup> Vedi Aristoph. *Av.* 976, un esametro all'interno di un passo di parodia oracolare che reca il tipo ionico-epico κοῦρος, altrimenti mai attestato in Aristofane: κῆν μὲν, θέσπιε κοῦρε, ποῆις ταῦθ' ὥς ἐπιτέλλω.

<sup>7</sup> Alcuni manoscritti recano Ἀθηναίας e Meridier stampa la congettura θεᾶς ναίουσ'.



rispetto a quella consueta e che per esempio si incontra per il toponimo di Atene, che, peraltro, è un derivato del nome della dea (vedi § 4): Atene ricorre di regola nella forma epicorica Ἀθήναι nei dialoghi, mentre nella variante con /a:/ Ἀθάναι è limitata ai cori: vedi Ἀθήνας in Aesch. *Pers.* 231 (3ia) vs. Ἀθάναι in Aesch. *Pers.* 286 (co.); κλειναί τ' Ἀθήναι in Soph. *Ai.* 861 vs. τὰς ἱερὰς ... Ἀθήνας in *Ai.* 1222 (co.); ἐν ταῖς Ἀθήναις in Eur. *Ion* 1021 (3ia) vs. ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις in Eur. *Alc.* 452 (co.) ecc. Inoltre, a livello generale, la polimorfia prevede che la forma di *default* sia quella attica e che di converso la forma non epicorica e della tradizione letteraria di registro alto ricorra con minor frequenza e in determinate condizioni (vedi § 2): per esempio il tipo attico μέσος è attestato in oltre cento occorrenze, mentre μέσος non arriva a dieci; il rapporto tra ξένος e ξείνος è di 15: 1; tra μόνος e μῶνος di 12: 1.

La distribuzione delle varianti del nome di Atena nella tragedia sembra pertanto poter rientrare solo in parte in spiegazioni generali, come quelle relative alla presenza di /a:/ nella tragedia, secondo cui le forme in /a:/ sarebbero dovute all'influenza del genere letterario della lirica corale (Björck 1950, 134), influenza peraltro perfettamente plausibile, oppure alla conservazione di un /a:/ *urattisch* (secondo Wilamowitz, in contesti specificamente ieratici),<sup>8</sup> ipotesi che è stata ormai abbandonata *in primis* perché non plausibile da un punto di vista storico-linguistico.<sup>9</sup> Inoltre, tale spiegazione si sofferma solo sulla variante Ἀθάνα, mentre, come si vedrà tra poco, è necessario prendere in considerazione tutte le varianti del teonimo potenzialmente o effettivamente attestate nel dramma.

Da questo punto di vista, si mostra più ampia la prospettiva di Björck che, oltre a motivare la presenza di Ἀθάνα con la sostituzione del 'prosaforende' Ἀθήνη con l'influenza della lirica corale, proponeva di interpretare Ἀθάνα sia come «prophylaktisch gegen Ἀθηναῖα», sia come parte di una «Polymorphie» Ἀθάνα ~ Ἀθηναία (Björck 1950). Tuttavia, l'assenza di Ἀθηναῖα non mi sembra motivata in modo soddisfacente, specie per l'esclusione di considerazioni sociolinguistiche (Björck 1950, 134-5); inoltre, la polimorfia Ἀθάνα ~ Ἀθηναία, come si è visto, non è affatto ovvia, perché risulta quasi completamente sbilanciata a favore della forma non attica Ἀθάνα, ovvero il contrario di quanto ci si aspetterebbe. Infine, bisognerebbe accertare se Ἀθάνα abbia veramente sostituito Ἀθήνη e le eventuali motivazioni.

A tale fine, credo sia necessario analizzare in modo approfondito diversi aspetti: l'origine e la distribuzione del nome di Atena nei vari dialetti greci, *in primis* nell'attico; la distribuzione di varianti di

<sup>8</sup> Vedi Wilamowitz 1932, 165; sulla questione di /a:/ nell'*Urattisch* vedi anche Mess 1898; Mahlow 1950.

<sup>9</sup> Vedi Palumbo Stracca 1998, 241-2.

prestigio non epicoriche del teonimo in altri generi poetici attici, tenendo naturalmente conto delle differenze tra i generi letterari; la distribuzione del nome di Atena nella tragedia.

#### 4 Etimologia e varianti dialettali del nome della dea Atena

In genere si ritiene che la forma originaria del nome della dea Atena sia Ἀθᾶνᾶ, la cui etimologia è incerta, ma è forse da collegare con la dea dei serpenti del mondo minoico; essa in ogni caso è già attestata nel miceneo, cf. *a-ta-na-po-ti-ni-ja* = Ἀθᾶνα πότινια, e mantenuta in questa veste negli 'ā Dialekte', mentre ricorre nella forma Ἀθήνη in ionico (con /ε:/ < /a:/).<sup>10</sup>

Il nome della dea ha dato origine a vari derivati. Dal teonimo, infatti, deriva il nome della città di Atene, che formalmente prende l'aspetto di un plurale, probabilmente a causa di un sinecismo, cf. Ἀθᾶναι nei dialetti non ionico-attici, come l'eolico e il dorico, Ἀθῆναι in ionico-attico, vedi anche Ἀθήναζε < \*Ἀθήνασδε, Ἀθήνησι, nonché la forma avverbiale Ἀθήνηθεν (con suffisso -θεν, il cui utilizzo sembra indipendente dal numero).<sup>11</sup>

Dal nome della dea derivano altresì l'aggettivo, Ἀθᾶναῖος (negli 'ā Dialekte') e Ἀθηναῖος (in ionico-attico), attraverso il suffisso -ιος, nonché, tramite il medesimo suffisso, ma al femminile, -ια, delle varianti del teonimo quali Ἀθαναία (negli 'ā Dialekte'), Ἀθηναίη (in ionico) e Ἀθηναία (in attico).<sup>12</sup> In altre parole, a un certo punto è stata creata una 'forma lunga' del teonimo e in molti dialetti sono attestate sia la 'forma lunga' che quella 'breve' del nome della dea: vedi, per esempio, dor. Ἀθᾶνα e Ἀθαναία, ion. Ἀθήνη e Ἀθηναίη.<sup>13</sup>

In attico, invece, la 'forma breve' Ἀθήνη - che, si noti, da un punto di vista fonologico sarebbe perfettamente attica - non compare mai. Vi sono solo due occorrenze in epigrammi attici di VI sec. a.C.,

<sup>10</sup> DELG s.v. «Ἀθήνη», GEW s.v. «Ἀθήνη», EDG s.v. «Ἀθήνη».

<sup>11</sup> Per es. in Omero a Μυκίνηθεν (Il. 9.44) corrispondono sia Μυκίνη (per esempio Il. 4.52) che Μυκίνας (per esempio Il. 2.569) o ancora a Θῆβηθεν (cf. Xenoph. Mem. 3.11.17) e Θείβαθεν (pronunciato da un Beota in Aristoph. Acharn. 862, 911) corrispondono sia il più diffuso Θῆβαι che Θῆβα (Pind. Pyth. 4.299); cf. anche Ἐπεριάθεν su Ἐπερία; vedi Lejeune 1939, 105, 114 (cf. 63 e 140); Threatte 1996, 398-9. Ἀθήνηθεν è attestata sia in letteratura sia nelle iscrizioni di età arcaica e classica, tra cui per esempio le anfore panatenaiche recanti τὸν Ἀθένεθεν ἄθλον dall'inizio del V sec. a.C.

<sup>12</sup> DELG s.v. «Ἀθήνη», GEW s.v. «Ἀθήνη», EDG s.v. «Ἀθήνη».

<sup>13</sup> Ciò vale per le iscrizioni (vedi Weiss 2021) e anche per le attestazioni letterarie, in cui spesso giocano un ruolo considerazioni metriche: nell'*epos* omerico le due forme Ἀθήνη e Ἀθηναίη ricorrono in diverse posizioni del verso (vedi per esempio || πότινι' Ἀθηναίη, Παλλὰς Ἀθήνη ||); per le forme in /a:/ in letteratura vedi per esempio Ἀθαναία in Pind. Ol. 7.36 e Ἀθᾶνα in Pind. Ol. 13.82.

ma sono sicuramente da spiegare come echi dell'epica o come dovute all'origine ionica del dedicante (vedi § 5). Non è escluso che in attico la percezione di un qualche tipo di collegamento di Ἀθήνη con il toponimo abbia impedito l'utilizzo di Ἀθήνη come teonimo.<sup>14</sup>

Nel dialetto attico, fin dalle prime occorrenze, sia nelle iscrizioni in prosa pubbliche e private sia in quelle poetiche, che costano prevalentemente di epigrammi dedicatorî, si trova la 'forma lunga' Ἀθηναία. Quest'ultima è all'origine di tutte le varianti del nome Atena in attico, in quanto Ἀθηναία subì ben presto la perdita di /j/ intervocalico;<sup>15</sup> dalla risultante Ἀθηνάα, sporadicamente attestata tra il 500 e il 480 a.C.,<sup>16</sup> derivò infine, in seguito a contrazione, Ἀθηνα̃.

Ἀθηνα̃ è la forma non marcata nel periodo classico, come documentano la prosa letteraria attica - Ἀθηνα̃ è regolarmente impiegata da Andocide, Tucidide, Isocrate, Senofonte, Platone, Demostene,<sup>17</sup> Licurgo ecc.<sup>18</sup> - e le iscrizioni private in prosa, nelle quali Ἀθηνα̃ appare già dal 510-490/500-480 a.C.<sup>19</sup> Le iscrizioni in generale e soprattutto le iscrizioni pubbliche tendono a essere conservative; ivi, infatti, Ἀθηναία̃ è ancora ben attestato durante il V e il IV sec. a.C., mentre Ἀθηνα̃ si stabilisce come forma standard intorno al 360/350 a.C.,<sup>20</sup> ma, come detto, quest'ultima era molto probabilmente la forma in uso comune già nel V sec. a.C. Oltre alle occorrenze sopra ricordate, va in questa direzione il giuramento νῆ τῆν Ἀθηνα̃ν<sup>21</sup> in Aristoph. *Pax* 218, che ricorre in un vivace scambio di battute tra Ateniesi e

**14** Pur in altro contesto e in altri termini, vale forse la pena ricordare la discussione, che rimanda almeno al periodo tardo-classico ed ellenistico, in varie fonti grammaticali circa la possibilità o meno di utilizzare il termine Ἀθηναία̃ in riferimento alle donne atenesi, per via di una potenziale confusione con il teonimo della dea Atena (vedi per esempio Aristoph. *Byz.* fr. 3 AB Slater e Slater 1986, 8).

**15** Il fenomeno è ben documentato in attico in testi del periodo arcaico e classico: oltre ad /aj/ > /a/ in Ἀθηνάα, cf. /ui/ > /u/ in ὕος, ὕς ecc. e /oi/ > /o/ nelle forme del verbo ποιεῖω, cf. Threatte 1980, 211, 324-6; Schwyzer 1939, 195-6; Buck 1955, 32.

**16** Cf. *IG* I<sup>3</sup> 534, 480 a.C.; *IG* I<sup>3</sup> 583aa, 500-480 a.C., *IG* I<sup>3</sup> 688, 500-480 a.C. (in prosa) e *CEG* 283, 500-480 a.C. (un epigramma dedicatorio).

**17** Per Ἀθηναία̃ in Dem. *Androt.* 72.7 e *Timocr.* 180.7 (il passo della *Contro Timocrate* è in realtà ripreso interamente dalla *Contro Androzione*), vedi oltre nel testo.

**18** Va detto che gli editori non sempre mantengono la forma tràdita, probabilmente perché Ἀθηνα̃ è la forma standard anche nel greco post-classico e nella *koiné* e quindi interpretata da alcuni editori come *lectio facilior*: per esempio in Lys. 13.18 e 19.39 Hude corregge in Ἀθηναία̃ la forma Ἀθηνα̃ concordemente tràdita dai manoscritti, che invece è mantenuta da Gernet, Bizos; similmente la tradizione manoscritta di Thuc. 4.116.2, 5.10.2, 5.23.6 reca Ἀθηνα̃, mantenuta da Jones-Powell, mentre la forma emendata Ἀθηναία̃ è stampata da Hude e de Romilly.

**19** In iscrizioni su bronzo e su ceramica a figure rosse, vedi *IG* I<sup>3</sup> 527; 583x; *SEG* 31.53.2, 35.45a, ca. 510/500-490 a.C.

**20** Vedi Threatte 1980, 272; 1996, 725.

**21** In quella sede del verso nelle commedie di Aristofane si trova in genere νῆ τὸν Ποσειδῶν.

Spartani (che a loro volta invocano i Dioscuri, νῆ τῶ σιῶ), con Ἀθηνᾶ che è dunque una forma colloquiale. Vale la pena anche menzionare che in Demostene la forma standard è Ἀθηνᾶ, mentre Ἀθηναία ricorre in una (duplice) citazione di presunte iscrizioni attiche antiche<sup>22</sup> da parte di Demostene.

Le iscrizioni attiche arcaiche e classiche in poesia recanti il nome della dea Atena, quasi esclusivamente nella forma Ἀθηναία, rappresentano una situazione peculiare, in quanto la pressoché totalità delle occorrenze metriche del teonimo ricorre in epigrammi di dedica alla divinità. La lingua degli epigrammi greci arcaici e classici, sia dedicatorî che funerariî, riflette in gran parte il dialetto epicorico del committente, ma presenta anche echi di modelli letterari, per lo più epici.<sup>23</sup> I tratti linguistici epici o, in ogni caso, della poesia di registro alto vengono preservati nella forma originaria quando sono necessari o quantomeno utili metricamente (per esempio i gen. in -οιο in epigrammi di area non tessalica),<sup>24</sup> ma sono di norma 'tradotti' nei corrispettivi epicorici quando è metricamente possibile, per via del ruolo fondamentale rivestito dal contesto locale (cf. per esempio χαρίετταν ἀμοιβ[άν] e χαρίεσαν ἀμοιβάν in epigrammi rispettivamente dalla Beozia e da Corinto sull'epico χαρίεσσαν ἀμοιβήν).<sup>25</sup>

Di conseguenza, la ragione dell'alta frequenza nella poesia epigrafica di Ἀθηναία, che è di fatto la variante standard nelle iscrizioni di dedica attiche di età arcaica e classica a partire dal VI sec. a.C., risiede in due fattori: da un lato si tratta della forma più arcaica; dall'altro, e probabilmente questo è un fattore decisivo, Ἀθηναία negli epigrammi può essere interpretata come la 'traduzione' attica dell'epico Ἀθηναίη.

<sup>22</sup> Cf. Dem. *Androt.* 72.7-73.5; *Timocr.* 180.7-181.9.

<sup>23</sup> Buck 1913; Mickey 1981, 3-5; Kaczko 2009.

<sup>24</sup> Cf. il gen. sing. non epicorico in -οιο in ἐπ' Ἀράθθοιο ροφαῖσι (*CEG* 145.2, Corcira, VI sec. a.C.) e in εὐρυχόροιο Φορίνθου ?] (in *SEG* 56.676, il *polyandron* di Ambracia, VI sec. a.C.) sulla clausola omerica ποταμοῖο ροῆσι (*Hom. Il.* 16.669 e 679, *Hom. Od.* 6.216).

<sup>25</sup> Oltre a δίδοι χαρίετταν ἀμοιβ[άν] (*CEG* 326, Beozia, VI sec. a.C.) e τὸ δὲ δὸς χαρίεσαν ἀμοιβάν (*CEG* 360, Corinto, VI sec. a.C.) su δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβήν di *Hom. Od.* 3.58, vedi per esempio μᾶνιν ὀπιδ(δ)ὸμ[ενος] (*CEG* 373, Sparta, VI sec. a.C.) su Διὸς δ' ὀπίζετο μῆνιν di *Hom. Od.* 14.283 e παιδὶ Διὸς μεγάλῳ in *CEG* 190 e in *CEG* 202, Attica, VI sec. a.C., su παιδὰ Διὸς μεγάλου di *Hom. Od.* 3.43 ecc.

## 5 La variante Ἀθάνα nella poesia attica

La tragedia è il genere attico in cui /a:/ ereditato è maggiormente diffuso per le ragioni sopra enunciate, ma non è l'unico a presentare questo tratto. Vi sono infatti attestazioni di /a:/ non frequenti e non necessariamente attese, ma ben documentate nei generi poetici di età arcaica e classica composti e fruiti in Attica, quali epigrammi su materiale durevole,<sup>26</sup> scoli attici e commedia. A livello generale, le occorrenze di /a:/ sono state spiegate, sebbene spesso cursoriamente, con l'influenza della lirica corale,<sup>27</sup> benché per gli epigrammi fosse stata avanzata la poco convincente ipotesi di una conservazione di un arcaicissimo attico /a:/.<sup>28</sup> Peraltro, secondo le osservazioni di alcuni studiosi a proposito di determinate forme in /a:/ negli epigrammi attici, quali Ἀθάνα, Ἀθαναία, ἔγρεμάχα, κόρα, ἄγνά e Λατοίδα, tale influenza si sarebbe esercitata soprattutto in riferimento alle divinità (cf. D'Alfonso 1986, che considera questi termini come parte di un «vocabolario poetico sacro sul quale sembra essere stata più forte l'influenza della lirica corale», ma vedi già Friedländer, Hoffleit circa «a Doric α possibly from lyric hieratic poetry» e Mickey 1981).<sup>29</sup>

Per quanto di più diretto interesse per il presente lavoro, alcuni esempi del nome della dea Atena con /a:/ ereditato sono attestati in epigrammi su materiale durevole, scoli attici e commedia: Ἀθαναία (dat.) e Ἀθάνα (voc.) in due epigrammi su pietra arcaici e classici, *CEG* 205 e *CEG* 235;<sup>30</sup> una di Ἀθάνα (voc.) nel primo degli scoli εἰς θεοῦς (Fabbro 1995, nr. 1 = *PMG* 884); una di Ἀθάνα (voc.) in Aristoph. *Nub.* 602, all'interno di un inno ad Apollo, Artemide, Atena e Dioniso.

Le attestazioni del teonimo che presentano /a:/ negli epigrammi attici sono specificamente Ἀθαναία al dativo in *CEG* 205, una dedica da parte di un certo Lyson, firmata dall'artista non altrimenti

<sup>26</sup> Per es. σιδάρεον in *CEG* 1(ii) (ca. 490-60 a.C.), ἀνορέαν in *CEG* 31 (ca. 540-20 a.C.), φρασμοσύνα in *CEG* 243 (ca. 400-80 a.C.), Ἀθάναις in *CEG* 302 (ca. 540 a.C.), per altre forme vedi di seguito nel testo.

<sup>27</sup> Sugli epigrammi, vedi Mess 1898, 12-21; Buck 1923, 134-6; Mickey 1981, 44; Kaczko 2009; sugli scoli attici, vedi Fabbro 1995, lii-liii; sulla commedia, vedi Colvin 1999, 138, 150, *passim*.

<sup>28</sup> Kock 1910, 29-35; questa ipotesi sembra essere stata abbandonata parimenti a quella avanzata per spiegare /a:/ nella tragedia.

<sup>29</sup> D'Alfonso 1986, 86; Friedländer, Hoffleit 1948, 118; Mickey 1981, 44: «the /a:/ vocalism, which would have been familiar from the Doric choral lyric, had a high-style solemnity, and thus would have seemed particularly appropriate for references to deities». In realtà credo che la questione sia più complessa, anche in considerazione del fatto che vi sono diverse forme in /a:/ attestate negli epigrammi attici che non hanno alcun collegamento con divinità (cf. anche nota 26), ma ovviamente non può essere affrontata in questa sede.

<sup>30</sup> *CEG* 205 = Kaczko 2016a, nr. 27, ca. 510-500 a.C. e *CEG* 235 = Kaczko 2016a, nr. 55, ca. 500-480 a.C.

noto Thebades: Παλάδι Ἀθαναίαι Λύσων ἀνέθεκεν ἀπαρχὴν | ἧὼν αὐτὸ κτ[ε]ράνδον, τῆι δὲ θεῶι χαρίεν· | Θεβάδεξ ἐπ[ο]ίεισεν ἡο Κ[υ]β[ε]ρ[ν]ὸ παῖς τόδ' ἄγαλμα, e Ἀθάνα al vocativo in CEG 235, una dedica da parte di un certo Smikros e dei suoi figli, probabilmente artigiani, per i loro fiorenti affari: [ἔργῳ] γ θαλόντων, πολιεόχε πότνι' Ἀθάνα, | Σμίκρῳ καὶ παίδων μνέμ' ἔχοι ἠέδε πόλις.<sup>31</sup> Entrambi gli epigrammi mostrano allusioni letterarie (come il frequente *incipit* epico Παλλὰς Ἀθηναίη<sup>32</sup> e gli epiteti πότνια e πολιεόχε, nonché, probabilmente, l'invocazione Ἀθάνα) e un certo livello di elaborazione formale, pur nella cornice standard degli epigrammi di dedica. Ciò vale soprattutto per CEG 235,<sup>33</sup> che varia la struttura abituale della dedica tramite una formulazione desiderativa e un'invocazione alla divinità, che, oltre a essere corredata, come si è visto, degli epiteti πότνια e πολιήχος, trova dei paralleli nella poesia di registro alto, non solo lirica ma anche drammatica attica, sia nella forma dialettale sia nella struttura, cf. πολιοῦχος Ἀθάνα in Aristoph. *Nub.* 602, ἄνασσ' Ἀθάνα in Aesch. *Eum.* 235 ed Eur. *Tr.* 52.

Per ambo i componimenti si pone la questione se attribuire /a:/ all'origine straniera del committente, nel cui dialetto sono in genere composti gli epigrammi,<sup>34</sup> oppure considerarlo come un elemento volto a elevare il dettato. Questa seconda ipotesi sembra preferibile, in mancanza di indicazioni sulla provenienza dei personaggi menzionati nelle due dediche (incluso l'artista) e sulla base invece dei casi di /a:/ negli epigrammi attici sopra ricordati.<sup>35</sup>

Per inciso, la stessa questione si pone per quattro ulteriori attestazioni del nome di Atena con fonologia non attica, stavolta ionica, ovvero due esempi di Ἀθήνη (CEG 187 e CEG 258) e Ἀθηναίη (CEG 272 and CEG 273) in epigrammi attici. Per quanto riguarda Ἀθηναίη, la forma è senz'altro dovuta all'origine ionica del dedicante in CEG 272<sup>36</sup>

**31** Per inciso, in questi epigrammi, come per la pressoché totalità degli epigrammi attici arcaici e classici in cui è testimoniato /a:/, tale elemento appare in un'unica forma in un testo che è composto interamente in attico o, al limite, con influenze epiche, il che genera una compresenza di /a:/ed /e:/ (cf. Ἀθάνα vs. πολιεόχε e μνέμα), vedi Kaczko 2009.

**32** Cf. anche Παλλάδος ... Ἀθαναίας di Eur. *Hec.* 468; cf. con la 'forma breve' del teonimo Παλλὰς Ἀθάνα in Pind. *Pith.* 12.7-8, Soph. *OC* 1090 ed Eur. *IT* 1493.

**33** Kaczko 2016a, 129-37, 219-23.

**34** Per casi di epigrammi commissionati da stranieri e redatti nel loro dialetto, cf. per esempio CEG 66 in dorico e CEG 77 in ionico, rispettivamente per lo spartano Pleistias e per la ionica Lampitò, vedi Buck 1913.

**35** Vedi anche nota 26.

**36** CEG 272, ca. 470-60 a.C. (cf. Kaczko 2016a, nrr. 89, 345-54): [Πα]ρθένῳ Ἐκφάντῳ με πατὴρ ἀνέθε[κ]ε καὶ ἡυῖος | ἐνθάδ' Ἀθηναίῃ μνέμα | πόνδον Ἄρεος | Ἐγέλοχος, μεγάλη(ς) τε φιλοχσενιέις ἀρετέ(ς) τε | πάσ(ε)ς μοῖραν | ἔχῳν τένδε πόλιν νέμεται. *vocat* | Κρίτιος; καὶ Νῆσιότη(ς): ἐποιεῖσάντ(ε)ν.

e forse dell'artista, di Paro, in *CEG* 273,<sup>37</sup> benché in questo secondo caso rimanga aperta la possibilità che Ἀθηναίη sia un'eco dell'*epos*. Entrambi i casi di Ἀθήνη ricorrono in due epigrammi che sono pervenuti in uno stato troppo frammentario<sup>38</sup> per decidere se si tratti di forme imputabili al dialetto proprio di committenti ionici (come sostenuto da Jeffery *ad IG* I<sup>3</sup> 599 = *CEG* 187) o siano state selezionate come forme epiche volte a elevare il dettato in testi altrimenti fonologicamente attici. Nel caso di *CEG* 258, Ἀθήνη ricorre in fine di verso, quindi si tratterebbe di una forma epica conservata in quanto metricamente necessaria. Se la seconda ipotesi fosse corretta, non sembrerebbe dunque che vi fosse alcuna preclusione a utilizzare Ἀθήνη (questo vale anche per altre forme epiche, per esempio κούρη) come forma di prestigio negli epigrammi attici, che d'altro canto, ovviamente, 'obbediscono' alle leggi del genere.<sup>39</sup>

Ἀθάνα<sup>40</sup> ricorre inoltre nel primo degli scolî attici: Παλλὰς Τριτογένει' ἄνασσ' Ἀθάνα, | ὄρθου τήνδε πόλιν τε καὶ πολίτας | ἄτερ ἀλγέων [[τε]] καὶ στάσεων | καὶ θανάτων ἁώρων, σύ τε καὶ πατήρ (Fabbro 1995, nr. 1 = *PMG* 884). Si tratta di uno dei quattro scolî εἰς θεούς, i primi della raccolta, datati tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C., relativi ad Atena; Demetra e Persefone; Latona, Apollo e Artemide; Pan, che sono strettamente connessi con Atene (il primo è decisamente patriottico) e che nell'ambito delle canzoni simposiali attiche, sono interpretati dagli studiosi come degli inni tradizionali.<sup>41</sup> Tali componimenti sarebbero in seguito confluiti nella raccolta degli scolî per similarità nel metro e posizionati all'inizio della silloge per via della loro funzione. Tra le caratteristiche si segnalano: componenti tradizionali quali una solenne *klesis* (in particolare negli scolî ad Atena e a Pan); elementi in comune con gli inni (vedi per esempio i paralleli dello scolio a Demetra e Kore con l'omerico *Inno a Demetra* e dello scolio a Pan con il frammentario inno

<sup>37</sup> *CEG* 273, ca. 470-50 a.C. (cf. Kaczko 2016a, nrr. 90, 354-8): [Σμ?]ικύθη μ' ἀνέ[θηκεν | Ἀθηναίη τό[δ] ἄγαλμα | [εὐ]ξαμένη δεκάτην | καὶ ὑπὲρ πα[ίδων | κ]αὶ ἑαυτή[ς]. *vacat* 5.5 (ii) Εὐφρων [ἐπο]ίησευ.

<sup>38</sup> Vedi *CEG* 187, ca. 550-40 a.C. (cf. Kaczko 2016a, nr. 9): [— — — — ἐπο]ίεσεν Ἀθῆνῃ [— — — —] | [— — — —] μὲν ἡγνῆι [— — — —] e *CEG* 258, ca. 490-80 a.C. (cf. Kaczko 2016a, nr. 75): [— — — — — — — — — — ἡνύς Ἀθῆνῃ] | [— — — — — — — — — — χ]άρην ἄντιδιδῶ.

<sup>39</sup> Vedi sopra § 4.

<sup>40</sup> Ἀθάνα è un emendamento di Hermann della *lectio facillior* Ἀθηνᾶ accolto da Jacobs, Diehl, Fabbro, Furley, Bremer, sulla base della datazione (tra fine VI e inizio V sec. a.C.), dei paralleli strutturali della *klesis* e delle altre forme in /a:/, vedi Fabbro *ad loc.* Per inciso, circa la *facies* dialettale e anche la formazione della raccolta e la sua trasmissione, sembra che gli scolî attici siano sfuggiti alla revisione critica dei filologi alessandrini.

<sup>41</sup> Vedi da ultimi Furley, Bremer 2001, 1: 247-8; Fabbro 1995, xix-xxiii, secondo la quale si tratterebbe più precisamente di peana simposiali.

pindarico fr. 95 S.M.);<sup>42</sup> epiteti tradizionali degli dèi, spesso presentati in cumulazione rituale (Παλλάς, Τριτογένεια, ἄνασσα, χρυσοκόμα, ἐλαφιβόλος, ἀγροτέρα, Ἀρκαδίας μεδέων); forme con /a:/ ereditato, quali ἄ, χρυσοκόμα, Λατώ, ὄπαδός, peraltro accanto a forme con l'ateto (ionico-jattico /ε:/ (μήτηρ, Δήμητηρ, ἐλαφιβόλος).<sup>43</sup>

Nella commedia arcaica vi è un unico, ma degno di nota, caso di Ἀθάνα con /a:/ ereditato in Aristoph. *Nub.* 602, un verso inserito in un inno agli dèi Apollo, Artemide, Atena e Dioniso nell'antistrofe della parabasi: ἦ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεὸς | αἰγίδος ἠνίοχος, πολιοῦχος Ἀθάνα. L'intera sezione<sup>44</sup> fa parte di alcuni inni aristofanei, tra cui rivestono particolare interesse quelli attestati nelle *parabaseis*,<sup>45</sup> dal tono serio e reverente che si presentano appunto come veri e propri inni,<sup>46</sup> senza intenti parodici, e sono difatti caratterizzati dagli elementi convenzionali delle invocazioni agli dèi, come per esempio la richiesta d'aiuto e la presenza di epiteti delle divinità. Di essi, πολιοῦχος ricorre anche in Aristoph. *Eq.* 581, Ἔω πολιοῦχε Παλλάς ὦ | τῆς ἱερωτάτης ἀπα-|σῶν πολέμῳ τε καὶ ποη-|ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού- | σης μεδέουσα χώρας, un verso parimenti inserito in un inno agli dèi nella parabasi<sup>47</sup> (cf. sopra il vocativo πολίηοχε nell'epigramma *CEG* 235). Sembra quindi significativo che Ἀθάνα con /a:/ ereditato ricorra nella mimesi seria di un inno, tanto più che in Aristofane le sezioni liriche di norma non sono caratterizzate dalla patina dorica che contraddistingue i cori della tragedia, ma la evitano assieme ai tratti epici, e sono essenzialmente basate sul dialetto attico.<sup>48</sup>

**42** Secondo Furley, Bremer 2001, 1: 260 lo scolio a Pan sarebbe una rielaborazione della composizione pindarica.

**43** Le forme con /a:/ negli scoli vengono per lo più attribuite all'influenza della lirica corale, ma vedi Fabbro 1995, l-iv che menziona ulteriori ipotesi, che coinvolgono anche la tradizione eolica. Sulla risultante mistione di /a:/ ed /ε:/ in altri generi poetici attici, come gli epigrammi, vedi sopra nel testo.

**44** Ovvero strofe = *Nub.* 563-74 e antistrofe = *Nub.* 595-606, in metro coriambico-gliconico, salvo una breve inserzione dattilica che ha anche la funzione di elevare il registro.

**45** Diversi studiosi ritengono che gli inni nelle *parabaseis* di Aristofane siano informativi circa gli antichi 'canti di culto' ateniesi: vedi già Crusius 1894, 21; Sifakis 1971, 169 e Fraenkel 1962, 192-215, il quale, sulla base delle caratteristiche degli inni parabatitici aristofanei, postulò che la commedia fosse in origine aperta dalla parabasi, all'interno della quale il coro avrebbe cantato inni agli dèi ('Gebetlieder'); cf. Furley, Bremer 2001, 1: 338.

**46** Un elenco critico in Furley, Bremer 2001, 1: 274-368; 2001, 2: 240-371; Lomiento 2007 (per la commedia); vedi anche Horn 1970; cf. Pulleyn 1997, 33 (per Aristofane).

**47** La parabasi dei *Cavalieri* con i vv. 551-64 (strofe) e 581-94 (antistrofe) contiene un inno a Poseidone e uno ad Atena rispettivamente, con notevoli somiglianze formali con il coro di *Nub.* 563-74 e *Nub.* 595-606; vedi Furley, Bremer 2001, 1: 338-9; Lomiento 2007, 324; Parker 1997, 194-6 (cf. anche 166-70).

**48** Vedi per esempio Silk 2010, 428.



Il passo delle *Nuvole* è perfettamente parallelo alla sezione dei *Cavalieri* appena menzionata e presenta anche delle consonanze con alcune occorrenze di Ἀθάνα nella tragedia, in particolare con quella nell'inno ad Atena, Apollo e Artemide in Soph. *OT* 159: πρῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός, | ἄμβροτ' Ἀθάνα (cf. § 6) (per la verità vi sono consonanze degli inni parabatlici di Aristofane, questa volta dei *Cavalieri*, e solo in parte delle *Nuvole*, anche con lo stasimo di Soph. *OC* 668-719, «a poem which has something of the character of a hymn to Poseidon and Athene» – così Parker 1997, 169 –, ricordati come ἄναξ Ποσειδάων e γλαυκῶπις Ἀθάνα rispettivamente). Tali sezioni delle *Nuvole* e dell'*Edipo re* possono essere interpretate come una sorta di sottocategoria delle parti liriche del dramma, ben documentate sia (soprattutto) nella tragedia sia, come si è appena visto, anche nella commedia, ovvero come esempi dei molteplici «lyric passages which, in being addressed to one or more gods, in an attitude of prayer or supplication, may be classed as hymns to the gods» (Furley, Bremer 2001, 1: 275).

Vale la pena anticipare che i 'canti di culto',<sup>49</sup> comprensivi degli inni agli dèi, sono potenzialmente rilevanti per il tema affrontato in questo lavoro: sia i componimenti letterari con esecuzione corale, tra cui per esempio gli epinici, sia i canti di culto, molti dei quali avevano esecuzione corale ed erano eseguiti in occasione di rituali e di feste religiose che costituivano una parte significativa della vita quotidiana degli Ateniesi, hanno probabilmente rappresentato una fonte di ispirazione e di influenza per i drammaturghi ateniesi.<sup>50</sup> È possibile che tali componimenti siano stati una fonte di ispirazione e di influenza anche in termini di stile e di lingua – è lecito immaginare che i componimenti eseguiti in ambito rituale fossero influenzati dal linguaggio e dallo stile poetico e viceversa la poesia letteraria è ricca di elementi religiosi – il che può avere delle ricadute sull'interpretazione delle forme in /a:/, ivi compreso il peculiare caso di Ἀθάνα, nel dramma attico (vedi § 7).

<sup>49</sup> Tra di essi rientrano il peana, l'inno cletico, il proemio citarodico, il prosodio, il partenio e l'iporchema, vedi per esempio Lomiento 2007, 306, specie circa il rapporto dei canti corali di Aristofane con i modelli costituiti da tali generi.

<sup>50</sup> Furley, Bremer 2001, 1: 275, vedi anche 276.

## 6 Interpretazione delle varianti dialettali del nome della dea Atena nella tragedia

Nella tragedia, come si è detto, il nome della dea Atena appare di norma nella variante Ἀθάνα, con /a:/ ereditato, in ca. quarantacinque occorrenze tra cori e dialoghi; vi sono poi cinque esempi della variante locale Ἀθηναία nei dialoghi e infine un caso di Ἀθαναία in un coro.

La variante epicorica Ἀθηνα̃ sembra estranea al dettato della tragedia<sup>51</sup> e a mio avviso la ragione risiede non solo nel fatto che si trattava di una variante relativamente recente, del resto già circolante nel V sec. a.C., ma soprattutto nel fatto che Ἀθηνα̃ era percepita come troppo colloquiale<sup>52</sup> come mostrano la sua invece ampia diffusione nella prosa nonché il passo di Aristoph. *Pax* 218.

Inoltre, le forme ionico-epiche del nome di Atena, Ἀθήνη e Ἀθηναίη, non si trovano mai, ma non necessariamente perché Ἀθήνη è stata 'sostituita' da Ἀθάνα (vedi § 2). Non è detto infatti che una forma epica, pur potenzialmente 'disponibile', sia utilizzata nella tragedia: con le cautele dovute alla percentuale di versi tragici effettivamente pervenuti, è utile notare che per esempio lo ionico-epico μούνη<sup>53</sup> è attestato accanto allo standard μόνη, ma κούρη non si trova mai, si trova solo, e di frequente, l'attico κόρη; inoltre, bisognerebbe valutare se l'associazione del singolare Ἀθήνη con il toponimo, associazione che probabilmente aveva avuto luogo in attico (vedi § 3), abbia impedito l'utilizzo nei giambi di questa forma (in un certo senso prevalendo sulla sua connotazione epica). Sicuramente il grande successo di Ἀθάνα ha, per così dire, risolto l'eventuale *impasse*. Di fatto, l'unica forma di prestigio non epicorica del nome della dea sembra essere Ἀθάνα.

Per quanto riguarda Ἀθάνα, benché i tre principali drammaturghi ateniesi mostrino una distribuzione leggermente diversa delle varianti del nome di Atena, si ravvisa una notevole preferenza per Ἀθάνα in contesti di invocazione alla divinità e nel caso vocativo, come è evidente in Eschilo, in cui il voc. Ἀθάνα è la forma esclusiva con /a:/, e in Sofocle, in cui Ἀθάνα, ben attestata al vocativo, è, tra l'altro, l'unica variante del nome di Atena. Inoltre, nelle sezioni in trimetro giambico, Ἀθάνα sembra essere collocata esclusivamente tra il secondo e il terzo piede del trimetro (Björck 1950, 133), tranne che in Eur. *IT* 1493, un verso la cui autenticità è però discussa.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Ἀθηνα̃ è occasionalmente attestata nei manoscritti, ma è in genere corretta dagli editori in Ἀθάνα, vedi, e.g., Aesch. *Sept.* 487 e Eur. *Heraclid.* 350, in cui appunto i manoscritti recano Ἀθηνα̃ (accettato da Murray), mentre gli editori di norma accettano la forma emendata Ἀθάνα.

<sup>52</sup> Diversamente Björck 1950, 133-4.

<sup>53</sup> Per es. Soph. *Ant.* 508 (3ia) e 941 (anap.).

<sup>54</sup> Vedi Kyriakou 2006, 467.

Nei versi conservati di Eschilo, Ἀθάνα ricorre in quattro occorrenze nei trimetri giambici, una in *Sept.* 487 (τέταρτος ἄλλος, γείτονας πύλας ἔχων | Ὀγκας Ἀθάνας, ξὺν βοῆι παρίσταται) e tre nelle *Eumenidi*, un dramma in cui è preminente il ruolo di Atena, ma anche della cittadinanza e della città di Atene. In questa tragedia, Ἀθάνα è attestata in un'invocazione ad Atena da parte di Oreste che, appena giunto ad Atene, afferra come supplice un'immagine sacra di Atena Polias (*Eum.* 235: ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύμασιν | ἦκω), e nelle due risposte ad Atena pronunciate rispettivamente da Oreste (*Eum.* 443: ἄνασσ' Ἀθάνα, πρῶτον ἐκ τῶν ὑστάτων | τῶν σῶν ἐπῶν μέλημ' ἀφαιρήσω μέγα) e dal coro (*Eum.* 892: ἄνασσ' Ἀθάνα, τίνα με φῆς ἔχειν ἔδραν). In Eschilo si trovano anche tre occorrenze della variante epicorica Ἀθηναία, tutte nelle *Eumenidi* (vedi oltre).

Nelle tragedie sofoclee, Ἀθάνα è l'unica variante del nome della dea Atena, sia nei cori sia nei dialoghi. Ἀθάνα si trova nel coro in *OT* 159 (ἄμβροτ' Ἀθάνα, voc.), *OC* 706 (γλαυκῶπις Ἀθάνα, nom.), 1071 (οἱ τὰν ἱππίαν τιμῶσιν Ἀθάναν, acc.) e 1090 (σεμνά τε παῖς Παλλὰς Ἀθάνα, voc.). In particolare, l'invocazione di *OT* 159, πρῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα, è presumibilmente parte di un inno di supplica (cf. § 4), che è introdotto da una personificazione del messaggio oracolare di Delfi<sup>55</sup> e rivolto ad Apollo, ad Atena e ad Artemide, che sono le dee associate ad Apollo a Delfi e che, peraltro, come si è visto, è aperto dall'invocazione ad Atena.<sup>56</sup>

Per quanto riguarda le attestazioni di Ἀθάνα nelle sezioni dialogiche di Sofocle, Ἀθάνα ricorre nei trimetri in *Phil.* 134, ovvero in un passo in cui Odisseo invoca in aiuto Ermes e Atena, «la quale sempre mi protegge»: Ἑρμῆς δ' ὁ πέμπων Δόλιος ἠγήσαιο νῶϊν | Νίκη τ' Ἀθάνα Πολιάς, ἦ σώϊζει μ' ἄεί. Il teonimo si incontra con una certa frequenza anche nei trimetri giambici dell'*Aiace* sofocleo, il che non sorprende in virtù dell'importante ruolo svolto dalla dea nell'azione drammatica. La maggior parte delle attestazioni ricorre nei dialoghi tra Atena e Odisseo, il quale al v. 14 la definisce<sup>57</sup> «la più cara a me degli dèi» o tra Atena e Aiace. Cf. *Ai.* 14: ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλάτης ἔμοι θεῶν in cui Odisseo si rivolge ad Atena, a lui invisibile - di

<sup>55</sup> Soph. *OT* 151-7: ὦ Διὸς ἀδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τὰς πολυχρύσου | Πυθῶνος ἀγαθὰς ἔβας | Θήβας; Ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα, | δέϊματι πάλλων, | ἰήιε Δάλιε Παιάν | ἄμφι σοι ἄζόμενος τί μοι ἦ νέον | ἦ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν | ἔξανύσεις χρέος | εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἑλπίδος, | ἄμβροτε Φάμα. In merito a quest'ultima forma gli editori operano scelte diverse circa quanto riportato dai manoscritti (Φήμα P vs. Φάμα *rell.*).

<sup>56</sup> Secondo Furley, Bremer 2001, 1: 306, Atena viene invocata per prima per l'importanza del tempio di Atena Pronaia a Delfi, ma credo non si possa escludere che Sofocle la ponga in posizione prioritaria in considerazione del pubblico ateniese.

<sup>57</sup> Per la precisione tramite la perifrasi φθέγμ' Ἀθάνας.

qui la perifrasi<sup>58</sup> «oh voce di Atena» - e Ai. 74, un'esclamazione da parte di Odisseo nella sticomitia tra l'eroe e la dea: Τί δρᾶις, Ἀθάνα; μηδαμῶς σφ' ἔξω κάλει (Ai. 74). Vedi anche, questa volta nel dialogo tra Atena e Aiace, l'invocazione da parte di quest'ultimo alla dea: Ὡ χαῖρ', Ἀθάνα, χαῖρε, Διογενὲς<sup>59</sup> τέκνον | ὡς εὖ παρέστης (Ai. 91) e il commiato da parte dell'eroe che rimane fermo nelle sue intenzioni di vendetta: χαίρειν, Ἀθάνα, τᾶλλ' ἐγὼ σ' ἐφίεμαι | κείνος δὲ τείσει τήνδε κοῦκ ἄλλην δίκην (Ai. 112). Infine, il tipo Ἀθάνα, questa volta al caso genitivo, ricorre due volte nel discorso del messaggero in Ai. 757 e 771: δίας Ἀθάνας μῆνις e εἶτα δίας Ἀθάνας δεύτερον.

In Euripide, il nome della dea è ben attestato nella forma Ἀθάνα, con circa trenta occorrenze, sia nei cori sia nei dialoghi. Le tragedie e i frammenti euripidei pervenuti presentano un'ampia varietà nell'uso dei casi grammaticali del nome di Ἀθάνα, in quanto l'accusativo e il genitivo sono ben attestati, cf. per esempio Παλληνίδος γὰρ σεμνὸν ἐκπερῶν πάγον δίας Ἀθάνας in *Heraclid.* 849-50 (3ia), e καὶ γὰρ πατρὶ τῶνδ' Ἀθά- | ναν λέγουσ' ἐπίκουρον εἶ- | ναι in *Heraclid.* 919-21 (co.); il vocativo è in ogni caso ancora largamente rappresentato, cf., per esempio, ἄνασσ' Ἀθάνα in *Tr.* 52 (3ia) e *IT* 1475 (3ia), δέσποιν' Ἀθάνα in *Suppl.* 1227 (3ia). È importante sottolineare che il tipo Ἀθάνα con /a:/ è nettamente prevalente anche in Euripide, mentre le occorrenze dell'epicorico Ἀθηναία sono pochissime, ovvero due, entrambe nei trimetri giambici e nello stesso sintagma, τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους, che segue all'imperativo del verbo 'ascoltare' (ἄκουε e ἄκουσον): cf. *Suppl.* 1183 ἄκουε, Θησεῦ, τούσδ' Ἀθηναίας λόγους | ἃ χρὴ σε δρᾶσαι, δρῶντα δ' ὠφελεῖν †τάδε† e *IT* 1436 ποῖ ποῖ διωγμὸν τόδε πορθμεύεις, ἄναξ | Θόας; ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους.

In effetti, come si è accennato, un aspetto degno di nota e che sembra non essere mai stato oggetto di un'analisi approfondita è la scarsa frequenza nella tragedia di forme epicoriche del nome di Atena, anche nelle sezioni giambiche, che invece di norma ospitano forme del dialetto attico. Si è visto infatti che, per ragioni forse di recenziarietà e soprattutto di livello sociolinguistico, la forma attica Ἀθηνᾶ, probabilmente in uso nel V sec. a.C., sembra estranea alla tragedia, mentre l'altra variante attica, Ἀθηναία, ricorre in solo cinque occorrenze, quasi che Ἀθηναία fosse, contro-intuitivamente, la forma 'marcata' rispetto alla frequente Ἀθάνα. In altre parole, la variante attica Ἀθηναία sembra essere utilizzata come forma alternativa ad Ἀθάνα quando necessaria o conveniente metricamente, soltanto nei giambi,

<sup>58</sup> Su questo passo e sui paralleli Garvie 1998, 125; Finglass 2011, 142; Long 1968, 123-4.

<sup>59</sup> Sull'epiteto διογενής (che nell'epica arcaica è un epiteto riferito agli esseri umani) e la sua forte connessione con Atena quando viene utilizzato in riferimento a una singola divinità, vedi Finglass 2011, 195.

come 'forma lunga' del nome della dea in una posizione avanzata del verso, e forse favorita da determinati contesti contrassegnati da una dimensione di 'realismo'.

In Eschilo Ἀθηναία è attestata in alcune scene delle *Eumenidi*, una tragedia che si distingue non solo per essere ambientata quasi interamente ad Atene, presso il tempio di Atena Polias (dal v. 235), e presso l'Areopago, il tribunale presieduto da Atena (dal v. 685, se non già dal v. 566, alla conclusione del dramma),<sup>60</sup> ma soprattutto perché, a differenza di altre tragedie attiche ambientate nel passato mitico di Atene, la polis non è retta da un re, ma da Atena, che inoltre presiede il processo e riceve la richiesta del supplice, una decisione che invece è affidata al re in altri drammi (come nell'*Edipo a Colono* sofocleo e negli *Eraclidi* e nelle *Supplici* euripidee).<sup>61</sup> Una possibile spiegazione risiede nel fatto che un re ateniese sarebbe superfluo, in quanto Atena e Apollo sono coinvolti nel processo di Oreste, ma è stato proposto che vi sia di più. La tragedia, secondo Sommerstein, sarebbe stata costruita in modo che gli Ateniesi del pubblico si identificassero con gli Ateniesi del dramma e anche, più specificamente, in modo che i destinatari delle istruzioni di Atena fossero non solo gli Ateniesi del dramma, ma anche quelli del pubblico, cioè gli Ateniesi 'reali' e contemporanei, di V sec. a.C.: «to this end heroic Athens, like fifth-century Athens, is made to consist only of Athena and a citizen-body who are no man's subjects» (Sommerstein 1989, 133).

Ci si può chiedere se tale ambientazione mitica, ma in qualche modo più 'realistica' e sovrapponibile all'Atene di V sec. a.C., abbia favorito la selezione di Ἀθηναία (in ogni caso motivata essenzialmente della convenienza metrica) in scene collocate in luoghi significativi per la città e per la loro connessione alla dea. In due passaggi ambientati nel tempio di Atena Polias, ovvero in *Eum.* 288 e 299 Oreste si riferisce ad Atena 'signora della città'<sup>62</sup> e il coro, che riprende Oreste, ad Atena e ad Apollo come divinità coinvolte nel processo: καὶ νῦν ἀφ' ἄγνοῦ στόματος εὐφήμως καλῶ | χώρας ἄνασσαν τῆσδ' Ἀθηναίαν ἐμοὶ μολεῖν ἄρωγόν ε οὔτοι σ' Ἀπόλλων οὐδ' Ἀθηναίας σθένοσ | ῥύσαιτ' ἄν ὥστε μὴ οὐ παρημελημένον ἔρρειν. In *Eum.* 614, Apollo cita esplicitamente 'questo grande tribunale di Atena' (τόνδ' Ἀθηναίας μέγαν θεσμόν),<sup>63</sup> l'Areopago della scena, che si può immaginare dovesse essere compatibile con l'Areopago 'reale' per il pubblico di V sec. a.C., e secondo la tradizione presieduto da Atena.

<sup>60</sup> Vedi Sommerstein 1989, 123; Taplin 1977, 390-1 (cf. 104-5) per la collocazione generale e per lo spostamento dell'azione scenica.

<sup>61</sup> Sommerstein 1989, 132-3.

<sup>62</sup> Sulla funzione dell'epiteto ἄνασσα riferito ad Atena in questo verso, ovvero di configurare la dea quale «ruler of the city» (e non solo «patron»), vedi di nuovo Sommerstein 1989, 132.

<sup>63</sup> *Eum.* 614: λέξω πρὸς ὑμᾶς, τόνδ' Ἀθηναίας μέγαν | θεσμόν, <δικαίως>, μάντις ὧν δ' οὐ ψεύσομαι.

Gli altri due casi della forma attica Ἀθηναία sono attestati in Eur. *Suppl.* 1183 e in Eur. *IT* 1436. Ivi, la dea si riferisce a sé stessa in terza persona - ἄκουε / ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους<sup>64</sup> - in un tipico discorso pronunciato come *deus ex machina*, in cui le prime parole proferite dalla divinità consistono solitamente nell'ingiunzione ai mortali, che in questi due casi sono Teseo e Toante rispettivamente, di ascoltare o, più raramente, di agire.<sup>65</sup> Sembra che l'epicorica Ἀθηναία sia stata selezionata come 'forma lunga' nella seconda parte del verso e forse anche come modalità 'più naturale' di riferirsi a sé stessa in luogo di Ἀθάνα. Sembra d'altro canto che appena possibile si ritorni alla modalità standard e reverente per rivolgersi e riferirsi alla dea nella lingua artificiale della tragedia, ovvero Ἀθάνα. Si noti che in seguito alla conclusione del monologo di Atena nelle *Supplici* e nell'*Ifigenia in Tauride* (ἄκουε / ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους), la dea viene invocata come Ἀθάνα dai mortali Teseo (in *Suppl.* 1227 δέσποιν' Ἀθάνα, πείσομαι λόγοισι σοῖς) e Toante (in *IT* 1475: ἄνασσ' Ἀθάνα, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις | ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ). Inoltre, un altro discorso pronunciato da Atena come *deus ex machina*, e contenente la formula «ascoltare i discorsi di Atena», reca Ἀθάνα: ἄκου' Ἀθάνας τῆς ἀμήτορος λόγους (Eur. *Eretteo* fr. 370.64 Kannicht). Il passo è peculiare nel senso che Atena si rivolge a Poseidone e non a un mortale, come invece è in genere il caso di queste sezioni, sicché i due interlocutori sono in un certo senso sullo stesso, supremo, piano; per giunta, il nome della dea è corredato dall'epiteto ἀμήτωρ, per cui il tono è solenne.

La ragione della scarsa frequenza di Ἀθηναία non può risiedere per esempio nella percezione quale forma connotata come prosastica o usuale (questo potrebbe essere invece il caso dell'attico νεός vs. il corrispettivo 'poetico' ναός, quando compatibili metricamente), che invece vale per Ἀθηνᾶ, in quanto non vi è nessuna indicazione che Ἀθηναία fosse percepita come variante sociolinguisticamente bassa; essa era anzi utilizzata e utilizzabile anche nella poesia esametrica sulla pietra. Un fattore può essere la configurazione prosodica di Ἀθηναία, ma da solo non sembra sufficiente e probabilmente bisogna tenere seriamente in conto la possibilità che sia stato il grande successo di Ἀθάνα a relegare Ἀθηναία a un numero minimo di attestazioni.

<sup>64</sup> Specificamente *Suppl.* 1183-4: ἄκουε, Θησεῦ, τοῖσδ' Ἀθηναίας λόγους, ἃ χρὴ σε δρᾶσαι, δρᾶντα δ' ὠφελεῖν ἴταδε† e *IT* 1435-1437: ποῖ ποῖ διωγμὸν τόνδε πορθμεύεις, ἄναξ | Θόας; ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους. παῦσαι διώκων ῥεῦμά τ' ἔξορμῶν στρατοῦ.

<sup>65</sup> Uno dei rari casi ricorre proprio in *IT* 1436; cf. Dunn 1996, 32-3.

## 7 Conclusioni

Per concludere, nella tragedia la variante d'elezione per il nome di Atena è indubbiamente Ἀθάνα, che è al contempo una forma elevata ed estremamente diffusa. La sua distribuzione sembra richiedere una spiegazione articolata: invocare una generica influenza della lirica corale letteraria non sembra infatti soddisfacente, perché in questo caso probabilmente ci si aspetterebbe anche una maggior frequenza dell'altra forma connotata da /a:/, Ἀθαναία, attestata invece in un'unica occorrenza, oltre che l'ampia diffusione di Ἀθάνα nei giambi risulta in ogni caso singolare in questa prospettiva.

Un ulteriore dato rilevante è l'alta frequenza di Ἀθάνα al vocativo, specialmente in Eschilo, e in invocazioni alla dea, spesso corredate di epiteti tradizionali come ἄνασσ' Ἀθάνα, ἄμβροτ' Ἀθάνα, δέσποιν' Ἀθάνα, una struttura che trova dei paralleli anche al di fuori della tragedia, in generi in cui le forme in /a:/ sono sporadicamente presenti (πολιεόχε πρότινι' Ἀθάνα nell'epigramma CEG 235, Παλλὰς Τριτογένει' ἄνασσ' Ἀθάνα nello scolio attico Fabbro 1995, nr. 1, πολιοῦχος Ἀθάνα in Aristoph. *Nub.* 602). Questo naturalmente non significa affatto che Ἀθάνα sia una forma attica arcaica conservata in contesti ieratici, ma è possibile che si trattasse di una forma utilizzata nei componimenti eseguiti in contesti di feste religiose e che questo ne abbia favorito la diffusione e la percezione come un modo reverente di riferirsi alla divinità e al contempo anche consueto all'orecchio degli Ateniesi. Se ci si volesse spingere (probabilmente troppo) oltre ci si potrebbe chiedere se la collocazione preferenziale di Ἀθάνα a partire dal secondo piede del trimetro giambico sia originata in contesti di invocazione (ἄνασσ' Ἀθάνα, δέσποινι' Ἀθάνα, ὦ χαῖρ', Ἀθάνα).

Ad ogni modo, parallelamente alla questione del possibile ingresso nella tragedia di Ἀθάνα per influenza della lirica, influenza che peraltro non è detto fosse necessariamente ancora avvertita nella fase 'matura' della tragedia, e di una sua diffusione in poesia di ambito rituale e religioso, è forse più importante quello che è successo all'interno e nello svilupparsi della lingua della tragedia: Ἀθάνα sembra essere una sorta di 'caso speciale' che, una volta entrata nel dettato tragico, è diventata uno stilema alto e distintivo della tragedia.

## Bibliografia

- Björck, G. (1950). *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*. Uppsala: Almqvist & Wiksells.
- Buck, C.D. (1913). «The Interstate Use of the Greek Dialects». *Classical Philology*, 8, 133-59.
- Buck, C.D. (1923). «A Question of Dialect Mixture in the Greek Epigram». *ANTIΔΩΡON, Festschrift Jacob Wackernagel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 132-6.
- Buck, C.D. (1955). *The Greek Dialects*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CEG = Hansen, P.A. (1983). *Carmina epigraphica graeca saeculorum VIII-V a. Chr. n.* Berolini et Novi Eboraci: De Gruyter.
- Colvin, S. (1999). *Dialect in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press.
- Crusius, O. (1894). *Die Delphischen Hymnen*. Göttingen: Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung.
- D'Alfonso, F. (1986). «Mistione dialettale in un'iscrizione attica del VI/V sec. (IG I2 643)». *RCCM*, 28, 83-90.
- De Romilly, J. (1968). *Thucydide: La guerre du Péloponnèse*, vol. 3. Paris: Les Belles Lettres.
- DELG = Chantraine, P. (1968-80). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Dunn, F.M. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- EDG = Beekes, R.S. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill.
- Fabbro, E. (1995). *Carmina Convivalia Attica*. Roma: Istituti editoriali e poligrafici.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraenkel, E. (1962). *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Friedländer, P.; Hoffleit, H.B. (1948). *Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse From the Beginnings to the Persian Wars*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Furley, W. D.; Bremer, J. M. (2001). *Greek Hymns*. 2 voll. Tübingen: Mohr.
- Garvie, A.F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Oxford: Oxbow Books.
- Gernet, L.; Bizon, M. (1924-26). *Lysias: Discours*, 2 voll. Paris: Les Belles Lettres.
- GEW = Frisk, H. (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter.
- Horn, W. (1970). *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*. Nuremberg: Hans Carl Verlag.
- Hude, C. (1912). *Lysias. Orationes*. Oxford: Oxford University Press.
- Hude, C. (1920-29). *Thucydidis Historiae*. Lipsiae: Teubneri.
- IG I<sup>3</sup>: *Inscriptiones Graecae*. Vol. I, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*. Fasc. I: Lewis, D. (ed.) (1981-94). *Decreta et tabulae magistratuum (nos. 1-500)*; fasc. II. Lewis, D.; Jeffery, L.H. (eds), *Dedications. Catalogi. Termini. Tituli sepulcrales. Varia. Tituli Attici extra Atticam reperti. Addenda (nos. 501-1517)*. Ed. tertia. Berlin; New York: De Gruyter.
- Jones, H.S.; Powell, J.E. (1953-53). *Thucydidis Historiae*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaczko, S. (2009). «From Stone to Parchment: Epigraphic and Literary Transmission of Some Greek Epigrams». *Trends in Classics*, 1, 90-117.



- Kaczko, S. (2016a). *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams. An Epigraphic, Literary, and Linguistic Commentary*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Kaczko, S. (2016b). «La tragedia». Cassio, A.C. (a cura di), *Storia delle lingue letterarie greche*. Firenze: Le Monnier, 307-19.
- Kock, B. (1910). *De epigrammatum Graecorum dialectis*. Gottingae: Typis expressit Officina Academia Huthiana.
- Kyriakou, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin: De Gruyter.
- Lejeune, M. (1939). *Les adverbres grecques en -θεν*. Bordeaux: Imprimeries Delmas.
- Lomiento, L. (2007). «Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane». Perusino, F.; Colantonio M. (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa: Edizioni ETS, 301-34.
- Long, A.A. (1968). *Language and Thought in Sophocles*. London: Athlone Press.
- Mahlow, G.H. (1926). *Neue Wege durch die griechische Sprache und Dichtung*. Berlin; Leipzig: De Gruyter.
- Meridier, L. (éd.) (1973). *Euripide: Hippolyte; Andromaque; Hécube*. Paris: Les Belles Lettres.
- Mess v., A. (1898). *Quaestiones de epigrammate attico et tragoedia antiquiore dialecticae*. Bonnae: Typis Caroli Georgi typographi academici.
- Mickey, K. (1981). «Dialect Consciousness and Literary Language». *TPHS*, 79, 35-66.
- Palumbo Stracca, B.M. (1998). «Κάρ nel polyandron di Ambracia e un'espressione proverbiale ateniese». *RCCM*, 40, 237-45.
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.
- Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Schwyzler, E. (1939). *Griechische Grammatik*, Bd. 1. München: C.H. Beck.
- Sifakis, G.M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses*. London: Athlone Press.
- Silk, M. (2010). «The Language of Greek Lyric Poetry». Bakker, E.J. (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*. Malden; Oxford; Chichester: Wiley; Blackwell, 424-40.
- Slater, W.J. (1986). *Aristophanis Byzantii Fragmenta*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Sommerstein, A. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press.
- Threatte, L. (1980). *The Grammar of Attic Inscriptions*. Vol. 1, *Phonology*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Threatte, L. (1996). *The Grammar of Attic Inscriptions*. Vol. 2, *Morphology*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Weiss, E. (2021). «À propos de la répartition géographique des théonymes Ἀθήνα / Ἀθήνη et Ἀθανία / Ἀθηναίη / Ἀθηναῖα». Bile, M.; Hodot, R.; Vottéro, G. (éds), *Questions de dialectologie grecque*. Nancy: A.D.R.A., 171-8.
- Wilamowitz, U. von (1932). *Der Glaube der Hellenen*, Bd. 2. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.



## METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*

Margherita Nimis

Università degli Studi di Verona, Italia

**Abstract** This paper analyses the Homeric forms that are reused and reinterpreted by Aeschylus in order to create new metaphors and emphasise two main themes from the *Persians*' parodos. The first part is dedicated to the imagery and lexicon that describe the Persian army between land and sea. The second section shows how Aeschylus' lexical experimentation can rework Homeric expressions and lead to the creation of new *iuncturae* such as the 'mind dressed in black', which represents both the Chorus' anxiety and the foreshadowing of mourning.

**Keywords** Homer. Aeschylus. Persians. Epic lexicon. Parodos. Metaphor.

**Sommario** 1 Premessa. – 2 L'esercito 'distuttore di città': fra terra e mare. – 3 La prefigurazione del lutto. – 4 Conclusioni.

## 1 Premessa

Gli studi sulla *lexis* eschilea hanno costantemente evidenziato lo sperimentalismo linguistico di Eschilo, capace di creare e inventare la lingua tragica nelle prime fasi della sua formazione. Gli elementi della tradizione divengono parte di un materiale poetico al quale il tragediografo attinge direttamente; soprattutto l'eredità dei poemi omerici lascia un segno profondo, elevando uno stile che Aristofane

condannò come pomposo e complicato.<sup>1</sup> Al di là dell'intento parodico con cui il commediografo esagerava le caratteristiche della *lexis* eschilea, essa si distingue per una spiccata ricerca linguistica che spesso conduce a termini molto rari e *hapax*, rietimologizzazioni, formazione di nuovi composti, fenomeni sintattici inusuali, in un virtuosismo linguistico che denota una forte sensibilità dell'autore verso il potere icastico della parola. Le risorse della lingua sono abilmente sfruttate nel processo di costruzione delle immagini e nella composizione dei versi; inoltre, la metafora consente di stratificare molteplici livelli di significato, perfino contraddittori, espandendo la forza poetica del verso. L'«exuberance of imagination»<sup>2</sup> diventa per Eschilo una spinta a creare analogie sempre più ardite, anche grazie a una duttilità del linguaggio che certamente contribuì alla formazione della lingua tragica.

Uno dei contributi fondamentali nell'ambito della *lexis* eschilea – e che offre un imprescindibile punto di partenza per questo lavoro – è Citti 1994, in particolare il capitolo dedicato alla parodo dei *Persiani*. Focalizzandosi sulle neoformazioni e sulle particolarità linguistiche, il saggio incrocia più volte anche la riflessione sugli omerismi, in quanto essi forniscono il materiale di sostrato da cui la sperimentazione di Eschilo trae origine.<sup>3</sup>

Nella sfida di esplorare le potenzialità dello stile tragico, il tragediografo rielabora immagini, *iuncturae* e similitudini omeriche di cui ha memoria.<sup>4</sup> Singoli termini e formule epiche vengono riusati me-

1 Aristoph. *Ran.* 814-25. Il ritmo dattilico del preludio all'agone vero e proprio tra Eschilo ed Euripide contribuisce alla caratterizzazione epica della contesa, rafforzata anche dalla presenza di termini omerici come ἐπιβρεμέτας 814, λασιταχένας 822 e κορυθαίολος 818, epiteto omerico di Ettore qui attribuito dei νείκη (Dover 1993, 291-2). Insieme ai composti rari, essi alludono paradigmaticamente alla complessità dello stile eschileo e all'influenza esercitata dalla *lexis* omerica. Del resto, osserva Eschilo personaggio ai vv. 1058-62, «per i grandi pensieri occorre creare parole adeguate»: livello formale e contenutistico devono procedere uniti (Grilli, Paduano 1996, 156-7; di Paduano è anche la traduzione), pertanto la lingua sembra spinta al limite delle sue possibilità espressive. Cf. anche Griffith 2009, 3-5.

2 Stanford 1972, 33. Lo studioso aggiunge a proposito di Pindaro ed Eschilo, maestri nell'uso della metafora fino al punto di accostare immagini incongrue nello stesso contesto: «image develops from image by subtle associations»; «The result is [...] a kaleidoscopic effect» (34).

3 Altri saggi fondamentali per lo studio dello stile eschileo, sebbene più datati, sono Stanford 1942; Earp 1949; Murray 1962; Petrounias 1976; Herington 1986; Rosenmeyer 1982; Winnington-Ingram 1983; e Sideras 1971 che offre una raccolta di tutte le forme omeriche presenti nelle tragedie di Eschilo. Più recentemente, vedi anche Sommerstein 2010 e, sui *Persiani* e il secondo libro dell'*Iliade*, Nicolai, Vannicelli 2019; Garvie 2009 spesso cita nel commento ai *Persiani* anche i paralleli omerici significativi. Sono infine molto utili, per il metodo di lavoro adottato, i saggi dedicati al rapporto tra epica e tragedia (soprattutto Herington 1985; Kraias 2011; Garner 1990; Fantuzzi, Tsagalis 2015; Cairns 2013).

4 Sulla memoria cosciente e sull'intertestualità nella poesia antica cf. Bonanno 2018.

diante alcuni procedimenti stilistici quali la ricomposizione dei vocaboli, la metafrasi, l'adattamento metrico. Il lavoro sul lessico produce nella maggior parte dei casi una risemantizzazione: il termine omerico - o di derivazione omerica - assume un ulteriore significato nel nuovo contesto, aumentando la forza espressiva del linguaggio e delle immagini.<sup>5</sup>

Relativamente allo studio delle forme epiche in Eschilo, è stato osservato come i *Persiani* siano una delle tragedie in cui c'è una maggiore concentrazione di parole omeriche;<sup>6</sup> si tratta però spesso di un espediente per caratterizzare linguisticamente il modo di esprimersi degli orientali, motivo per cui la patina ionica<sup>7</sup> diventa parte del linguaggio tragico, soprattutto negli aspetti fonetici e morfologici. In un quadro che permetta di ampliare lo sguardo sia sugli aspetti intertestuali e letterari sia sui virtuosismi dello stile eschileo, le pagine che seguono mirano all'analisi di alcuni passi, tratti dalla parodo, in cui è evidente come Eschilo sia stato in grado di riusare formule, espressioni e termini omerici rielaborando la lingua letteraria epica in una trama di riusi e neoformazioni di grande efficacia.

Il saggio è articolato in due sezioni corrispondenti ad altrettanti nuclei tematici che si snodano in particolare nel canto iniziale del coro, ma che percorrono poi l'intera tragedia. L'ipertrofia delle schiere persiane, cui è dedicata la prima parte, rimanda all'ostentazione di lusso e magnificenza che distingue l'alterità del popolo orientale agli occhi dei greci.<sup>8</sup> L'imponente quantità di uomini è descritta con metafore e allusioni che traggono origine da parole omeriche ma, nella reinterpretazione di Eschilo, spostano il focus dall'individualità del guerriero omerico alla dimensione collettiva dell'esercito.<sup>9</sup> Il lessico della sovrabbondanza si accompagna alla metafora dell'esercito come gregge, che ricopre la terra estendendosi senza misura. Ma la

<sup>5</sup> Come osserva Marchiori 1999, 69-70, «i riusi [*scil.* di forme epiche] ricorrono in genere in luoghi dove si accumulano altri elementi della dizione eschilea, quali le perifrasi e le neoformazioni altisonanti, le metafore e i tropi in genere, e cioè in momenti di grande enfasi e tensione [...] Tutti questi tratti stilistici assumono dunque una funzione eminentemente comunicativa, e non meramente esornativa».

<sup>6</sup> Cf. le analisi di Stanford 1942, 138; Garvie 1969, 45-8; e Marchiori 1999, 42 che segnalano, fra le tragedie più ricche di forme derivate dall'epica, anche *Supplici* e *Sette a Tebe*.

<sup>7</sup> La differenziazione culturale del popolo straniero si gioca su più livelli: oltre a un preciso sistema di simboli, gesti e vocaboli distintivi, Eschilo si serve di elementi linguistici e stilistici come la cacofonia, la ripetizione, il proliferare di lamenti onomatopeici, l'uso dei metri ionici (Hall 1989, 99-100).

<sup>8</sup> Hall 1989, 80-1. Tutto il saggio è molto utile per i rapporti tra greci e barbari e per l'immaginario legato al mondo orientale. Cf. anche Gruen 2010.

<sup>9</sup> Come spiega bene Giordano (2019, 147), «La tragedia si colloca rispetto ad Omero in una prospettiva di [...] aggiornamento culturale» motivato da «profondi cambiamenti socio-politici e militari».

fiducia dei persiani nel combattimento terrestre incontra l'ostacolo del mare, filo conduttore della tragedia<sup>10</sup> impreziosito dalle variazioni eschilee sugli epiteti epici. Il tentativo di annullare la natura del mare, rendendolo terra con la costruzione del ponte sull'Ellesponto, sarà all'origine della disfatta. Il coro tuttavia, con l'intento di onorare l'invulnerabilità dell'esercito, crea un'analogia tra l'avanzata degli uomini e l'invincibilità del flutto: reale e figurato entrano in competizione in una metafora che nasconde drammatiche contraddizioni.

La seconda sezione del saggio analizza invece la prefigurazione del lutto: nei *Persiani* è soprattutto l'esodo a dar voce al lungo lamento di Serse e del coro per la sconfitta e per i morti, in una dimensione di dolore totale. Tuttavia, già nella parodo gravano sul coro l'attesa di un destino oscuro e l'ansia per ciò che potrebbe accadere, sebbene gli esiti della guerra siano ancora ignoti. La ricomposizione delle parole diventa funzionale alla creazione di immagini potenti, che scaturiscono dall'accumularsi di livelli di significato condensati in singoli aggettivi composti, come la mente *μελαγχίτων*, «dalla veste nera», che si strazia (*ἀμύσσειται*, vv. 115-16) per l'angoscia; essa diventa la voce dell'istinto collettivo del coro, che prefigura, in un lutto ancora astratto, le scene del dolore conseguenti al non ritorno dei soldati.

## 2 L'esercito 'distruttore di città': fra terra e mare

Evidente fin dai primi versi della parodo è l'enfasi sull'imponenza delle schiere persiane, enumerate insieme ai rispettivi comandanti e alle città che si sono unite alla spedizione secondo uno schema che ricorda il macromodello del catalogo delle navi nel secondo libro dell'*Iliade*. Il saggio di Nicolai 2019 offre un'indagine che, a partire dagli elementi lessicali, si sofferma sui motivi e le strutture che istituiscono un rapporto organico tra i *Persiani* e il canto iliadico: la parodo è una sezione particolarmente ricca di termini omerici, in quanto «Eschilo indica al suo pubblico che la vicenda portata sulla scena è epica in sé, il racconto di una guerra di straordinaria grandezza, e che viene presentata secondo strategie e codici letterari propri dell'epoca».<sup>11</sup>

Il tema che in questo contesto si è scelto di privilegiare riguarda la dimensione ipertrofica dell'esercito persiano, descritto, con l'uso di espressioni derivanti dall'epica, come una massa enorme di uomini che muove verso la Grecia come un corpo unico. Presentare gli

<sup>10</sup> Forse, come sostiene Melchinger 1979, 35 e nota 44, l'elemento del mare era legato all'intera tetralogia (che include *Fineo*, *Glauco* e *Prometeo*); rif. in Hall 1989, 85. Vedi anche Sommerstein 2010, 62-5.

<sup>11</sup> Nicolai 2019, 203. Lo studio, di cui per la seconda parte è coautore P. Vannicelli, offre una riflessione su momenti topici quali il sogno profetico o l'assemblea dei capi che hanno chiari antecedenti negli avvenimenti del secondo libro dell'*Iliade*.

avversari in questo modo esalta la potenza persiana, ma mostra anche come questa stessa ostentata magnificenza sia poi all'origine della disfatta nel momento in cui Serse tenta di violare i limiti della natura.

La prima coppia strofica che segue la lunga sezione anapestica canta l'avanzata temibile dell'esercito (vv. 65-7):<sup>12</sup>

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἦδη  
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν

l'esercito del re che devasta città  
già è passato sulla vicina regione dall'altra riva.

La forte allitterazione del v. 65 (πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις) marca la transizione metrica dagli anapesti recitati ai metri ionici *a minore*, estendendosi poi a tutta la strofe e all'antistrofe (vv. 73-80). In particolare la strofe si chiude con la parola πόντου - elemento cardine della vicenda persiana - e risulta pertanto «framed, in sound as well as in sense, by the key idea of the crossing of the sea».<sup>13</sup>

Dopo il verbo in posizione incipitaria, che indica l'attraversamento del mare verso la terra greca, l'epiteto 'distruttore di città' descrive l'esercito riferendosi al suo successo in guerra. L'aggettivo composto περσέπτολις<sup>14</sup> è frutto dell'inversione delle radici etimologiche del più frequente πτολίπορθος, variamente riferito nei poemi omerici a diversi eroi e divinità.<sup>15</sup> La forma περσέπ(τ)ολις, invece, ha alcune attestazioni in accusativo: in Hes. fr. 221 M.-W., Persepoli è il nome proprio del figlio di Telemaco e Policasta.<sup>16</sup> Come attributo, invece, si trova in un frammento variamente attribuito a Lamprocle, musicista

<sup>12</sup> Ed. Garvie 2009; le traduzioni, salvo ove diversamente specificato, sono di chi scrive.

<sup>13</sup> Nella strofe: πεπέρακεν ... περσέπτολις ... ἀντίπορον ... πορθμόν ... πολύγομφον ... πόντου. Nell'antistrofe: πολυάνδρου ... πάσαν ... ποιμανόριον ... πεζονόμιον ... πεποιθώς. L'uso della stessa figura di suono accentua le corrispondenze fonetiche e di significato che Eschilo crea tra strofe e antistrofe (vedi *infra*); cf. Garvie 2002, 7, da cui si cita. Per l'analisi dell'allitterazione nelle successive coppie strofiche e nell'epodo, cf. Garvie 2002, 8-9.

<sup>14</sup> Sul quale vedi anche Sideras 1971, 164-5.

<sup>15</sup> In ordine di frequenza: Odisseo (8x, cui si aggiungono due occorrenze nella variante πτολίπορθος), Achille (4x), la divinità femminile Enio (3x) e infine Oileo, Otrinteo e Ares (1x ciascuno). Cf. Dee 2000, 583; 2001, 135. L'aggettivo omerico compare anche in Hes. fr. 25.24 e 229.17 M.-W. come attributo di Eracle.

<sup>16</sup> Merkelbach, West 1999, 110-11. Il frammento appartiene al *Catalogo delle donne*, ma è di sede incerta. Probabilmente il poeta aveva in mente *Od.* 3.464-5, in cui sono nominati gli stessi personaggi ma non compare il nome di Persepoli.

ateniese vissuto ad Atene nel V secolo, o a Stesicoro.<sup>17</sup> Il verso contiene l'aggettivo in accusativo come epiteto di Pallade, senza il rafforzamento in -πτ- utile nella sede metrica del verso tragico;<sup>18</sup> è a sua volta citato nelle *Nuvole* (v. 967, Παλλάδα περσέπολιν δεινάν), come verso incipitario di uno dei canti che un tempo, secondo l'argomentazione del Discorso migliore, i giovani educati con la giusta disciplina erano tenuti a imparare a memoria.<sup>19</sup>

Il grado apofonico pieno con vocalismo *e* della radice *περσ-* rende l'aggettivo di derivazione omerica doppiamente espressivo, in quanto riecheggia, in modo paronomastico, il nome dei protagonisti, Πέρσαι.<sup>20</sup> Il gioco fonico<sup>21</sup> lega paretimologicamente il soggetto all'azione, alludendo al destino che aspetta i persiani. Al v. 178 il verbo *πέρσαι* è usato dalla regina per ribadire lo scopo-destino della spedizione, la distruzione attiva di città.<sup>22</sup> Ma sarà invece l'impero persiano a essere schiacciato definitivamente:<sup>23</sup> contrariamente alle aspettative, la distruzione verrà subìta dai persiani anziché perpetrata.

Un elemento d'innovazione rispetto all'uso omerico è inoltre costituito dal fatto che, mentre nell'epica l'epiteto 'distruttore di città' è riferito a un eroe o a una divinità, quindi a un'individualità singola, in questo caso viene a identificare tutte le schiere. L'aggettivo omerico connota nell'epica il trionfo greco della distruzione di Troia: infatti il personaggio che più di tutti si fregia dell'epiteto è Odisseo,<sup>24</sup> artefice del sacco della città. Nel rielaborare il termine epico, invertendo per giunta gli elementi del composto in modo tale da farvi risuonare la radice *περσ-*, Eschilo lo attribuisce questa volta all'esercito persiano: il nuovo destinatario dell'epiteto allude anche all'idea dell'invasione persiana come risposta alla guerra di Troia.<sup>25</sup> Di Serse

**17** PMG 735 = Lamprocl. fr. 1 e Stesich. fr. dub. 322a D.-F. (vedi commento in Davies, Finglass, 2014, 595-6). Nel caso sia di Lamprocle non ci sono elementi per stabilire se l'aggettivo sia stato usato prima dei *Persiani*. Cf. Citti 1994, 28 nota 32.

**18** Sideras 1971, 72 e 118-19.

**19** Cf. anche la discussione che ne fanno Dover 1968, 215 e Sommerstein 1982, 207.

**20** Cf. Hdt. 7.220.4; Kranz 1988, 287-9. L'epiteto *περσέπ(τ)ολις* inoltre richiama il nome della città persiana Persepoli, che però compare in fonti molto più tarde di Eschilo (Garvie 2009, 72).

**21** A cui si allude forse anche in OC 703 (Rodighiero 1998, 204), in riferimento ai distruttori dell'ulivo sacro di Atene.

**22** Cf. v. 103 *πολέμους πυργοδακτους* (l'aggettivo è *hapax*, vedi Garvie 2009, 81 per la corretta interpretazione); anche al v. 865, a proposito delle imprese precedenti di Dario, si dice che egli *εἶλε πόλεις*.

**23** V. 714, citato *infra*.

**24** Dee 2000, 583.

**25** Cf. Hdt 1.5.1 e Hall 1989, 68-9. Il tema risulta ancora più evidente quando il focus si sposta sul destino di Atene (vv. 348 e 714, citati *infra*).



sono enfatizzati altri aspetti,<sup>26</sup> ma nel contesto assume un'importanza primaria proprio l'aggressività dello schieramento nella sua interezza, che si muove all'unisono avanzando inarrestabile. L'aggettivo di matrice omerica ha anche altre attestazioni nelle tragedie di Eschilo: in *Ag.* 471-3 è il coro a sperare di *non* essere un distruttore di città né subire l'eventualità della prigionia:

μήτ' εἶην πτολιπόρθης  
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοὺς ὑπ' ἄλ-  
λων βίον κατίδοιμι.

che io non sia distruttore di città  
né io, da prigioniero, debba vedere  
la mia vita nelle mani di altri.

Se da un lato quindi il coro si augura di non essere implicato nelle crude vicende della guerra, dall'altro si rivolge poi ad Agamennone usando lo stesso aggettivo, in segno di onore e rispetto (vv. 783-4):<sup>27</sup>

ἄγε, δῆ, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ',  
Ἄτρεώς γένεθλον,

ebbene, re, distruttore di Troia,  
stirpe di Atreo

L'epiteto dunque enfatizza la virtù guerriera; ma nei *Persiani* l'esercito non è certo destinato alla vittoria, e il prosieguo della tragedia lo mostrerà. Lo sviluppo in questa direzione avviene già quando la regina sta cercando di comprendere l'accaduto e, quasi con stupore, chiede se la città degli ateniesi sia rimasta integra, scampando alla distruzione (v. 348):

ἔτ' ἄρ' Ἀθηνῶν ἔστ' ἀπόρθητος πόλις;

dunque la città di Atene è indistrutta?

Si tratterebbe di un caso eccezionale, che smentirebbe l'indiscussa potenza distruttiva dell'esercito persiano. Il nesso ἀπόρθητος πόλις

<sup>26</sup> Meriterebbe un saggio a parte la figura di Serse nei *Persiani*; mi limito a rinviare a Giordano 2019, 152, che si concentra sull'aggettivo omerico θούριος che caratterizza Serse. Riferita a lui è anche la formula epica ἰσόθεος φῶς: «la clausola epica assume nel nuovo contesto una pertinenza specifica all'idea della regalità persiana, di un re non solo simile a un dio, ma lui stesso essere divino» (Marchiori 1999, 55). Sul re persiano come divinità cf. Hall 1989, 90-3.

<sup>27</sup> Cf. Medda 2017, 3: 6-7.

è molto raro in poesia: oltre all'unico parallelo omerico, citato poco oltre, compare con una leggera variazione solo in Eur. *Hec.* 906.<sup>28</sup> L'attonita sospensione dura però poco, in quanto presto si scopre che non solo Atene è vittoriosa, ma tutta la civiltà persiana è stata anientata (v. 714):

διαπεπόρθηται τὰ Περσῶν πράγμαθ', ὡς εἶπεῖν ἔπος.

le sorti dei Persiani sono distrutte, a quanto si dice.

L'uso della figura etimologica e dell'allitterazione - prima con la πόλις Atene, poi con l'impero rivale, Περσῶν - rafforza il rovesciamento del paradigma: Atene è un nemico molto potente, che non solo scardina l'invincibilità persiana ma, anzi, capovolge lo schema infliggendo proprio all'esercito di Serse il destino di sconfitta.

Un simile procedimento logico si presenta nell'*Iliade*, in riferimento al muro eretto dagli Achei per proteggere le navi; nel passo si nota la ricorrenza ravvicinata di ἀπόρθητος e πέρθετο (12.10-11 e 15):

ὄφρα μὲν Ἐκτωρ ζωὸς ἔην καὶ μῆνι' Ἀχιλλεύς  
καὶ Πριάμοιο ἄνακτος ἀπόρθητος πόλις ἔπλεν,  
[...]  
πέρθετο δὲ Πριάμοιο πόλις δεκάτῳ ἐνιαυτῷ

finché Ettore era vivo e Achille infuriava  
e la città del sovrano Priamo restava indistrutta  
[...]

e dopo che al decimo anno la città di Priamo fu distrutta

Sia il *locus* omerico che il verso dell'*Ecuba* indicano che Troia non potrà restare ἀπόρθητος, in quanto il suo destino è di cadere per mano greca; e, in particolare, sarà distrutta dall'ingegno dell'eroe πτολίπορθος per eccellenza, Odisseo. Il mondo orientale, in una diversa epoca storica, prova a sottomettere Atene, che però è capace non solo di resistere all'invasione, ma anche di infliggere una seconda rovinosa sconfitta ai popoli asiatici. La πόλις greca non segue lo stesso destino di Troia, ma si fregia di rimanere definitivamente ἀπόρθητος, in quanto la sua integrità non è temporanea o soggetta a condizioni.

La vittoria greca avviene nonostante la schiacciante superiorità numerica persiana, che nel canto del coro è enfatizzata con diverse

**28** οὐ μὲν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς, | τῶν ἀπορθητῶν πόλις οὐκέτι λέξῃ, canta il coro di prigioniere troiane piangendo per la caduta della città (vv. 905-6); l'aggettivo è sostantivato in un complemento partitivo.

strategie espressive. L'antistrofe α, in responsione con i vv. 65-7, raffigura nuovamente il marciare dell'esercito; ma la messa a fuoco si sposta ora sulla lunga traversata dell'Asia che precede l'arrivo all'Ellesponto (vv. 73-5):

πολύανδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων  
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει

l'impetuoso signore dell'Asia piena di uomini  
sull'intera terra conduce un gregge divino

La prospettiva a volo d'uccello inquadra Serse e l'infinito susseguirsi di schiere che ricoprono la terra. La dimensione ipertrofica del popolo asiatico e l'estensione dei contingenti in cammino verso la Grecia accrescono nel coro il sentimento di presunta invincibilità. L'Asia, generatrice di infiniti guerrieri, si distingue per la sua prolificità (πολύανδρου<sup>29</sup> δ' Ἀσίας); l'eccesso e la sovrabbondanza sono legati del resto a diversi ambiti, materiali e astratti, come si vede dalle varie occorrenze in cui nella tragedia compaiono composti di πολυ-.<sup>30</sup> Ben quattro di essi hanno come secondo elemento -χρυσος: la celebre ricchezza persiana e il timore che venga sottratta dai nemici sono temi centrali nella caratterizzazione dei popoli orientali,<sup>31</sup> e il riuso di un epiteto omerico<sup>32</sup> dà risalto al motivo ricorrente. Al v. 9 (ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ | καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη) l'aggettivo πολυχρύσου, tramandato da tutti i codici, è stato ritenuto corrotto da Wecklein, che propone di emendare con πολύανδρου, accettato a testo nell'edizione di West 1990. Sono entrambi epiteti frequenti,<sup>33</sup> tuttavia la connotazione dell'esercito come πολύχρυσος, letteralmente 'dal molto oro', non pone problemi, in quanto si riferisce al celebre lusso orientale e all'idea dell'esercito che trasporta con sé le ricchezze durante l'avanzata.<sup>34</sup>

**29** *Proton legomenon*, cf. Citti 1994, 29 nota 40.

**30** Πολύχρυσος v. 3, 9 (ma vedi *infra*), 45, 53; inoltre πολύγομφον 71, πολύδακρυον 940, πολύδοξα 275, πολυθρέμων 33, πολύκλαυτε 674, πολυπενθή 547, πολύπονον 320. L'eccesso è una caratteristica dell'*ethos* persiano che si connota di valore morale; la prosperità unita alla mancanza di moderazione (*hybris*) conduce alla distruzione, cf. Hdt. 7.49 (Hall 1989, 70 e nota 53).

**31** Hall 1989, 80-1; cf. Aesch. *Pers.* 3, 163-4, 168, 250 ss., 709, 754 ss., 826; Archil. *fr.* 19.1; Hdt. 7.41.2 e 9.80.

**32** Πολύχρυσος ha cinque occorrenze epiche: è attribuito di Micene (*Od.* 3.305, *Il.* 7.180 e 11.46), Ilio (*Il.* 18.289, un altro riferimento all'oro di una città orientale) e un personaggio troiano, Dolone (*Il.* 10.315); vedi *infra*.

**33** Oltre al già citato v. 73, πολύανδρος compare anche ai vv. 898 e 533.

**34** Nei *Persiani* di Timoteo, lo sconfitto Serse esorta i suoi uomini a ritirarsi con le ricchezze per impedire che i greci possano trarne beneficio (*fr.* 791, vv. 190-5). Inoltre Timoth. *fr.* 790 Ἄρης τύραννος· χρυσὸν Ἑλλάς οὐ δέδοικε potrebbe alludere all'oro

L'abbondanza di uomini è invece esplicitata al v. 40, πλῆθος τ' ἀνάριθμοι,<sup>35</sup> in cui l'accusativo di relazione, quasi pleonastico, crea un ulteriore effetto di ridondanza e di accumulo all'interno del lungo catalogo dei condottieri persiani. Al v. 83, la quantità di soldati è declinata negli attributi di Serse, πολύχειρ καὶ πολυναύτας («dalle molte forze e dai molti marinai»): i due composti in πολυ- formano una dittologia di epiteti, reiterando l'allitterazione in π che pervade l'intera sezione lirica e accentuando «the double character of the expedition which will be defeated by both sea and land».<sup>36</sup> L'accostamento di due aggettivi con l'anafora di πολυ- ha due paralleli omerici nella dittologia asindetica πολύχρυσος πολύχαλκος. Si tratta di una combinazione che in *Il.* 18.288-90 enfatizza la ricchezza un tempo posseduta proprio dalla città di Troia<sup>37</sup> e poi andata distrutta:

πρὶν μὲν γὰρ Πριάμοιο πόλιν μέροπες ἄνθρωποι  
πάντες μυθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον,  
νῦν δὲ δὴ ἔξαπόλωλε δόμων κειμήλια καλὰ

prima tutti gli uomini mortali raccontavano  
della città di Priamo dal molto oro e dal molto bronzo,  
ora invece i bei tesori dei palazzi sono perduti

Gli epiteti, «occasionally used separately for ornament, are here combined and form the predicate of the sentence».<sup>38</sup> Nella seconda occorrenza (*Il.* 10.315), gli aggettivi al nominativo sono riferiti al troiano Dolone: l'accenno all'abbondanza di oro e bronzo è un'anticipazione rispetto al tentativo di offrire il riscatto formulato in seguito (vv. 378-81).<sup>39</sup>

Oltre che con l'uso enfatico dei composti in πολυ-, Eschilo mette in risalto la grandezza delle forze persiane mediante la metafora che paragona le schiere a un gregge: essa non solo è funzionale alla descrizione delle dimensioni dell'esercito persiano, ma fa leva anche sull'idea che i soldati siano percepiti come una collettività. Il ποιμανόριον θεῖος, «divino gregge» che Serse conduce «sull'intera terra» (v. 75), evoca l'immagine di una massa di uomini che procedono in marcia finendo per ricoprire la superficie di tutta l'Asia; dalla

persiano come nucleo tematico dell'intero componimento, cf. Hordern 2002, 130-31 e 223-4.

**35** «Since the word is rare elsewhere in Aeschylus, the number of times πλῆθος appears in the *Persians* is significant of its importance», Michelini 1982, 88.

**36** Garvie 2002, 7-8.

**37** Cf. *Il.* 9.401-3 e 24.543-6.

**38** Edwards 1991, 180.

**39** Hainsworth 1993, 186 e 192.

grandezza numerica si passa a un'estensione spaziale, quasi geografica. La metafora del gregge è già epica, anche se, come per il caso dell'epiteto 'distruttore di città', nel passaggio alla tragedia il focus si sposta dall'individualità eroica alla moltitudine dell'esercito. Nei poemi omerici, infatti, l'immagine del gregge è assunta da un'altra analogia, l'eroe come 'pastore di popoli': spesso all'accusativo (o al dativo), ποιμένα λαῶν è attribuito principalmente di Agamennone ma anche di altri. La figura del condottiero omerico, tuttavia, è in forte opposizione rispetto a quella di Serse: anziché incitare e condurre i guerrieri alla vittoria, il re persiano trascina tutti i suoi uomini nella rovina a causa della sua arroganza e dei tentativi di sottomettere la natura, con un comportamento ben lontano dall'ideale epico dell'ottenere gloria per sé e per i propri schieramenti. L'*hapax* ποιμανόριον, riecheggiando la formula omerica, è un esempio dell'innovazione lessicale di Eschilo, che si costruisce sull'ipotesto epico spostando però l'attenzione «sull'enorme massa di guerrieri, indistinta come un gregge». <sup>40</sup> Non manca, tuttavia, la ripresa dell'immagine del condottiero-pastore: poco oltre la regina, informandosi sulle notizie che finora si conoscono, chiede chi sia il 'pastore' che guida l'esercito greco (vv. 241-2):

Ατ. τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κάπιδεσπόζει στρατῶ;  
Χο. οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.

ATOSSA Chi è il pastore che sorveglia e comanda l'esercito?  
CORIFEO Di nessun mortale si fanno chiamare schiavi, né sudditi.

Sono evidenti nel passo l'orgoglio greco e la forte presa di distanza culturale dal mondo persiano: in Grecia non esiste più un comandante supremo rispetto al quale gli uomini siano sudditi, e tanto meno schiavi. La metafora del gregge è risemantizzata rispetto all'uso epico, in quanto il significato simbolico è opposto: i vincitori non si riconoscono più nell'immaginario arcaico e superato di un comandante a capo di soldati - come nella società omerica - ma nemmeno nel modello persiano del monarca assoluto che governa su una massa di sudditi. Traspare invece il vanto per l'eccezionale indipendenza ottenuta ormai dalle *poleis* agli inizi del V secolo e fondata sull'ideale democratico. Inoltre il valore greco ne esce rafforzato dal fatto che, proprio in ragione delle alleanze fra libere città unite contro il nemico comune, nelle guerre persiane è stato sgominato un esercito ben più numeroso e sicuro delle proprie possibilità e risorse.

Una seconda metafora tratta dal mondo animale accosta il movimento frenetico dei soldati a uno sciame di api che vola via (vv. 126-9):

<sup>40</sup> Citti 1994, 29.

πᾶς γὰρ ἰππηλάτας καὶ πεδοστιβῆς λεῶς  
 σμήνος ὧς ἐκλείοιπεν μελισσᾶν ξὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ

tutta la massa di cavalieri e di fanti  
 come uno sciame d'api è volata via con il capo dell'esercito

Garvie 2009, 90 segnala come parallelo omerico *Il. 2.85-93*; la similitudine iliadica è molto più estesa e si sofferma descrittivamente sul volo delle api che escono dalla cavità nella roccia e si posano a nugoli sui fiori quando è primavera. Inoltre il *comparandum* è costituito dalla folla di guerrieri che si reca all'assemblea, accalcandosi in gran numero ma arrivando in piccoli gruppi. Se effettivamente Eschilo aveva memoria di questo passo omerico, si tratterebbe di una condensazione sintetica dell'immagine. Si nota d'altra parte la forte connotazione omerica del termine λεῶς, forma attica del λαός<sup>41</sup> che nell'epica indica anche la compagine guerriera al seguito di un eroe. Infine, a esagerare nuovamente l'ipertrofia dell'esercito persiano corre anche la dittologia di sostantivi, ovvero la menzione dei fanti e dei cavalieri, secondo uno schema già osservato per l'aggettivazione.

I soldati, dunque, avanzano compatti come un gregge e veloci come api, riversandosi in numeri così elevati da ricoprire il suolo dell'immensa terra asiatica; la quantità di uomini, frutto diretto della prolificità dell'Asia, è proporzionale all'estensione delle regioni che devono essere attraversate prima di giungere al mare. Invadere la Grecia, la terra che sta sull'altra riva, significa però superare il mare – un ostacolo che Serse prova a neutralizzare cercando di trasformarlo in terra grazie al ponte dell'Ellesponto, in modo tale da garantire che l'esercito possa proseguire la sua marcia terrestre. L'impresa dei persiani, dunque, si gioca nel tentativo di colmare il divario fra terra e mare; ma la frattura geografica dell'Ellesponto non può essere ricongiunta, in quanto il mare e la volontà divina si oppongono allo snaturamento che Serse vorrebbe imporre.

Le immagini del gregge, della distruzione di città, dell'avanzata persiana nascono da rielaborazioni di materiale omerico e sono legate a un'ambientazione sulla terraferma; allo stesso modo, anche il mare viene rappresentato in termini omerici, che, elevando stilisticamente il lessico, accentuano l'importanza narrativa (e tragica) che esso assume.

Il coro degli anziani si sofferma inizialmente su un'istantanea che immortalava il primo momento in cui i persiani si approcciarono al mare, osservandolo e, per estensione, apprendendo l'arte della navigazione (vv. 108-12):

<sup>41</sup> Già comparso al v. 92; l'alternanza fra la forma omerica e quella attica è legata qui a ragioni metriche (Garvie 2009, 89-90).

ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσας  
 πολιοινομένας πνεύματι λάβρω  
 ἔσορᾶν πόντιον ἄλλος

impararono a contemplare il recinto acquoso  
 del mare dalle ampie vie  
 che incanutisce nella sferzata del vento

Il passo si distingue per la ricercatezza dei termini che contribuiscono a impreziosire l'immagine incastonata nell'iperbato (ἔμαθον ... ἔσορᾶν πόντιον ἄλλος).<sup>42</sup> Spicca εὐρυπόροιο θαλάσσας, un riuso della formula epica θαλάσσης εὐρυπόροιο, che ha tre occorrenze in clausola esametrica.<sup>43</sup> Solitamente la sequenza di due sillabe brevi e due lunghe del metro ionico *a minore* non favorisce l'inserimento di formule dattiliche; in questo caso l'inversione nell'ordine delle parole adatta la clausola omerica alla struttura dei dimetri ionici catalettici in sinafia.<sup>44</sup> La ripresa eschilea di questa formula epica è un *unicum* nella poesia greca; inoltre, neoformazione (e *hapax*) è anche πολιοινομένας, che condivide la radice dell'aggettivo omerico πολιός, solitamente riferito al colore grigio del mare in un giorno nuvoloso.<sup>45</sup> Grande forza retorica ha anche la *iunctura* πόντιον ἄλλος, che descrive la distesa marina come un recinto: è una metafora attestata, con gli stessi termini, anche da Bacchilide (πόντιόν τέ νιν | δέξατο θελημὸν ἄλλος, «lo accolse | il placido recinto del mare», 17.84-5).<sup>46</sup> Si nota peraltro nel passo eschileo anche una caratteristica tipica delle similitudini marine già dei poemi omerici, ovvero l'accumularsi di parole e sinonimi, nell'accostamento di diverse figure retoriche che si combinano insieme per creare un quadro di grande impatto visivo.

Un altro elemento espresso con un aggettivo omerico è la forza del vento, il λάβρον πνεῦμα all'origine dell'ingrossarsi dei flutti quando la tempesta si avvicina. Nell'*Iliade*, ad esempio, le scene in cui è descritta la violenza del mare sono funzionali all'elaborazione delle similitudini che paragonano la furia della tempesta all'impeto guerresco, non solo dei guerrieri in gruppo (15.380-2) ma anche di singoli eroi; in 15.624-5 è Ettore che nel combattimento si scaglia sui nemici come un'onda contro le murate della nave:

<sup>42</sup> Marchiori 1999, 56.

<sup>43</sup> *Il.* 15.381; *Od.* 4.432, 12.2.

<sup>44</sup> Cf. anche Marchiori 1995, 124.

<sup>45</sup> Garvie 2009, 82.

<sup>46</sup> Il ditirambo ha una datazione anteriore al 495 (Maehler 2003, LI). Per il mare come recinto cf. Aesch. *Supp.* 868 ἀλίρρυτον ἄλλος.

ἐν δ' ἔπεισ' ὥς ὅτε κῦμα θοῆι ἐν νηϊ πέσησιν  
 λάβρον ὑπαὶ νεφέων ἀνεμοτρεφές

si abbatté come quando il flutto si abbatte  
 sulla nave veloce, violento, nutrito dal vento sotto le nuvole

L'immaginario del mare e l'irruenza del combattimento sono collegati anche nella metafora eschilea dell'esercito persiano come un'onda (vv. 87-90):

δόκιμος δ' οὔτις ὑποστὰς μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν  
 ὄχυροῖς ἔρκεσιν εἴργειν ἄμαχον κῦμα θαλάσσης·

nessuno, opponendosi all'enorme ondata di uomini,  
 è in grado di trattenere l'invincibile flutto del mare con solide  
 [dighe

L'analogia è costruita sulla presunta invincibilità dell'esercito: nessuno può sconfiggere i persiani così come nessuno può vincere la potenza del flutto marino. Eschilo però fonde insieme *illustrans* e *illustrandum* nel nesso *ρεύμα φωτῶν*,<sup>47</sup> in quanto il flutto appartiene concettualmente al primo, mentre gli uomini al secondo: per questo «the first element of comparison is in effect already a metaphor».<sup>48</sup> La costruzione della metafora è basata sul fatto che il mare sia invincibile; ma se effettivamente è così, e nessuno può sconfiggerlo, significa che il tentativo persiano di sottometterlo con la costruzione del ponte sia per sua natura fallimentare. Lo sviluppo della trama confermerà che il mare non si lascia aggioare: proprio la sua invincibilità – che era termine di paragone a indicare l'imbattibilità dell'esercito – sarà in realtà la *causa* del fallimento dell'impresa persiana. La realtà dei fatti rovescia completamente e contraddice il senso figurato della metafora: l'analogia che il coro usa per glorificare l'esercito esprime, con intensa ironia tragica, il contrario di ciò che gli anziani intendono. La metafora, infatti, si libera del figurato e il piano oggettivo si impone sull'immagine costruita stravolgendone il significato.

La forza espressiva dell'analogia è enfatizzata anche dal riuso della frequente *iunctura* epica *κῦμα θαλάσσης*, che in Omero compare in due casi con l'attributo *εὐρυπόροιο*.<sup>49</sup> Inoltre, *ἄμαχον κῦμα θαλάσσης* riprende la formula *ἀμαιμακέτοιο θαλάσσης* di Hes. *Sc.* 207, con enallage e sostituzione metafrastica dell'aggettivo arcaico con

<sup>47</sup> Cf. v. 412 *ρεύμα* Περσικοῦ στρατοῦ.

<sup>48</sup> Garvie 2009, 79; cf. anche Rosenmeyer 1982, 121-7.

<sup>49</sup> *κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο*, *Il.* 15.381 e *Od.* 12.2.



il più comune ἄμαχον.<sup>50</sup> L'idea di trattenere il mare con le dighe (ἔρκεσιν v. 90) riecheggia una similitudine omerica in cui la furia guerresca di Diomede è paragonata alla violenza di un fiume che esonda (*Il.* 5.87-93). L'immagine è affine al passo eschileo, e al v. 90 si dice che «non lo trattengono i recinti delle vigne rigogliose» (οὐτ' ἄρα ἔρκεα ἴσχει ἀλώων ἐριθηλέων).

Con lo stesso procedimento osservato a proposito dell'esercito 'distuttore di città', l'immagine dell'eroe che si lancia contro le schiere nemiche con la stessa veemenza dei flutti è rifunzionalizzata da Eschilo per attribuirla all'intero esercito. L'ondata (ῥεῦμα) di uomini è come un flusso di acqua in piena che dovrebbe superare ogni ostacolo; tenta di oltrepassare le difficoltà dell'Ellesponto ma verrà sopraffatta proprio dai flutti veri, in una sovrapposizione di metafore omeriche che Eschilo reinventa e rifunzionalizza. L'immaginario epico del mare è risemantizzato, in quanto «si colora di una luce sinistra, quando si pensi che proprio il mare e le navi [...] risultano poi lo strumento fondamentale della rovina dell'esercito persiano».<sup>51</sup> La forza del mare non è più un vero termine di paragone per l'invulnerabilità ma sarà essa stessa la ragione della disfatta: sia perché il mare dell'Ellesponto si oppone alla *hybris* di Serse (che vuole renderlo terra calpestabile), sia perché la guerra che i persiani, negli ultimi versi della parodo, immaginano sulla terraferma (vv. 148-9)<sup>52</sup> sarà vinta invece dai greci a partire dal mare di Salamina.

### 3 La prefigurazione del lutto

Nella parodo il coro non conosce ancora gli esiti della guerra: non sa se l'esercito farà ritorno e quanto gravi saranno le sue perdite. Nell'atmosfera di attesa e sospensione gli anziani riversano da un lato la speranza nell'invincibilità degli immensi contingenti che sono partiti, dall'altro un sentimento d'angoscia nato dall'incertezza e da un oscuro istinto.<sup>53</sup> Del resto già il primo participio τῶν οἰχομένων di *Pers.* 1, in una posizione preminente che chiude il primo dimetro anapestico, sottende un'ambiguità nel verbo, che indica l'azione di 'andare, partire' - in riferimento ai soldati che hanno intrapreso la

<sup>50</sup> Marchiori 1999, 50.

<sup>51</sup> Di Benedetto 1978, 10-11.

<sup>52</sup> Sommerstein 2010, 47. I nemici greci sono designati come δουρῖκλυτοι ἄνδρες (vv. 85-6): l'arma (e l'aggettivo è un altro epicismo marcato in quanto «common Homeric formulaic epithet», Garvie 2009, 78) per cui si distinguono è legata al combattimento a terra e alla falange oplitica.

<sup>53</sup> Cf. Herington 1985, 142, in cui è analizzata - tra le tecniche narrative sfruttate da Eschilo proprio a partire dalle «lezioni» dell'eredità omerica - la capacità di creare la *suspense* privilegiando il potere della parola rispetto all'immediatezza dell'azione.

spedizione - ma anche quella metaforica di 'andarsene, morire',<sup>54</sup> destino che ugualmente toccherà agli uomini privati del ritorno.

Si avverte fin da subito nella parodo l'ombra del presagio, un sentimento di inquietudine che è esplicitato ai vv. 10-11:

κακόμαντις ἄγαν ὀροσλοπεῖται  
θυμὸς ἔσωθεν·

troppo mi tormenta dentro  
l'animo indovino di mali

L'attributo κακόμαντις è un nuovo conio modellato su μάντι κακῶν, l'insulto che Agamennone rivolge a Calcante in un moto di sdegno nel primo libro dell'*Iliade* (1.106-8):

“μάντι κακῶν, οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπες·  
αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,  
ἐσθλὸν δ' οὔτε τί πω εἶπες ἔπος οὐδ' ἐτέλεσσας.”

«Indovino di mali, mai che tu mi dica qualcosa di buono!  
Sempre ti è gradito in cuore profetizzare disgrazie,  
mai hai detto una parola di buon augurio, né l'hai compiuta!»

Agamennone fa riferimento alle profezie negative e frustranti che l'indovino ha pronunciato, sottolineando allo stesso tempo l'idea che la parola dell'oracolo abbia il potere di 'creare' la realtà. In questo caso l'insulto «indovino di mali» ha un senso concreto e letterale, sia perché Calcante è effettivamente un indovino, sia perché ha previsto sciagure nei riguardi di Agamennone.

A partire da questa reminiscenza omerica, Eschilo ricombina in modo nuovo l'espressione condensando le due parole in un'unica neoformazione. Il termine, inoltre, non è riferito a una persona - tanto meno a un reale indovino - bensì allo θυμός, l'animo che avverte il cattivo presagio, in una dimensione che si fa molto più interiorizzata. Lo θυμός stesso diventa dunque il soggetto dell'azione, e ha il potere di presagire le sciagure come un indovino; la metafora costruita

**54** L'*hypothesis* dei *Persiani* attesta che *Pers.* 1 è una citazione del verso di Frinico Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων, data la somiglianza di lessico, contenuto e sintassi (*TrGF* I, Phrynichus F8). La scelta del participio però segna una modifica: βεβηκότων è già eufemistico per la morte (cf. *Pers.* 1002-3, in cui βεβᾶσι è riferito ai capi dell'esercito), ma οἰχομένων rafforza il concetto in quanto è un verbo «which has a strong tendency to imply 'never to return'» (Sommerstein 2010, 45). È peraltro utilizzato altre due volte nella parodo, al v. 13 e 60 (e, più in seguito, ai vv. 252, 546, 916 - le ultime due occorrenze al participio), e di nuovo rende l'ambivalenza degli uomini partiti e morti.

sull'epiteto *κακόμαντις*, riformulato a partire da un allocutivo omerico, esprime poeticamente l'istintività del coro e le sue sensazioni, ancora prima che conosca effettivamente la verità. Analogamente, al v. 224 il corifeo conclude i consigli offerti alla regina per reagire al sogno facendo di nuovo riferimento all'animo dotato di capacità veggente:

ταῦτα θυμόμαντις ὧν σοι πρευμενῶς παρήνεσα·

questo ti ho raccomandato benevolmente, con animo profetico

L'*hapax* *θυμόμαντις* unisce in un ulteriore composto lo *θυμός* alla metafora del *μάντις*; si tratta di una variazione sul tema, in quanto, nel nuovo contesto, la capacità dell'animo di presagire il futuro si spoglia di ogni timore, orientandosi piuttosto a un tono rassicurante e fiducioso (*πρευμενῶς*) che possa confortare la regina.<sup>55</sup>

Il *κακόμαντις* *θυμός* all'inizio della parodo, invece, è inquieto nel profondo (*ἔσωθεν*):<sup>56</sup> il verbo usato, *ὀρσολοπεύεται*, è a sua volta un termine molto raro dall'etimologia incerta.<sup>57</sup> Tra le pochissime ulteriori occorrenze, lo si trova nell'atmosfera leggera e giocosa che caratterizza l'*Inno a Mercurio*, nel contesto delle lamentele di Hermes, che accusa Apollo di tormentarlo perché adirato per il furto delle vacche (*ἦ με βοῶν ἔνεχ' ὧδε χολούμενος ὀρσολοπεύεις*, «così mi tormenti, arrabbiato, per le vacche», *H. Hom. Merc.* 4.308). Il significato è 'tormentare, disturbare', e nel *locus* il termine ricercato è inserito però in una situazione triviale; in ogni caso l'accostamento di una neoforazione che ha origine da una celebre espressione omerica e di un verbo di registro linguistico particolarmente elevato<sup>58</sup> innalza lo stile enfatizzando l'angoscia del coro.

La forza della metafora risulta accentuata se si confronta con l'altra occorrenza eschilea di *κακόμαντις*: nei *Sette a Tebe* il coro esprime l'orrore di ciò che potrebbe avvenire in seguito al rifiuto di Eteocle di rinunciare allo scontro con il fratello (vv. 720-5), ed è l'Erinni a essere concretamente «indovina di mali» in quanto enfatizza le sciagure. Invece nel *locus* dei *Persiani* la particolarità sta nel fatto che *κακόμαντις* sia legato allo *θυμός*, che, a differenza di un reale indovino, può presagire solo in modo indiziale e istintivo - senza conoscere effettivamente ciò che deve accadere ma limitandosi a dar voce alla

<sup>55</sup> Cf. v. 225 *εὗ δὲ πανταχῆ τελεῖν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι* e Garvie 2009, 131.

<sup>56</sup> Cf. *Ag.* 991-2.

<sup>57</sup> Vedi Garvie 2009, 52 e Burzacchini 1980, 141-2.

<sup>58</sup> Il verbo, di diatesi attiva nell'inno omerico, è qui al medio-passivo, a indicare l'azione riflessiva. La ricercatezza del termine è notata da Esichio, che vi dedica una glossa (Hesych. o 1331 Latte): vedi Citti 1994, 23-4 e nota 9.

propria angoscia, razionalmente ancora immotivata. La pre-visione dello θυμός non ha un oggetto specifico; ma è proprio l'indeterminatezza a rendere la metafora tanto «più oscuramente inquietante».<sup>59</sup>

Sebbene la parodo si concentri poi nella descrizione della magnificenza dei contingenti persiani, il presagio negativo che aleggia all'inizio viene ripreso e ampliato nelle ultime immagini che il coro tratteggia (vv. 115-19):

ταῦτά μοι μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται φόβῳ,  
 “ὄᾶ  
 Περσικοῦ στρατεύματος”, τοῦδε μὴ πόλις πύθη-  
 ται, κέανδρον μέγ’ ἄστυ Σουσίδος·

per questo la mente vestita di nero si graffia per la paura  
 «oà!  
 per l'esercito persiano» - che la città non lo venga a sapere,  
 che la città di Susa è vuota di uomini!

Il tema della κενανδρία si oppone alla πολυανδρία: l'Asia prima della spedizione era pullulante di uomini, ma il nefasto progetto di Serse la renderà vuota, annullando in un unico empio gesto la vita e il destino di un'intera generazione.

L'espressione più interessante è però la «mente vestita di nero» che «si graffia» (μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται, vv. 115-16): vi risuona l'eco omerica, e l'analisi di altri paralleli sviscera la complessa costruzione della metafora. Data la ricchezza semantica del sintagma, vale la pena disgiungere analiticamente i due elementi sintattici: in primo luogo sarà quindi trattato il soggetto dell'azione, la «mente vestita di nero» che presenta numerosi rimandi nell'*epos* e nelle altre tragedie eschilee, in seguito il significato e le implicazioni del verbo nel contesto del passo.

Già l'epica omerica connota la mente (o al plurale le φρένες)<sup>60</sup> con il colore nero: il sopraggiungere di un'emozione forte crea un liquido<sup>61</sup> che si riversa nel petto tingendo le φρένες di una sfumatura scura.<sup>62</sup> Diversi stati d'animo e passioni *riempiono* le φρένες come sostan-

<sup>59</sup> Citti 1994, 23.

<sup>60</sup> Per un'analisi delle φρένες e degli altri organi mentali sede delle attività intellettive ed emotive vedi Sansone 1975; Jahn 1987; Padel 1992; Pelliccia 1995; Clarke 1999; Pelliccia 2012.

<sup>61</sup> Il procedimento è analogo a quello del pensiero, che fluisce nel corpo come il respiro: «thought flows as an oozing fluid», e si mescola con i liquidi corporei (Clarke 1999, 86-7; vedi anche 79-89).

<sup>62</sup> Clarke 1999, 90-1, che prosegue: «emotion arrives there - ἵκανε, ἵκετο, and similar - and covers over the φρένες as blood and other fluids flow in the chest».

ze liquide;<sup>63</sup> ma la tonalità nera della formula φρένες ἀμφὶ μέλαινα (al nominativo o all'accusativo) è legata a momenti di ira,<sup>64</sup> dolore<sup>65</sup> e coraggio.<sup>66</sup> Eschilo rifunzionalizza il concetto epico di 'mente nera' in un altro passo (*Eum.* 458-60):

ἔφθιθ' οὔτος οὐ καλῶς, μολῶν  
εἰς οἶκον· ἀλλὰ νιν κελαινόφρων ἐμή  
μήτηρ κατέκτα

egli non morì nobilmente,  
dopo aver fatto ritorno a casa: ma mia madre  
mente nera lo uccise

Oreste ricorda l'orribile morte del padre e l'efferato gesto della madre: l'*hapax* coniato sull'aggettivo κελαινός – anch'esso già omerico – si riferisce alla malvagità di Clitemestra, pertanto il colore nero della mente è risemantizzato e trasposto alla cornice di crudeltà che anima i piani della regina.

D'altra parte, in Eschilo, altre sedi dell'attività emotiva si tingono di nero in situazioni di angoscia simile a quella che prova il coro nel passo dei *Persiani*. In *Supp.* 785 – ritenuto però corrotto da Garvie 2009, 86 – la καρδία (o il κέαρ) diventa κελαινόχρως per l'ansia. Similmente, il coro delle *Coefore* si angoscia sentendo il lamento di Oreste e gli σπλάγχνα «si anneriscono» (σπλάγχνα δέ μοι κελαινοῦται, vv. 413-14).<sup>67</sup>

Nel passo dei *Persiani*, tuttavia, Eschilo non riusa solo il concetto, perfettamente normalizzato nell'epica, di 'mente nera', ma costruisce un'ardita metafora intrecciandovi l'elemento della veste: il chitone della μελαγχίτων φρήν conferisce alla mente un tratto umano, ed è proprio questo dettaglio a sottolinearne l'identità personificata.

<sup>63</sup> Vedi gli esempi riportati in Clarke 1999, 90.

<sup>64</sup> Ad Agamennone in *Il.* 1.101-4 vengono attribuiti la mente nera e gli occhi fiammeggianti di odio (μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινα | πίμπλαντ', ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην, «la mente nera traboccava | di furore, gli occhi simili a fuoco lampeggiante»). Il colore nero, legato in particolare al μένος, è «perhaps specifically identified with blood», Clarke 1999, 90 e nota 76; cf. anche Padel 1992, 23-6.

<sup>65</sup> E.g. *Il.* 17.83 Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας ἀμφὶ μελαίνας, «ma un dolore tremendo avvolse Ettore nella mente nera», nel vedere i caduti in battaglia intorno a lui.

<sup>66</sup> E.g. *Il.* 17.498-9 ὃ δ' εὐξάμενος Διὶ πατρὶ | ἀλκῆς καὶ σθένεος πλήτο φρένας ἀμφὶ μελαίνας, «ed egli invocando il padre Zeus fu pieno di coraggio e forza nella mente nera».

<sup>67</sup> Gli σπλάγχνα indicano un complesso di organi che comprende cuore, fegato, reni e polmoni (Garvie 1986, 153). Lo studioso riflette anche sulla metafora dell'annerirsi, che potrebbe derivare dall'immaginario del mare in tempesta (cf. almeno *Il.* 7.64 μελάνει δέ τε πόντος, 9.6 κύμα κελαινόν con *Eum.* 832 κοῖμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος, «calma l'amara rabbia dal flutto nero», detto da Atena); oppure, con Sansone 1975, 76-7, gli organi si anneriscono per il flusso di sangue.

Soffermandosi sulle occorrenze in cui la mente è personificata, ci sono diversi casi in cui la scelta stilistica è più evidente, dato che la mente assume caratteristiche fisiche umane: ad esempio la mente è dotata di occhi in *Ch.* 854 οὔτοι φρέν' ἄν κλέψειεν ὠμματομένην («non potrà certo imbrogliare una mente che ha gli occhi aperti») e *Eum.* 104 εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται («quando dorme, la mente è illuminata negli occhi», ovvero vede chiaro nei sogni). Si tratta tuttavia di una metafora molto più immediata, in quanto facilmente possiamo associare le capacità della mente di addentrarsi nel pensiero a quelle della vista di penetrare la realtà fisica. Più interessante è un passo delle *Supplici* euripidee, in cui la mente ha una lingua per parlare (v. 775 εὐγλώσσοφ φρενί); anche in questo caso, tuttavia, la personificazione rimane comunque legata a una dimensione intellettuale in cui la mente stessa e gli organi fisici deputati a collegare il pensiero alla realtà – e renderlo trasmissibile, nel caso specifico della mente che proferisce parola – hanno un ruolo preminente.

Inoltre la veste non è un elemento anatomico: è assai probabile che la scelta di Eschilo di enfatizzare proprio questa caratteristica risieda nel valore simbolico della veste nera. Nel finale delle *Coefore* la veste scura è associata alle Erinni (v. 1048):<sup>68</sup>

αἶδε, Γοργόνων δίκην,  
φαιοχίτωνες

queste, simili a Gorgoni,  
dalla veste scura

Nel prologo della stessa tragedia, invece, pepli neri<sup>69</sup> sono indossati dalle donne in lutto che si avvicinano per offrire la libagione (vv. 10-12):

τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγυρις  
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις  
πρέπουσα;

cos'è questo gruppo di donne  
che si avvicina, distinguendosi  
per le vesti scure?

<sup>68</sup> Il colore φαιός, una tonalità scura di grigio, è associato alle vesti delle Erinni anche in altre fonti: Timaeus *FGrH* 566 F 55 e *Suda* φ 180 Adler s.v. «φαιός» («passages which may derive from a reminiscence of Aeschylus' description here», Garvie 1986, 345). Per il generale aspetto scuro delle Erinni cf. *Ag.* 462, *Eum.* 52, 352, 370.

<sup>69</sup> Μελάγχμιος è comunemente usato da Eschilo in luogo del più semplice μέλας: *Pers.* 301, *Supp.* 719, 745 (Garvie 1986, 52); cf. anche *Eur. Ph.* 372, *El.* 513, *Rh.* 962.

Colore tradizionalmente associato alla morte già in Omero, il nero diventa quindi un veicolo semantico: il focus sulla veste scura, indossata metaforicamente dalla mente, offre già un simbolo visivo non solo dell'immagine di lutto che il coro sta descrivendo, ma anche di quanto avverrà effettivamente con il ritorno di Serse. La tunica nera diventa una prefigurazione del lutto, essendo al contempo già parte di una ritualità connessa alla morte e al lamento funebre - entrambi elementi che avranno molto spazio nel lungo *threnos* che chiude la tragedia.<sup>70</sup>

Ma l'azione che la mente, ancora personificata, compie è altrettanto significativa: il rito funebre richiede una gestualità precisa, e la mente, vestita di nero come una fanciulla in lutto, «si graffia» (ἀμύσσειται, v. 116), in una perfetta anticipazione prototipica di ciò che avverrà nella città ripetutamente per ogni guerriero morto.<sup>71</sup> I principali elementi finora analizzati sono rintracciabili nelle celebri scene iliadiche in cui si piange la morte di Patroclo. Innanzi tutto si può osservare il comportamento di Achille (*Il.* 18.22-5 *passim*):

ὥς φάτο· τὸν δ' ἄχος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα.

[...]

νεκταρέωι δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη

così disse; una nube nera di dolore lo avvolse.

[...]

la cenere nera sporcò la veste profumata

La nube nera di dolore fa seguito alla notizia della morte,<sup>72</sup> ma, più nello specifico, è notevole che Achille si cosparga di cenere

**70** Lo stesso tema delle vesti acquisisce importanza nel prosieguo della tragedia, non solo per le vesti che identificano le donne del sogno profetico, ma anche per le vesti stracciate che indossa Serse (annunciate per la prima volta dal fantasma di Dario, vv. 832-6); cf. Garvie 2009, 87.

**71** Secondo Hdt. 7.185 e 7.228 il numero di soldati persiani nell'armata si aggira sui 2-3 milioni di soldati (cf. Sommerstein 2010, 48 e 66 nota 4). Altrettante mogli e madri piangeranno i loro cari: la κενανδρία che ha colpito l'Asia porta le sue tragiche conseguenze anche nella società femminile.

**72** La nera nube è collegata anche all'atto stesso di morire (cf. *Il.* 16.350 e *Od.* 4.180: [...] θανάτοιο μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψε), e l'idea della morte che 'avvolge' è ripresa in *Pers.* 917 θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι: Serse nell'esodo «parla come un eroe dell'epos: gli si scioglie il vigore delle membra (v. 914), e vorrebbe essere avvolto da un destino di morte (v. 915 ss.)» (Marchiori 1999, 58). La reazione dolorosa di Achille risulta ancora più enfatizzata, in quanto «the language of mourning is mingled with that of death» (Edwards 1991, 144): alla vista di Patroclo morto è come se egli stesso si sentisse a sua volta morire. La stessa perifrasi è usata in contesti simili, di nuovo a indicare la forte emozione suscitata da una notizia di morte, reale o presunta: a proposito di Ettore, al quale è appena morto un compagno in *Il.* 17.591, e di Laerte che crede che Odisseo sia davvero morto (*Od.* 24.315-17). Nel caso di Achille, tuttavia, la presenza delle donne che piangono e soprattutto delle Nereidi insieme a Teti prefigura il funerale stesso di Achille (Rutherford 2019, 95), la cui morte imminente è esplicitata ai vv. 89 ss.

imbrattando in questo caso il chitone che diventa nero, un potente gesto rituale. È significativa anche la reazione di Briseide, che quando vede Patroclo morto si getta su di lui piangendo e coprendo il proprio corpo di graffi (*Il.* 19.283-5):

ὥς ἶδε Πάτροκλον δεδαϊγμένον ὄξει χαλκῶι,  
ἀμφ' αὐτῶι χυμένη λίγ' ἐκώκυε, χερσὶ δ' ἄμυσειν  
στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλὴν δειρὴν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα.

Quando vide Patroclo trafitto dal bronzo acuto  
gettandosi su di lui gridava piangendo, con le mani si graffiava  
il petto, il collo morbido e il bel viso.

La gestualità del lutto è fatta quindi di atti codificati - e di parole precise: il verbo utilizzato è sempre ἀμύσσω, che Eschilo riprende attribuendolo però alla «mente vestita di nero» (vv. 115-16 già citati); l'immagine che così si delinea, nell'estrema essenzialità di un soggetto e un verbo, rispetta le tradizioni del lamento funebre, sia nel chitone scuro che nell'atto di ferirsi. Ma la metafora personificata è tanto più espressiva perché a compiere questi gesti non è - finora - una persona in lutto, bensì un soggetto astratto, una mente che coglie in anticipo l'atmosfera del compianto prima che sia dichiarato, e nel riserbo della sua veste nera si graffia, rivolgendo all'interiorità l'espressione del dolore; dopo tutto, per il momento non si tratta che di un presagio angoscioso, un'oscura creazione partorita dall'inquietudine.

L'uso figurato di ἀμύσσω nel gesto di 'graffiarsi il cuore', per indicare un tormento interiore, è del resto omerico, sebbene sia collegato specificamente a una manifestazione di rabbia.<sup>73</sup> Nel primo libro dell'*Iliade*, ad esempio, Achille rinfaccia ad Agamennone le sue scelte egoistiche (vv. 243-4):

σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις  
χωόμενος, ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας

ma dentro di te ti graffierai il cuore,  
furioso, perché non hai ricompensato il migliore degli Achei

La stessa metafora ha alcune attestazioni anche nei ditirambi di Bacchilide: 17.18-19 καρδίαν τέ οἱ | σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος «l'infelice destino gli graffiò il cuore» e 18.11 ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσει; («cos'è

<sup>73</sup> Cf. però anche la metafora affine del 'divorarsi il cuore' per l'ansia o il rimpianto: Sapph. fr. 96.17 λέπταν ποι φρένα [...] βόρηται presenta anche la φρήν come sede dello stato d'animo. Neri 2021, 738 sottolinea il contrasto tra l'aggettivo e il verbo 'divorare', segnalando anche i paralleli omerici di *Il.* 6.202, 7.301, *Od.* 9.75 = 10.143.



che graffia il tuo cuore?»). Il nesso καρδίαν ἀμύσσει compare ancora identico in *Pers.* 161 quando la regina esplicita la sua ansia: καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς, «e la preoccupazione mi graffia il cuore».

La prefigurazione del lutto si riverbera poi nell'immagine delle donne che strazieranno le vesti con le unghie. L'immaginazione del coro si traduce di nuovo in scene visualizzabili, che per piccoli particolari illustrano un quadro di dolore e riti funebri per gli uomini che non saranno mai più di ritorno (vv. 120-5):

καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' ἀντίδουπον ῥσεται,  
 «ὄα»,  
 τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων,  
 βυσσίνους δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς.

e la rocca di Cissia leverà di nuovo il grido  
 «oà»,  
 una folla di donne che fa riecheggiare questa parola,  
 sui pepli di bisso cadrà lo strazio.

La parodo si conclude infine con nuove immagini di sofferenza evocate dai letti nuziali vuoti e pieni di lacrime: i vv. 134-7 λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ | πῖμπλαται δακρύμασιν («i letti sono pieni di lacrime | per desiderio dei mariti») riecheggiano il dolore di Penelope in *Od.* 203-5, in cui la regina crede di piangere per lo sposo scomparso (e infatti il verbo riferito a lui è all'imperfetto, ἐπεὶ ἔξοχος ἦεν Ἀχαιῶν), senza sapere che egli invece è solo lontano, ma alla fine riuscirà a tornare a Itaca.

Nel primo stasimo il dolore esplode nella descrizione dei veli squarciati (537-8), delle vesti bagnate di pianto (539-40) e del particolare struggente degli abbracci che non ci saranno più (vv. 543-5). Anche nella dimensione femminile, il destino nefasto non coinvolge una singola donna ma un'intera generazione. L'ingente quantità di morti in guerra causata da Serse si rispecchia nell'altrettanto grande numero di spose la cui vita matrimoniale è d'improvviso troncata, sostituita dal *pothos*, il desiderio dei mariti lontani che questa volta davvero non faranno più ritorno.

Al contrario di Penelope, le donne persiane non hanno alcuna possibilità di un finale felice, anche se, paradossalmente, nel canto iniziale il coro è ancora a un livello di conoscenza dei fatti quasi inesistente; l'istinto del κακόμαντις θυμός, tuttavia, presagisce già con ineluttabile chiarezza gli esiti della guerra e il dolore che ne deriverà.

## 4 Conclusioni

I temi presi in esame sono solo un esempio dell'abilità di Eschilo di adottare gli elementi della tradizione e il materiale omerico e reinventarli: non solo egli cita espressioni formulari di cui ha memoria, come nel caso degli attributi del mare, ma rielabora il linguaggio in continue metafore, neoformazioni, allusioni. Molti dei *Leitmotive* più importanti della tragedia hanno delle ascendenze omeriche, che diventano funzionali alla creazione di nuovi significati e livelli semantici. Nell'esercito persiano, immenso come la terra da cui proviene, confluiscono le caratteristiche degli eroi dell'epos, in una dimensione che però privilegia, rispetto all'ideologia epica, la forza collettiva dell'esercito anziché di un singolo condottiero. L'immaginario del mare, inoltre, a partire dagli epiteti omerici diventa veicolo metaforico per equiparare l'immensità dei contingenti all'invincibilità dei flutti, in un'analogia che sfida i limiti del figurato colorandosi di ironia tragica. Proprio perché il mare è invincibile (e non accetta di essere terra calpestabile) i persiani sono destinati a fallire; ha origine così la catena di sciagure che si abbatte sulla civiltà persiana, progressivamente decimata in quelle sterminate risorsero di uomini di cui l'Asia si faceva vanto. E gli anziani della corte, in una visione saggia e istintiva, prefigurano già la catastrofe, dipingendola in piccole scene dominate dal colore scuro della «mente vestita di nero», già pronta a celebrare l'infinità dei lutti.

Nella ricchezza delle espressioni e delle immagini si vede anche la freschezza dello stile di Eschilo, in cui sia le similitudini ampie sia il dettaglio più elegante e sintetico riprendono la tradizione omerica rendendola propria; e nella maggior parte dei casi la rielaborazione ha origine da singole parole che acquisiscono carattere polisemico, che il poeta-tragediografo veicola soprattutto nell'espressività dei composti. L'immaginazione metaforica, supportata dall'estrema incisività del lessico, crea costruzioni del pensiero di altissimo valore poetico, spesso a partire da una trama sottilissima di nuove creazioni che hanno origine da riformulazioni e risemantizzazioni di materiale omerico; il gioco con la tradizione poetica e la straordinaria capacità di reinventare il linguaggio ne fanno un autore che «must be regarded as simultaneously a radical innovator/inventor, and a deeply knowledgeable traditionalist» (Griffith 2009, 2).

## Bibliografia

- Bonanno, M.G. (2018). *L'allusione necessaria*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Burzacchini, G. (1980). «Note sui *Persiani* di Eschilo». *Dioniso*, 51, 133-55.
- Cairns, D. (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert.
- Clarke, M. (1999). *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, M.; Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dee, J.H. (2000). *Epitheta hominum apud Homerum*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Dee, J.H. (2001). *Epitheta deorum apud Homerum*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Dover, K.J. (1968). *Aristophanes. "Clouds"*. Oxford: Clarendon Press.
- Dover, K.J. (1993). *Aristophanes. "Frogs"*. Oxford: Clarendon Press.
- Edwards, M.W. (1991). *The "Iliad": A Commentary*. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Earp, F.R. (1949). *The Style of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (2015). *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garvie, A.F. (1969). *Aeschylus' "Supplikes": Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (2002). «Alliteration in Greek Tragedy». *Lexis*, 20, 3-12.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. "Persae"*. Oxford: Oxford University Press.
- Giordano, M. (2019). «*Thourios Xerxes* e la critica militante di Eschilo». *Giordano, Napolitano 2019*, 147-58.
- Giordano, M.; Napolitano M. (a cura di) (2019). *La città, la parola, la scena. Nuove ricerche su Eschilo = Atti del seminario di Letteratura greca 'L.E. Rossi' a.a. 2015-2016* (Roma, 18 gennaio-16 maggio 2016). Roma: Quasar.
- Griffith, M. (2009). «The Poetry of Aeschylus (In Its Traditional Contexts)». Jouanna, J.; Montanari, F., *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*. Genève: Fondation Hardt, 1-55.
- Grilli, A.; Paduano G. (1996). *Aristofane. "Le Rane"*. Milano: Rizzoli.
- Gruen, E.S. (2010). «Persia in the Greek Perception: Aeschylus and Herodotus». *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 9-52.
- Hainsworth, B. (1993). *The "Iliad": A Commentary*. Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Herington, J. (1986). *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press.
- Hordern, J.H. (2002). *The Fragments of Timotheus of Miletus*. New York: Oxford University Press.

- Jahn, T. (1987). *Zum Wortfeld ‚Seele-Geist‘ in der Sprache Homers*. München: C.H. Beck Verlag.
- Kraias G. (2011). *Epische Szenen in tragischem Kontext. Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos*. Bern; Frankfurt: Peter Lang.
- Kranz, W. (1988). *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Hildesheim: Weidmann.
- Marchiori, A. (1995). *Memoria letteraria e metafrasi metrica*. Padova: Imprimeria.
- Marchiori, A. (1999). «Sulla presenza di formule epiche in Eschilo». Avezzù, G. (a cura di), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. Tradizione e interpretazione del dramma attico*. Padova: Imprimeria, 41-70.
- Maehler, H. (2003). *Bacchylidis Carmina*. München; Leipzig: Teubner.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. „Agamennone“*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Melchinger, S. (1979). *Die Welt als Tragödie*. Bd. 1, *Aischylos, Sophokles*. München: C.H. Beck.
- Merkelbach, R.; West, M.L. (1999). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press.
- Michellini, A. (1982). *Tradition and Dramatic Form in the „Persians“ of Aeschylus*. Leiden: Brill.
- Murray, G. (1962). *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Neri, C. (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti*. Berlin: de Gruyter.
- Nicolai, R.; Vannicelli, P. (2019). «Il consiglio, il sogno, il catalogo: *Iliade* II, i *Persiani* di Eschilo, Erodoto VII». Giordano, Napolitano 2019, 201-26.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.
- Pelliccia, H. (1995). *Mind, Body and Speech in Homer and Pindar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pelliccia, H. (2012). «Mental Organs». *The Homer Encyclopedia*. Wiley Online Library. <https://doi.org/10.1002/9781444350302.wbhe0897>.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rodighiero, A. (1998). *Sofocle. „Edipo a Colono“*. Venezia: Marsilio.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Rutherford, R.B. (2019). *Homer. „Iliad“: Book 18*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sansone, D. (1975). *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag. Hermes Einzelschriften 35.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A.H. (1982). *Aristophanes. „Clouds“*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A.H. (2010). *Aeschylean Tragedy*. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury.
- Stanford, W.B. (1942). *Aeschylus in His Style. Study in Language and Personality*. Dublin: The University Press.
- Stanford, W.B. [1936] (1972). *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. New York; London: Johnson Reprint Corporation.
- West, M.L. (1990). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart: Teubner.
- Winnington-Ingram, R.P. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

## METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,

Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# «Sed obstat θέλων» Aspetti della volontà degli dèi nelle *Coefore* di Eschilo

Andrea Taddei

Università di Pisa, Italia

**Abstract** This article attempts to explore a very broad topic through a small lens. Starting from a formal aspect of two prayers in Aeschylus' *Libation Bearers* (the presence of θέλων in *Cho.* 19 and 793), the article investigates the connections and interactions between divine and human will within some ancient Greek prayers. Through the analysis of examples from Homer to tragedy, the importance of the divine will in accepting the agreement implicit in a prayer is emphasised, considering the dynamics of prayer within a more general mechanism of reciprocity. On this basis, the phrase θέλων ἀμείψη in *Cho.* 793 can be defended.

**Keywords** Aeschylus' *Libation Bearers*. Greek prayers. Reciprocity. God's will.

**Sommario** 1 Se il dio vuole. – 2 Un passaggio piuttosto controverso: *Cho.* 790-3. – 3 «Sed obstat θέλων»? – 4 Una via per superare l'ostacolo. – 5 Per piacere. – 6 «Vuolsi così». Alcuni esempi omerici. – 7 Ritorno ad Atene: una consapevole accettazione.

## 1 Se il dio vuole

Subito dopo avere indirizzato ad Hermes la preghiera che apre le *Coefore* eschilee,<sup>1</sup> Oreste volge lo sguardo al gruppo (ὀμήγουρις, v. 10) di donne vestite di nero che si avvicina (στέιχει, v. 11) alla tomba di suo padre per portare – così Oreste comprende da quel che vede

---

Desidero ringraziare R. Di Donato, E. Medda, A. Nuti e C. Pernigotti per avere discusso con me singole questioni affrontate in questo articolo. Grazie anche a coloro che sono intervenuti durante il dibattito del convegno veronese per gli utili spunti di approfondimento. Di ogni errore e omissione resto, ovviamente, l'unico responsabile.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Lexis Supplementi | Supplements 14

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-738-8 | ISBN [print] 978-88-6969-759-3

#### Peer review | Open access

Submitted 2023-07-04 | Accepted 2023-07-30 | Published 2023-12-21

© 2023 Taddei | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-738-8/003

(vv. 12-14) – delle libagioni (χοάς, v. 15) destinate a placare chi si trova sotto terra (μειλίγματα νερτέροις, v. 15).

Avendo identificato sua sorella, che spicca (πρέπουσα, v. 12) per il modo in cui manifesta il lutto, il figlio di Agamennone invita Pilade a nascondersi (v. 20: σταθῶμεν ἐκποδῶν), con lo scopo di comprendere chiaramente (vv. 20-1: ὡς ἂν σαφῶς/μάθω) natura e funzione del gruppo di donne che si avvicina (v. 21: γυναικῶν ἥτις ἦδε προστροπή).

Mentre svolge queste considerazioni, egli pronuncia – per così dire, in via di discorso – un’invocazione su cui vale la pena soffermare l’attenzione con lo scopo di riflettere sul rapporto tra alcuni elementi, spesso descritti nei commenti al dramma come «formali» o «formulari», e le forme di pensiero e di civiltà che determinano il manifestarsi proprio di questi elementi.

L’invocazione cui mi riferisco è molto breve ed è pronunciata da Oreste ai vv. 18-19:

... ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον  
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί. 18

Per quale motivo il figlio di Agamennone sente il bisogno di specificare un dato che al lettore moderno può sembrare addirittura autoevidente (si potrebbe forse dire: superfluo), come il fatto che a Zeus venga chiesto di fare qualcosa θέλων, ‘volendolo’, come se fosse possibile anche solo concepire il contrario?

Non è certo questa la sede per affrontare nel dettaglio un tema ampio come è quello del rapporto tra volontà divina e volontà umana in tragedia, un tema sul quale esistono studi importanti ai quali sarà qui sufficiente rinviare.<sup>2</sup> Per il ragionamento che qui intendo condurre, basterà come premessa senza alcuna pretesa di esaustività ricordare un dato meno ovvio di quanto possa sembrare, vale a dire che sin da Omero<sup>3</sup> sono gli dei a potere indurre i mortali ad agire

<sup>1</sup> Come è noto, leggiamo i versi iniziali delle *Coefore* grazie alla citazione che ne fa Aristofane ai vv. 1126-8 delle *Rane*. Una ricostruzione del dibattito critico è in Brown 2018, 165-9.

<sup>2</sup> Cf. Vernant 1972. Si vedano, in proposito, le riflessioni di Di Donato 2013, 257-9, dove si rende chiaro il rapporto con la psicologia storica di I. Meyerson (Meyerson 1948). Per un panorama generale, cf. Segal 2007. Come è noto, il tema è assai importante anche per quel che riguarda l’epica greca arcaica (cf. nota seguente): seminale è lo studio di Lesky 1961. Una recente rassegna bibliografica su può leggere in Cantarella 2019.

<sup>3</sup> Una rassegna delle attestazioni del participio ἐθέλων in Omero lo vede spesso associato all’idea della facilità (πέρα, ῥηιδίως) con cui il dio, se vuole, è in grado di fare qualcosa: cf. p. es. *Il.* 10.55, *Od.* 3.231; *Od.* 16.198. Agli uomini non basta la volontà, per svolgere azioni complesse che gli dei invece – volendolo – possono fare senza difficoltà: impossibile per un uomo, anche giovane e forte, spostare il letto di Odisseo; un dio che lo voglia, potrà invece farlo senza difficoltà (ῥηιδίως ἐθέλων a *Od.* 23.183). Sulla

contro la loro volontà, mentre non è ovviamente pensabile il contrario, come mostra di avere tra l'altro recepito Euripide quando, nello *Ione*, il protagonista del dramma qualifica come ἀμαθία lo sforzo degli uomini che vogliono ottenere, mediante l'offerta di sacrifici, responsi dagli dei, se questi ultimi oppongono la loro volontà (τοὺς θεοὺς ἄκοντας... φράζειν ἄ μη θέλουσιν).<sup>4</sup>

Da dove deriva, allora, l'esigenza di specificare, al v. 19 delle *Coefore*, che Zeus deve farsi alleato di Oreste 'volendolo', 'volontariamente'? Si tratta forse di un elemento in buona sostanza esornativo, quasi fosse un 'per favore' incidentale e sostanzialmente desemanizzato, all'interno di un discorso più generale?

Tutt'altro che estemporanea o decontestualizzata, l'invocazione pronunciata da Oreste ai vv. 18-19 delle *Coefore* permette in realtà di stabilire significative relazioni, da una parte, con la preghiera che il coro formula a Zeus nel secondo stasimo (vv. 780-93)<sup>5</sup> e, dall'altra, con la preghiera a Hermes dei vv. 1-3 che qui, per comodità espositiva, riportiamo:

Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,  
σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω·  
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.

1

Sono a dir poco evidenti i contatti tra i vv. 1-3 e i vv. 18-19, al punto che l'analogia nella sostanza della preghiera si traduce in identità nella formulazione usata in entrambi i casi: al γενοῦ μοι σύμμαχος del v. 2 corrisponde infatti γενοῦ δὲ σύμμαχος del v. 19, nella stessa posizione metrica, e con la sola variazione del μοι (v. 2) in δέ (v. 19).

Prima ancora di interrogarci sui possibili significati di una ripresa verbale così puntuale, e a così pochi versi di distanza, varrà da subito

---

facilità dell'agire degli dei cf. Hes. *Op.* 5-7 (ρεία). La mancanza di volontà degli uomini non è invece un fattore che possa ostacolare lo svolgimento di un'azione perché si può essere costretti a fare qualcosa (cf. *Il.* 4.300: Nestore schiera l'esercito in modo tale che anche il peggiore sia costretto a combattere, anche se non lo vuole: καὶ οὐκ ἐθέλων), oppure perché si può fare qualcosa in modo preterintenzionale (*Il.* 23.88: Patroclo ha ucciso senza volerlo il figlio di Amfidamante). Su quest'ultimo aspetto, cf. Cantarella 2019. Associato a ἐθέλῳσι, il participio indica il consenso (*Il.* 3.272) ovvero il mancato consenso (*Il.* 6.165, 24.289, *Od.* 2.50, 5.155) tra due soggetti. Torneremo più avanti su quest'ultimo tipo di caso.

<sup>4</sup> Cf. Eur. *Ion.* 374-9.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, § 2. Nell'arco della medesima lunga invocazione, il termine occorre anche al v. 814, quando il coro chiede a Hermes di spirare per lui propizio. Il luogo è controverso (M ha θέλεν con ω sovrascritto, ma forse si tratta di una glossa di χρήζων del v. 815: cf. la discussione in Garvie 1986, 266 e Battezzato 1994, 87-8) e meriterà una discussione distinta da quanto non si possa fare in questa sede. Al di là della - pur molto rilevante - questione testuale, è importante comunque osservare come, anche ai vv. 814-15 sia in gioco la volontà del dio invocato (Hermes, in questo secondo caso), al quale si chiede di agire 'volendolo'. Cf. Garvie 1986, 266; Brown 2018, 201; Citti 2006, 102.

la pena di precisare che la formulazione eschilea (γενοῦ...σύμμαχος) attinge a una tradizione consolidata,<sup>6</sup> riconducibile a pratiche di preghiera reali, che trova nell'*Inno ad Afrodite* di Saffo il suo esempio forse più noto (σύμμαχος ἔσσο in fr. 1, 28)<sup>7</sup> e in un frammento di Archiloco un riferimento per noi utile da esplorare un po' più da vicino.

Si tratta del fr. 108 W<sup>2</sup>, nel quale il poeta di Paro si rivolge ad Efesto nei termini seguenti:

κλύθ' ἄναξ Ἴηφαιστε καί μοι σύμμαχος γουνουμένφ  
ἴλαος γενοῦ, χαρίζεσ δ' οἴάπερ χαρίζεαι,

Al dio il poeta chiede di prestare ascolto (κλύθ') mantenendo continuità con un passato durante il quale egli è già venuto incontro alle richieste a lui presentate (v.2: χαρίζεσ δ' οἴάπερ χαρίζεαι, v. 2).<sup>8</sup> Come si può osservare, all'imperativo di κλύω viene affiancata una richiesta di alleanza in tutto analoga a quella che abbiamo appena osservato nelle *Coefore* (γενοῦ δὲ | μοι σύμμαχος in Eschilo; σύμμαχος... γενοῦ in Archiloco) e in Saffo, e che lascia solida traccia anche nella ricezione di preghiere sulla scena tragica e comica.<sup>9</sup> Accanto a questi elementi sarà poi utile almeno menzionare un tratto che sarà utile più avanti nel ragionamento, vale a dire la presenza di ἴλαος al v. 2, come qualificazione ulteriore di Efesto invocato affinché si faccia alleato: il dio deve cioè farsi σύμμαχος, ma deve farlo volentieri, essendo ben disposto nel suo animo.

A questi elementi – qui solo elencati in modo sommario – si associa infine il modo in cui è strutturata l'invocazione, che in Archiloco insiste sulla gestualità agita dall'orante durante il rito (μοι ... γουνουμένφ),<sup>10</sup> mentre nelle preghiere eschilee dei vv. 1-3 e 783-93 pone l'accento sulla espressione di desiderio da parte di chi avanza la richiesta (μοι αἰτουμένφ, *Cho.* 3; παραιτουμένφ μοι, *Cho.* 783).

Come si può osservare, viene progressivamente configurandosi una fitta rete di rimandi, interni ed esterni al dramma eschileo, che pare riduttivo intendere solo in termini di riprese formali o lessicali da parte dei poeti coinvolti, ma sarà più proficuo tentare di spiegare cercando di coglierne il rapporto con la dimensione della civiltà greca che noi isoliamo e qualificiamo come religiosa.

<sup>6</sup> Cf. Pulleyn 1997, 218-20.

<sup>7</sup> Cf. Neri 2021, 546.

<sup>8</sup> Il nesso è già omerico: cf. *Il.* 13.633. Cf. anche 1.453, 5.116. Cf. Alc. fr. 38.11. Sulla convenzionalità del linguaggio nel frammento archilocheo, cf. Tarditi 1968, 128 e Swift 2019, 291.

<sup>9</sup> Cf. Eur. *Tro* 469, Ar. *Lys.* 346. Cf. anche CEG 467, 2.

<sup>10</sup> Sulla gestualità della preghiera, cf. *ThesCra* 3, 18-19. Sull'atto di inginocchiarsi (non particolarmente frequente nelle preghiere), cf. Pulleyn 1997, 190-1.



Sarà d'altra parte utile rilevare come le relazioni tra le invocazioni di cui si è appena detto non hanno solo carattere di analogia e identità.

Tra la preghiera ad Ermes che apre le *Coefore* e l'invocazione a Zeus dei vv. 18-19 esiste per esempio una differenza di rilievo perché, se nel primo caso è sull'espressione di desiderio da parte di chi formula la richiesta che si insiste (δος ... αίτουμένω), nel secondo caso è invece la volontà di Zeus a essere esplicitamente menzionata, proprio con il θέλων del v. 19. Si tratta di una differenza che, nel quadro delle evidenti analogie tra le due invocazioni, rischia quasi di passare inosservata ed è invece importante considerare, tanto per la comprensione della preghiera dei vv. 18-19, quanto per le implicazioni che essa ha sulla *constitutio textus* dei vv. 790-3.<sup>11</sup>

Possiamo allora riprendere e precisare la questione enunciata in apertura: perché, quando chiede anche a Zeus di farsi suo alleato, Oreste aggiunge la richiesta di farlo θέλων?<sup>12</sup> È possibile attribuire alla menzione della volontà del dio un senso, che vada oltre la mera constatazione, da parte dell'interprete, della presenza di un elemento qualificabile come 'tecnico' oppure meramente esornativo? Se di formula invece si tratta - come alcuni commentatori lasciano intendere - quali fatti di civiltà l'iterazione di questa specifica formula è in grado di veicolare?

In un libro pubblicato poco più di sessanta anni fa, e ancora fondamentale per chi intenda studiare il *linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, V. Citti osservava che la «espressione θέλων» del v. 19 delle *Coefore* «richiama l'equivalente εὔφρων o ἴλαος che spesso si trova negli *Inni orfici*» (1962, 76).

È utile seguire il suggerimento di Citti nello stabilire una sostanziale equivalenza, in questo passo, tra θέλων ed εὔφρων, con particolare riferimento agli *Inni orfici*. Una simile analogia si rivela infatti produttiva, soprattutto quando si considerino non tanto le nove occorrenze nelle quali alla divinità<sup>13</sup> si chiede di ascoltare (κλῦθι), venire (ἐλθέ, μολεῖν) con un atteggiamento εὔφρων,<sup>14</sup> quanto piuttosto

<sup>11</sup> E anche del v. 814 (cf. *supra* nota 5).

<sup>12</sup> La presenza di θέλων viene registrata nei commenti («as a stereotyped expression»: Garvie 1986, 53) e posta in relazione con 793, 814 (ma il luogo è controverso), *Supp.* 144 e con θελοῦσα di *Ag.* 664 (su cui cf. Medda 2017, 381, dove si cita l'interpretazione di Abresch 1832, 77, il quale spiega il participio come «propitia, favens, lubens»). Sulla presenza di θέλων «in many greek prayers», cf. Pulleyn 1997, 144-5.

<sup>13</sup> Le occorrenze di εὔφρων riferite agli dei sono a *Hymn. Orph.* 7.11, 9.11, 12.3, 28.3, 46.2, 46.8, 50.8, 60.4, 62.9. In un solo caso (84.4) è detto degli iniziati. Si vedano in proposito le osservazioni di Ricciardelli 2000, 270. Torneremo più avanti (*infra*, § 5) sulle due occorrenze di εὔφρων in *Hymn. Orph.* 46. L'aggettivo ἴλαος è attestato in *Hymn. Orph.* 18.9, 35.6.

<sup>14</sup> Il fatto che alla divinità si chieda di giungere ben disposto nell'animo è assai diffuso. Cf. p. es. già in Anacreonte (357,6 Page: εὔμενῆς δ' ἔλθ' ἡμῖν). Molto utile e

l'espressione εὔφροني βουλή che negli *Inni* ricorre cinque volte, anche nella forma variata εὔφροني θυμῶ, quasi sempre (quattro volte su cinque attestazioni) nel congedo.<sup>15</sup>

Per chi prega, non basta cioè che la divinità conceda quanto gli viene chiesto: il dio è invitato a farlo «avendo la volontà disposta bene» nei confronti dell'orante. Assistere, manifestarsi, essere salvatore, prestare ascolto,<sup>16</sup> è un'azione che il dio è invitato a svolgere volentieri, avendolo scelto, con buona disposizione.

Tratteniamo intanto questa prima acquisizione e consideriamo l'ulteriore passaggio delle *Coefore* in cui θέλων compare entro un contesto di preghiera.

## 2 Un passaggio piuttosto controverso: *Cho.* 790-3

Si tratta dei vv. 783-93 del secondo stasimo, in una sezione di testo che contiene - lo si è appena visto - alcuni punti di contatto anche con la preghiera ad Ermes dei vv. 1-3.<sup>17</sup>

Ad interessarci sono in modo particolare i versi 790-3 nei quali - mentre canta e danza nell'orchestra - il coro di schiave rivolge a Zeus una richiesta specifica, necessaria per la realizzazione della vendetta da parte di Oreste, che si trova ormai all'interno della casa.

ἔξ, πρὸ δὲ δὴ ἐχθρῶν τὸν ἔσω  
μέλαθρων, Ζεῦ, θές, ἐπεὶ νιν μέγαν ἄρας  
δίδυμα καὶ τριπλᾶ παλίμ-  
ποινα θέλων ἀμείψῃ.

790

L'intero passaggio è controverso da un punto di vista testuale, e ha comportato interventi di vario tipo, con inevitabili effetti a catena esegetici, che lasciano ancora spazio ad ampi margini di dibattito.<sup>18</sup>

ricchissima, a questo proposito, la nota a *Hymn. Orph.* 3.14 in Ricciardelli 2000, 245-6.

**15** *Hymn. Orph.* 14.12, 59.20, 70.1, 74.9, 79.11 (εὔφροني βουλή), 34.10 (εὔφροني θυμῶ).

**16** Cf. rispettivamente: *Hymn. Orph.* 14.2: ἐλθέ... σωτήριος εὔφροني βουλή, 74.9: μόλοις...σωτήριος εὔφροني βουλή; 70.1 κλυτε.. εὔφροني βουλή, 59.20: ἐρχόμενα εὔφροني βουλή; ἔλθοις... εὔφροني βουλή. Degno di nota è *Soph. Aj.* 705 ξυνείη εὔφρων (si veda la discussione in Finglass 2011, 347-8).

**17** In entrambi i casi torna per esempio il participio al dativo singolare di αἰτέομαι associato all'imperativo aoristo di δίδωμι (sull'uso di δός nelle preghiere, cf. Pulleyn 1997, 218). Sia consentito rinviare a quanto ho scritto in Taddei 2022.

**18** Il passo e i versi che lo precedono (e seguono) sono molto controversi. Si può leggere un quadro del dibattito critico in Garvie 1986, 256-8 e Brown 2018, 374-5 (a proposito dei vv. 785-6, che la maggior parte degli editori recenti stampa tra *crucis*, e dei vv. 790-3, che qui più ci interessano). Una discussione molto approfondita e dettagliata si legge in Citti 2006, 166-84.

Molto dipende dall'opportunità, o meno, di considerare la forma ἀμείψει del v. 793, che si legge in M, una seconda persona singolare del futuro di ἀμείβομαι<sup>19</sup> invece che come terza persona singolare attiva di ἀμείβω.

La questione va oltre la plausibilità linguistica della forma e coinvolge il rapporto esistente tra il futuro di ἀμείβω (tanto del medio, quanto dell'attivo), il participio θέλων che lo precede e, infine, il participio ἄρας del v. 791, che alcuni editori correggono nell'infinito ἄραι<sup>20</sup> per evitare alcune complicazioni sintattiche<sup>21</sup> di un testo che, qualunque sia l'interpretazione infine adottata, resiste alla ricerca di una sintassi lineare e di un'interpretazione univoca. Ai fini del ragionamento che intendo condurre, può essere utile schematizzare un ventaglio interpretativo in realtà assai più ampio<sup>22</sup> intorno a due tipi di lettura e di interventi.

Se consideriamo la forma ἀμείψει di M una terza persona singolare del futuro attivo, il participio ἄρας del v. 791 sarà da considerarsi un *nominativus pendens*,<sup>23</sup> e la traduzione sarà quindi da intendersi «se, avendolo tu sollevato (ἄρας) a grandezza, egli ti ripagherà volendolo (θέλων) con il doppio e con il triplo».

Se invece, sulla scorta dell'esegesi dello scolio<sup>24</sup> intendiamo la forma come seconda persona singolare del futuro (e quindi stampiamo ἀμείψει, come fanno gli editori più recenti) allora il significato sarà, sì, sintatticamente più lineare ma, a giudizio di molti interpreti, più complesso da accettare senza riserve. In questo caso, infatti, il Coro si rivolgerà a Zeus dicendogli: «poiché, avendolo tu sollevato (ἄρας) a grandezza, tu riceverai volendolo (θέλων) in cambio una ricompensa doppia e tripla».

Parte determinante del problema è, in quest'ultimo caso, il nesso che viene a stabilirsi al v. 793 tra ἀμείψει e l'adiacente θέλων, il cui

**19** Così intendono nelle loro edizioni G. Murray, D. Page, A. Sommerstein, A. Brown. La questione linguistica e filologica è affrontata nel dettaglio in Citti 2006, 184-6. Sulla forma cf. Meisterhans 1900, 165; Threattie 1980, 368-83.

**20** Così Page nella sua edizione, in questo seguito da Garvie (Garvie 1986, 258: «As far as goes Page's ἄραι θέλων is attractive: 'if you are willing to raise him up to greatness, you will receive double and triple repayment'»).

**21** Si vedano le osservazioni di Citti 2006, 185.

**22** Cf. *supra* nota 19.

**23** Sul costrutto anacoluto in Eschilo cf. Novelli 2006 e 2012, 157-62. Si vedano anche le osservazioni di Garvie 1986, 258 riprese in Galistu 2006, 102, dove si discute in modo approfondito la correzione di Tournebus, giudicata inopportuna da Friis-Johansen 1976, 334. Sulla presenza in M di forme in -ει da intendere come forme in -η cf. la dettagliata discussione di Friis-Johansen, Whittle 1980, 365-6.

**24** Σ 791-3: <θές ... ἀμείψει>] ἐπάρας γὰρ τὸν Ὀρέστην δυνήσῃ καὶ τριπλασίονα ποινήν εἰσπράξασθαι τὸν Ὀρέστην ποιήσαι. Cf. Citti 2006, 185, con la nota 50.

significato è da alcuni ritenuto improprio<sup>25</sup> se riferito a Zeus, e invece giudicato pertinente se riferito ad Oreste (e dunque quando si intenda ἀμείψει come terza persona singolare della diatesi attiva).

Come si può osservare, anche quando si tenti di schematizzare il dibattito, la questione è davvero molto articolata e appare evidente come esistano buone ragioni per entrambe le soluzioni proposte. Sintetizza bene l'*impasse* interpretativa la formulazione usata da M. West, il quale segnala in apparato ἀμείψει introdotto per la prima volta nel 1552 da Tournebus, e subito dopo chiosa: «sed obstat θέλων».<sup>26</sup>

Proviamo, dunque, a vedere se l'ostacolo identificato da West possa essere valicato.

### 3 «Sed obstat θέλων»?

Per considerare se e in quale misura l'ostacolo possa essere oltrepassato, si tratta di capire in che cosa consista per gli interpreti il problema costituito, al v. 793, dal participio presente di (ἐ)θέλω, un verbo che prevale senza aferesi in Omero e poi si afferma come θέλω in ionico e nella prosa di età classica quando – scrive P. Chantraine – ha il significato di «accepter, consentir à», ed è distinto dal senso di 'volere', che viene espresso in età classica piuttosto da βούλομαι.<sup>27</sup>

La principale obiezione rispetto all'uso di θέλων in associazione con ἀμείψει è resa esplicita da A. Garvie il quale, pur non essendo il primo a formulare questa osservazione, scrive nel suo commento che «θέλων in a prayer is conventionally applied to the giver rather than the recipient» (1986, 258). Lo studioso scozzese riprende in realtà un'espressione usata da P. Groeneboom il quale, nel 1949, recuperava a sua volta dubbi espressi da interpreti precedenti e aggiungeva una formulazione che, dopo Garvie, è stata ripresa da molti altri studiosi.<sup>28</sup> Scriveva dunque Groeneboom nel suo commento: «se la sensibilità non mi inganna, θέλων è più adatto a chi dà, rispetto a chi riceve».<sup>29</sup> L'affermazione dello studioso di Groeningen contiene cioè una sfumatura che rende soggettiva un'affermazione altrimenti interpretabile come dato di fatto, per così dire strutturale e strutturante della preghiera.

<sup>25</sup> Cf. Friis-Johansen 1976, 334: «intolerably lame». D'altra parte, anche la costruzione anacolutica deve misurarsi con le difficoltà rilevate da Verrall 114, poi riprese e discusse in Sommerstein 1980, 70.

<sup>26</sup> West 1991, 46. La correzione di Tournebus era già segnalata in Hermann (1852, 556), il quale la riconduce allo scolio.

<sup>27</sup> Chantraine 1968, s.v. «θέλω». Cf. Plat. *Gorg.* 522e: εἴ βούλει, σοὶ ἐγώ, ὥς τοῦτο οὕτως ἔχει, ἐθέλω λόγον λέξαι. Sugli usi di βούλομαι e θέλω cf. Madden 1975.

<sup>28</sup> Cf. Sommerstein 1980, 70; Citti 2006, 184-5.

<sup>29</sup> Groeneboom 1949, 237: «doch als mijn gevoel mij niet bedriegt, wijst θέλων eer op een gever, dan op een ontvanger».

Ai fini di una valutazione quanto più oggettiva possibile di natura e portata del problema costituito da θέλων in associazione con ἀμείψη, vale la pena incunearsi proprio in questa sfumatura di soggettività e proseguire per questa via il nostro ragionamento.

Nel suo commento del 1893, A. Verrall<sup>30</sup> così interpretava l'espressione θέλων ἀμείψη: «thou canst at pleasure obtain, wilt obtain for wishing» e situava di fatto la preghiera nel quadro delle reti di prestazioni e controprestazioni che - aggiungiamo noi - pochi anni dopo M. Mauss avrebbe descritto in una serie di saggi i cui risultati acquisiranno forma nel quadro della cosiddetta 'etica del dono'.<sup>31</sup> Il punto - sottolineava Verrall riprendendo un'osservazione già di Conington (1857, 120) - è che se Zeus non farà quel che gli viene chiesto, ristabilendo così gli equilibri di una casa che gli ha sempre tributato gli onori che merita, il padre degli dei finirà per trascurare volontariamente un culto la cui perpetuazione finisce per dipendere solo da lui: «Zeus will wilfully forego the worship which it rests but with him to secure» (Verrall 1893, 114; il corsivo è nell'originale).

In un articolato sistema di effetti a catena interpretativi, l'ipotesi di Verrall è stata ripresa nel 1980 da A. Sommerstein, il quale pare in buona sostanza accettarne la plausibilità ma non le conseguenze, in ragione del significato implicato da θέλων e perché a giudizio dello studioso non si capisce quale positiva impressione avrebbe ricavato Zeus, sapendo che i doni vengono offerti da Oreste 'on demand': la gratitudine - sostiene Sommerstein nelle sue *Notes on the Oresteia* - va infatti espressa «without demand». <sup>32</sup>

Il punto critico relativo alla interpretazione del nesso θέλων ἀμείψη sembra essere dunque per così dire comportamentale e in buona sostanza svincolato dalle forme di pensiero proprie della società di cui questo testo è un'espressione. Anche un commentatore come T. G. Tucker, pure sensibile agli apporti che l'antropologia stava offrendo alle scienze dell'antichità tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, spiegava la sua traduzione del 1901 («if so please thee») quasi in termini

<sup>30</sup> Cf. Verrall 1893, 114. Può essere utile ricordare che J. Verrall fu professore di greco di F. M. Cornford e J.E. Harrison. Sul rapporto tra F.M. Cornford e A. Verrall, cf. Cornford 1913. Sui legami tra J.E. Harrison e J. Verrall (anche attraverso M. Verrall, moglie del grecista di Cambridge) si possono vedere Robinson 2002, 115-16, 171-2 e Smail 2004.

<sup>31</sup> Cf. Mauss 1925, un saggio presentato dall'autore come un «fragment d'études plus vastes» condotti negli anni precedenti (cf. Hubert-Mauss 1902), intorno al «régime du droit contractuel» e sul «système des prestations économiques entre les diverses sections ou sous-groupes dont se composent les sociétés dites primitives et aussi celles que nous pourrions dire archaïques» (Mauss 1925, 32). Sull'apporto di Mauss a uno studio storico-antropologico della Grecia antica, cf. Di Donato 1990, 193-206; 1998; 2013, 109-91.

<sup>32</sup> «Zeus is not going to be very impressed by being told that he will receive gifts from Orestes on demand. One would expect Orestes' gratitude to be such that he would offer gifts without demand» (Sommerstein 1980, 70).

di 'corretto comportamento' da parte di Zeus: «the word (*scil.* θέλων) tempers the suggestion of a self-interest or a bargain on the part of Zeus».<sup>33</sup>

L'idea di fondo pare quella di negare la possibilità che Zeus possa trarre un guadagno dall'azione a lui richiesta dal coro. Una simile osservazione,<sup>34</sup> merita di essere riconsiderata quando la si contestualizzi entro un'etica, come era quella della Grecia già in età arcaica, fondata invece su una reciprocità elementare tra le azioni del dare e del dare in cambio, con tutte le prevedibili e inevitabili conseguenze del contrario.<sup>35</sup> Non c'è dunque nulla di strano - verrebbe da scrivere: di maleducato - nel fatto che Zeus voglia ottenere qualcosa in cambio dal patto di reciprocità che egli può scegliere, volendolo o meno, di stabilire con Oreste al v. 18 o con il Coro al v. 793. È anzi frequente, nel panorama religioso della Grecia di età arcaica e classica, che le preghiere non solo richiamino nella cosiddetta *epica pars*<sup>36</sup> il ricordo delle benemeritenze già acquisite dall'orante,<sup>37</sup> ma anche introducano chiaramente l'idea che un mancato aiuto da parte degli dei invocati comporterebbe l'interruzione delle prestazioni in loro onore. Così accade per esempio ai vv. 1060-80 del terzo stasimo delle *Troiane*, dove le schiave 'rinfacciano' a Zeus il suo tradimento (τὸν ἐν Ἰλίῳ ναὸν καὶ θυσόεντα βωμὸν προὔδωκας, vv. 1060-3) e gli ricordano, in un elenco che pare implacabile, tutte le offerte che egli perderà per strada (προὔδαί σοι θυσίαι, v. 1071), delle quali egli non godrà più.<sup>38</sup>

Torneremo più avanti su questo elemento di rivendicazione e 'minaccia' proprio di alcune preghiere nelle quali emerge una dimensione contrattuale che è, tuttavia, utile sin d'ora lasciare trasparire

**33** Tucker 1901, 177. Per un esempio della sensibilità dello studioso per gli aspetti dell'antropologia (fortemente primitivista) e della mitologia comparata alle scienze dell'antichità, cf. Tucker 1890. Si può vedere anche il profilo di Tucker che si può leggere sul *Table Talk* di Melbourne, 1.9.1893, 4-5 (<http://nla.gov.au/nla.news-title713>).

**34** L'osservazione è ovviamente plausibile per una sensibilità che risenta del modello biblico del 'dare senza chiedere nulla in cambio' (cf. *Deut.* 15.10-11 e Philo, *Spec.* 4.74, Sir. 35.9-13).

**35** Si tratta di un modello che emerge, per esempio, già nelle *Opere esiodee* (vv. 354-7), in un passaggio opportunamente ricondotto dagli interpreti (già Millet 1984, 101-3, poi correttamente ripreso in Arrighetti 1998, 432 e da A. Ercolani in Ercolani 2010, 265-6) proprio nel quadro della maussiana etica del dono: καὶ δόμεν ὅς κεν δῶς καὶ μὴ δόμεν ὅς κεν μὴ δῶς/δῶτη μὲν τις ἔδωκεν, ἀδῶτη δ' οὐ τις ἔδωκεν. (E dai a chi dà e non dare a chi non dà; si dà sempre a chi dà; nessuno dà a chi non dà). Molto utile è la nota di A. Ercolani, anche per la discussione relativa alla presenza e possibili interpretazioni di θέλων nei versi che immediatamente seguono quelli qui considerati.

**36** Sulla tripartizione *invocatio*, *epica pars*, *petitio*, cf. Ausfeld 1903 con le osservazioni di J. Bremer in Furley, Bremer 2001, 50-63.

**37** Cf. Aesch. *Sept.* 76-7, 177 ss., 304 ss.; *Suppl.* 122, 168.

**38** Sia consentito rinviare all'analisi che ho proposto in Taddei 2023, 73-6.

nel nostro discorso. A questo punto del ragionamento è invece più vantaggioso recuperare un diverso punto della interpretazione suggerita da A. Sommerstein (1980, 70), il quale considera θέλων riferito al «recipient» e non al «giver», ma lo fa sulla base dei vv. 764-5 delle *Coefore*, quando Cilissa afferma che Egisto «accoglierà volentieri la notizia» della (falsa) morte di Oreste, che ella si avvia a riferirgli:

στείχω δ' ἐπ' ἄνδρα τῶνδε λυμαντήριον  
οἴκων, θέλων δὲ τόνδε πεύσεται λόγον.

765

Credo che la soluzione proposta nel 1980 da Sommerstein sia corretta, ma sfumerei un punto dell'argomentazione proposta dallo studioso perché ricevere volentieri una notizia è – così almeno pare a me – qualcosa di almeno parzialmente diverso dall'accettazione, da parte del dio, di un'offerta sacrificale.<sup>39</sup> Vero vantaggio di questa proposta interpretativa consiste invece nello spostamento dell'attenzione sulla volontà di chi riceve, sull'atteggiamento del destinatario del culto, sulla disposizione di quest'ultimo ad accogliere ciò che gli viene offerto e (soprattutto, vorrei aggiungere) ad accettarne le conseguenze vincolanti.

Pare a me questa una possibile via per attribuire un senso, a un tempo più profondo e più completo, al nesso θέλων ἀμείψῃ di *Cho.* 793.

#### 4 Una via per superare l'ostacolo

Come è noto, il fatto che il dio invocato abbia già accolto in passato una richiesta è un argomento spesso evocato da chi enuncia una preghiera, come abbiamo già avuto modo di osservare, tra l'altro, nei frammenti di Archiloco e di Saffo ai quali si è fatto riferimento in apertura di questo lavoro. Si tratta della formulazione che gli interpreti moderni sintetizzano nella espressione latina *da quia dedisti*<sup>40</sup> e che due passi pindarici ci permettono di osservare più da vicino, con lo scopo di considerare il carattere di controprestazione implicato dall'aver accolto – e dall'aver accolto volontariamente, θέλων – una richiesta enunciata in un contesto di supplica o di invocazione.

<sup>39</sup> Di diverso avviso Citti 2006, 184.

<sup>40</sup> Pulleyn 1997, 5 e Furley 2007, 124-7. Cf. le osservazioni di Calame 1995 e, più in generale sulla struttura degli inni, Calame 2005, 43-71. Cf. anche Calame 2021. Esempi celebri perché incipitari sono contenuti nelle due preghiere di Crise in *Il.* 1.39-40 (*da quia dedi*), 453-5 (*da quia dedisti*). Altri esempi in Furley 2007, 124-5. Sulla struttura della preghiera, cf. Versnel 2015.

Pur non essendo esso stesso una preghiera, il primo esempio che vorrei rapidamente considerare fa parte di un contesto che è stato assimilato alle chiuse degli *Inni omerici*,<sup>41</sup> nelle quali l'aedo cerca di ottenere la benevolenza del dio facendogli dono dell'inno<sup>42</sup> e promettendogli la futura realizzazione di altre *performances* in suo onore.

Si tratta di un passaggio della seconda *Pitica*, dedicata a Ierone, nel quale l'elemento della controprestazione è evidente, anche in ragione di un'allusione di carattere commerciale esplicita. Ai vv. 68-72, il tiranno di Siracusa viene invitato ad accettare il canto che il poeta gli spedisce in dono:

τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἔμπολάν	68
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἄλως πέμπεται·	
τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων	70
ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου	
φόρμιγγος ἀντόμενος.	
γένοι', οἷος ἔσσι μαθών. <sup>43</sup>	

Il poeta fa qui riferimento all'invio del proprio canto (μέλος...πέμπεται, v. 69) e al compenso che egli si attende, una richiesta resa esplicita dal riferimento al commercio fenicio (κατὰ Φοίνισσαν ἔμπολάν, v. 68). Nel quadro della costituzione di un patto che ha le forme dell'inno e la sostanza di un contratto, il destinatario del poema e dell'invocazione è invitato - questo è il dato che ci interessa - ad andare incontro (ἀντόμενος) al canto inviato,<sup>44</sup> e ad accoglierlo prestando a esso attenzione (ἄθρησον) «volendolo, volentieri» (θέλων, v. 70): la volontarietà con cui il destinatario dell'offerta deve accettare il dono a lui destinato è cioè condizione esplicita per la realizzazione dello scambio, qui descritto secondo modi che incrociano i toni della supplica e una dimensione che diremmo precontrattuale.

Ancora più interessante, in quanto parte di un contesto di supplica vicino a quelli già presi in considerazione, è il secondo esempio pindarico che vorrei considerare.

In *Isthm.* 6.35-48 Pindaro sta narrando dell'incontro tra Telamone ed Eracle, avvenuto quando il primo aveva invitato il figlio di Alcmena a unirsi a un banchetto nuziale cui il padre di Aiace stava partecipando. Secondo un formalismo efficace, il gesto d'invito si

<sup>41</sup> Si vedano le osservazioni di E. Cingano in Gentili 1995, 51, 390.

<sup>42</sup> Sull'inno omerico come offerta al dio invocato, cf. Calame 2012.

<sup>43</sup> Pind. *Pyth.* 2.68-73.

<sup>44</sup> È oggetto di dibattito l'identificazione del canto cui si fa riferimento al v. 70 (τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς): se si tratti cioè del poema stesso oppure - come sembra più probabile - di un canto ulteriore il cui invio è promesso in futuro. Cf. Cingano in Gentili 1995, 391-2.



concretizza nella condivisione della coppa di vino, che Telamone consegna (ἄνδωκε, v. 39) ad Eracle, il quale reagisce all'invito sollevando le mani al cielo<sup>45</sup> e pronunciando ad alta voce (αὐδάσε τοιοῦτον ἔπος, v. 41) un'invocazione che hai tratti benauguranti dell'auspicio indirizzato all'ospite, e che noi leggiamo ai vv. 42-6:

Εἵ ποτ' ἐμᾶν, ὦ Ζεῦ πάτερ,  
θυμῷ θέλων ἀρᾶν ἄκουσας,  
νῦν σε, νῦν εὐχαῖς ὑπὸ θεοσπεσίαις  
λίσσομαι παῖδα θρασὺν ἐξ Ἐριβοίας  
ἀνδρὶ τῷδε ξεῖνον ἄμὸν μοιρίδιον τελέσαι·

45

L'efficacia delle parole di Eracle associate al gesto di sollevare le mani è finalizzata a creare un futuro vincolo di ξενία (ξεῖνον ἄμὸν μοιρίδιον τελέσαι) con il figlio forte e coraggioso che Eracle augura a Telamone di vedere generato da Erifea (v. 45: si tratta ovviamente di Aiace). L'espressione dell'augurio assume le forme di una supplica (λίσσομαι, v. 45), che Eracle rivolge a Zeus richiamando anche in questo caso una circostanza antecedente in cui il dio aveva già prestato ascolto alle sue preghiere ('Εἵ ποτ' ἐμᾶν... ἀρᾶν ἄκουσας, vv. 41-2). Accanto all'evidente instaurarsi di una correlazione, propria delle preghiere, tra ciò che era avvenuto in passato ('Εἵ ποτ') e ciò che deve avvenire al momento dell'enunciazione della preghiera (addirittura duplicato: νῦν... νῦν, v. 44) sta - come si può osservare al v. 43 - il fatto che in precedenza altre preghiere (ἀραί) sono state non solo ascoltate ma, ed è questo il dato che ci interessa, accolte θέλων, diciamo così con una buona disposizione d'animo e di volontà.

La volontarietà di Zeus nell'aver accolto in passato altre richieste pare insomma corroborare il valore di antecedente legittimante e necessario per la formulazione della richiesta nel presente.

## 5 Per piacere

È assolutamente evidente che, in un rapporto di reciprocità verticale,<sup>46</sup> l'unica volontà che realmente conta è quella del destinatario dell'invocazione, il quale decide se accogliere o meno la richiesta a lui avanzata. Questo appare vero, tuttavia, non solo per il necessario (e

<sup>45</sup> Sulla gestualità della preghiera, cf. Pulleyn 1997, 188-95 e Furley 2007, 127-9. Sull'atto di sollevare le mani, cf. Dem. 21.52. Spesso si sollevava una mano sola (Pulleyn 1997, 189), un gesto che Platone classifica secondo un'opposizione tra mano destra (per gli dei Olimpici) e mano sinistra (per le divinità ctonie): cf. Pl. *Leg.* 717a.

<sup>46</sup> Sulla nozione di reciprocità orizzontale e verticale, cf. Scheid-Tissinier 1994.

onvio) assenso della divinità rispetto alla concessione di ciò che l'orante chiede, ma anche per ciò che riguarda la volontaria e consapevole accettazione delle conseguenze implicate dalla costruzione di una relazione di reciprocità vincolante: ricevere un'offerta o una prestazione implica la costituzione di un vincolo di controprestazione che potrà per esempio essere richiamato in futuro come presupposto per chiedere di nuovo.

Sembra quasi, cioè, che la volontà di chi riceve la richiesta debba entrare in sintonia con l'espressione di volontà manifestata dall'orante, una sorta di sintonizzazione progressiva e preliminare che assume i tratti del poliptoto in un noto passaggio delle *Supplici* eschilee. Verso la fine della lunga parodo che tanto insiste sull'«essere εὔφρων»,<sup>47</sup> il coro delle Danaidi rivolge ad Artemide una preghiera nella quale l'accordo delle volontà assume le forme del vincolo precontrattuale:

θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγνά  
μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα, 145  
ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἀσφαλές,  
παντὶ δὲ σθένει διωγμοῖς  
δ' ἀσφαλέας  
ἀδμήτος ἀδμήτα  
ῥύσιος γενέσθω. 150

Per formulare ad Artemide la doppia richiesta dei vv. 145 e 150 (rispettivamente μ' ἐπιδέτω e ῥύσιος γενέσθω), il coro delle Danaidi pone l'accento sulla coincidenza di volontà tra le due parti coinvolte nella preghiera, perché nelle *Supplici* è questa la condizione che legittima la richiesta, vale a dire un'espressione di φιλία preliminare che pone l'orante nella condizione di chiedere protezione, prima di costruire nell'antistrofe una minaccia di suicidio nel caso in cui le cose non vadano come auspicato (εἰ δὴ μή, v. 154).<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Cf. †Miralles, Citti, Lomiento 2019, 155.

<sup>48</sup> Il nesso usato da Eschilo al v. 144 è in linea con una modalità già omerica per esprimere l'accordo (o il mancato accordo) di volontà tra due soggetti. Cf. *Od.* 3.272 dove l'espressione indica il raggiunto accordo di volontà tra Egisto e Clitemestra, quando quest'ultima cede alla seduzione del primo (τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν) e *Od.* 5.155, dove si riferisce invece al mancato accordo tra Odisseo e Calipo che dormono insieme, con il solo consenso della seconda (οὐκ ἐθέλων ἐθελοῦση). La modalità espressiva si caratterizza (soprattutto con la coppia ἐκῶν/ἄκων) progressivamente come lessico 'tecnico' per indicare l'accordo di volontà che determina un'obbligazione verbale. L'accordo di volontà è cioè condizione necessaria e inizialmente sufficiente per la costruzione di un vincolo reciproco riconosciuto dal gruppo sociale e quindi sanzionabile: ἄ δ' ἂν ἐκῶν ἐκόντι ὁμολογήσῃ, φασὶν οἱ πόλεως βασιλῆς νόμοι δίκαια εἶναι, come si legge nel *Simposio* di Platone (196c), una formulazione che si trova anche negli oratori: cf. Dem. 55.35: ἡμῖν, ὧ ἄνδρες δικασταί, καὶ τοῖς νόμοις τοῖς ὑμετέροις, οἱ κελεύουσιν, ὅσα ἂν τις ἐκῶν ἕτερος ἐτέρῳ ὁμολογήσῃ, κύρια εἶναι. Cf. anche Dem. 47.77 e Hyp. 6.11. Si vedano

È evidente che, in un simile sistema di reciprocità, nel quale la volontaria e consapevole accettazione del vincolo da parte del dio è un elemento cruciale, il compiacimento del destinatario di una preghiera o di un sacrificio riveste un ruolo essenziale per preparare il terreno alla costituzione del vincolo.<sup>49</sup>

È infatti proprio questo il primo problema che si pone Elettra nelle *Coefore*, quando si rivolge alle schiave che l'accompagnano e dà avvio a una *rhesis* strutturata in alternative rituali<sup>50</sup> aperte dall'espressione di dubbio su quali siano le parole migliori da pronunciare durante le libagioni, e su quale sia il modo migliore per invocare il padre, con parole che lo inducano a una buona disposizione d'animo (εύφρων). Si tratta dei vv. 87-8:

τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;  
πῶς εὐφρον' εἶπω, πῶς κατεύξωμαι πατρί;

Per rendere εὐφρων, ἴλαος il destinatario di una preghiera è necessario che il rito si svolga correttamente e che le offerte risultino gradite. Sono queste, come si è accennato, le condizioni a partire dalle quali può manifestarsi la volontà del dio quando quest'ultimo accoglie, insieme all'offerta, le conseguenze implicate dall'accettazione della richiesta a lui rivolta.

Tra gli esempi di εὐφρων negli *Inni orfici* cui si è fatto riferimento in apertura, uno in particolare merita di essere ora considerato, soprattutto perché consente di concentrare l'attenzione sul nesso tra la buona disposizione d'animo con la quale si chiede al dio di manifestarsi e l'accettazione di offerte a lui gradite.

Mi riferisco all'ultimo verso dell'*Inno 46* a Dioniso Δικνίτης, una breve preghiera con reminiscenze omeriche nella quale l'aggettivo εὐφρων ricorre due volte, la prima al v. 2 come epiteto di Bacco oggetto di invocazione (κυκλήσκω...εύφρονα Βάκχον, vv. 1-2) e la seconda, per noi più rilevante, nel congedo dell'*Inno*, al v. 8:

εύφρων ἔλθέ, μάκαρ, κεχαρισμένα δ' ἱερά δέξαι

Tra gli echi omerici rintracciabili nell'inno c'è l'espressione, associata alla richiesta di manifestarsi εὐφρων (εύφρων ἔλθέ), con cui Dioniso è invitato ad accogliere (δέξαι) offerte che per lui comportino piacere. Il nesso utilizzato per indicare questa nozione (κεχαρισμένα δ' ἱερά)

---

le utili osservazioni in Friis-Johansen, Whittle 1980, 121. Sulle forme e sui riti che contribuiscono alla nascita delle obbligazioni verbali, cf. Gernet 2001.

<sup>49</sup> Cf. Taddei 2007.

<sup>50</sup> Cf. vv. 88 (πῶς), 90 (πότερα), 93 (ἦ), 96 (ἦ).

ricorre altre tre volte negli *Inni*,<sup>51</sup> sempre associata alla buona disposizione d'animo del dio che riceve offerte.<sup>52</sup>

Il nesso κεχαρισμένα δ' ἱερά è d'altra parte già attestato nell'*Odissea*, in due scene di preghiera per noi significative, perché vedono ricorrere molti degli elementi di cui si è sinora parlato e permettono di osservare come, già in Omero, la buona disposizione del dio è precondizione per formulare la preghiera.

Nel sedicesimo canto, immediatamente prima che Odisseo riveli a suo figlio la propria identità (16.187-8), Telemaco è convinto di avere davanti a sé una divinità, alla quale egli indirizza una breve preghiera, con la quale chiede di non fargli del male:

ἦ μάλα τις θεός ἐσσι, τοῖ οὐρανὸν εὐρύν ἔχουσιν·  
ἀλλ' ἴληθ', ἵνα τοι κεχαρισμένα δώομεν ἱερά  
ἠδὲ χρύσεια δῶρα, τετυγμένα· φείδεο δ' ἡμέων. 185

Implorando il dio di essere ἴλαος nei suoi confronti (ἀλλ' ἴληθ', v. 184),<sup>53</sup> Telemaco chiede in sostanza di creare le condizioni migliori e le premesse necessarie affinché (ἵνα τοι) egli possa donargli offerte gradite. Deve insomma esserci la buona disposizione del dio perché i sacrifici graditi (κεχαρισμένα... ἱερά) possano essere offerti (ἵνα τοι ... δώομεν) insieme ai doni d'oro ben lavorati (v. 185). Ed è poi questo secondo passaggio, cioè l'offerta del dono, che permette (un δέ al v. 185 chiarisce il legame tra la richiesta e ciò che la precede) di formulare la supplica di risparmiare l'orante (v. 185: φείδεο δ' ἡμέων).

## 6 «Vuolsi così». Alcuni esempi omerici

Altrettanto interessante è il caso che possiamo osservare nel canto diciannovesimo dell'*Odissea*, quando Euriclea identifica Odisseo grazie alla cicatrice che quest'ultimo si era procurato in occasione della caccia al cinghiale cui egli aveva partecipato insieme ai figli del nonno materno Autolico.

La parte che ci interessa (*Od.* 19.395-8) riguarda proprio la caratterizzazione di Autolico, eccellente nel furto e nello spergiuro:

**51** L'espressione ricorre nell'*Inno orfico a Persefone* (29.2) e, variata in un modo per noi significativo, anche negli inni a Pluto (18.3) e a Estia (84.7), nei quali la divinità è invitata ad accettare i sacrifici προθύμως, con l'animo ben disposto.

**52** L'espressione può indicare l'inno stesso (così in 29.2) oppure anche l'offerta del profumo: cf. Ricciardelli 2000, 346.

**53** Si ricorderà che la stessa richiesta è in Archiloco: cf. *supra*.

ὄς ἀνθρώπους ἐκέκαστο  
κλεπτοσύνη θ' ὄρκῳ τε· θεὸς δέ οἱ αὐτὸς ἔδωκεν  
Ἑρμείας· τῷ γὰρ κεχαρισμένα μηρία καῖεν  
ἀρνῶν ἢ δ' ἐρίφων· ὁ δέ οἱ πρόφρων ἄμ' ὀπήδει.

395

Le qualità di Autolico sono un dono a lui destinato da Ermes (θεὸς δέ οἱ αὐτὸς ἔδωκεν/ Ἑρμείας, vv. 396-7), in cambio (un γάρ al v. 397 rende chiaro il nesso di causalità che connette i due eventi) delle offerte che il nonno di Odisseo aveva consacrato al dio. L'azione sacrificale per combustione (καῖεν, v. 397) praticata da Autolico aveva prodotto offerte gradite (κεχαρισμένα), che avevano dunque a loro volta creato le condizioni affinché il dio garantisse una controprestazione di protezione (ὀπήδει, v. 398)<sup>54</sup> fondata sulla buona disposizione d'animo del dio, qui indicata con il termine πρόφρων<sup>55</sup>

Per tornare infine a concentrarsi su θέλων, sarà ora da considerare la preghiera ad Atena che Diomede pronuncia ai versi 284-91 della *Dolonia* iliadica.

A differenza di Odisseo che l'ha preceduto nell'invocare la dea, Diomede non può rivendicare una φιλία personale con Atena,<sup>56</sup> e deve risalire indietro di una generazione per ricordare alla divinità di quando ella aveva assistito, essendo a lui προφράσσα (che nell'*eros* vale come femminile di πρόφρων)<sup>57</sup> suo padre Tideo nella spedizione contro Tebe.

Con una sorta di variazione in terza persona del modulo del *da quia dedisti*, ai vv. 283-90 di *Il.* 10, Diomede chiede ad Atena di seguirlo (σπεῖό μοι, *Il.* 10.285) proprio come quando (ὡς ὅτε) ella aveva seguito (ἔσπεο) suo padre a Tebe (vv. 286-91). La ripresa verbale è evidente (σπεῖο... ἔσπεο, v. 285) tra la prestazione che Diomede chiede e l'azione già svolta dalla dea in passato, quando era stata accanto (παρέσθης, v. 290) a suo padre essendogli πρόφρασσα.

Ad interessarci in modo particolare è tuttavia la seconda parte della preghiera (*Il.* 10.291-4), che riguarda Diomede in prima persona:

**54** Il verbo ὀπήδew indica l'accompagnamento garantito da un membro dello stesso gruppo, soprattutto in guerra (cf. ὀπάων). La relazione di reciprocità che lega Ermes e Autolico non è diversa da quella di Peleo nei confronti di Fenice, che del primo è ὀπάων (cf. *Il.* 9.480-2). Cf. Chantraine 1968 s.v. «ὀπάων» e, sulle «designazioni omeriche della parentela», cf. Gernet 1997 (in particolare 22-32).

**55** Sulla sostanziale equivalenza tra εὔφρων e πρόφρων si veda Citti 1962, p. 76. Cf. Aesch. *Suppl.* 216 (παρασταίη πρόφρων, detto di Apollo nei confronti delle Danaidi), 968 e *Cho.* 1063 (sempre in contesto di supplica o preghiera: cf. anche *Il.* 14.357). Cf. anche Pulleyn 1997, 219.

**56** Il punto è stato bene messo in evidenza da R. Di Donato in Di Donato 2001, 177-9.

**57** Cf. Hainsworth 1993, 184. Il termine ricorre anche in *Il.* 21.500 e *Od.* 5.161, 10.386, 13.391. Anche πρόφρων può valere come femminile (e.g. *Il.* 10.244, dove è però riferito a κραδίη).

ὥς νῦν μοι ἐθέλουσα παρίσται καί με φύλασσε. 291  
σοὶ δ' αὖ ἐγὼ ῥέξω βοῦν ἦνιν εὐρυμέτωπον  
ἀδμήτην, ἦν οὐ πῶ ὑπὸ ζυγὸν ἤγαγεν ἀνήρ-  
τήν τοι ἐγὼ ῥέξω χρυσὸν κέρασιν περιχεύας.

Il richiamo della φιλία esistente tra Tideo e Atena è quindi precondizione affinché Diomede possa ora (ὥς νῦν, che riprende ὥς ὅτε del v. 285) chiedere alla dea di esercitare un'azione di tutela (παρίσται al v. 291, che riprende παρέστης del v. 290) e protezione (καί με φύλασσε, v. 291) nei suoi confronti.

Come si può osservare al v. 291, Diomede chiede ad Atena di svolgere ora queste due azioni volontariamente, volendolo (ἐθέλουσα, v. 291) nel presente. È la combinazione tra questi elementi (avere già dato in passato e ripetere di propria volontà quelle azioni) a creare il presupposto per un successivo (δέ, v. 292) momento della preghiera, vale a dire la promessa (σοὶ δ' αὖ ἐγὼ ῥέξω, v. 292) di sacrifici, descritta da Diomede con un certo grado di dettaglio ai vv. 291-3. È cioè la volontarietà nell'accettazione del patto, da parte del dio, che di fatto crea le condizioni per la promessa di future offerte (ἐγὼ ῥέξω), evidentemente negata in condizioni differenti.

Solo parzialmente diverso è il caso che si può infine osservare in *Od.* 20.98-101, quando Odisseo, dopo avere ormai raggiunto il proprio palazzo ad Itaca, prega Zeus chiedendo a quest'ultimo la manifestazione di un doppio segno, umano (φήμην v. 100) dall'interno della casa (ἔνδοθεν, v. 101), e divino (τέρας, v. 101) dall'esterno (ἔκτοσθεν) di quest'ultima:

Ζεῦ πάτερ, εἴ μ' ἐθέλοντες ἐπὶ τραφερὴν τε καὶ ὑγρὴν  
ἦγερ' ἐμὴν ἐς γαῖαν, ἐπεὶ μ' ἐκακώσατε λίην,  
φήμην τίς μοι φάσθω ἐγειρομένων ἀνθρώπων 100  
ἔνδοθεν, ἔκτοσθεν δὲ Διὸς τέρας ἄλλο φανήτω.

Invocando Zeus (Ζεῦ πάτερ, v. 98), Odisseo avverte cioè quasi una contraddizione tra la necessaria volontà (ἐθέλοντες, v. 98) che gli dei devono avere manifestato per consentire il suo arrivo ad Itaca (ἦγερ' ἐμὴν ἐς γαῖαν) e le eccessive difficoltà che quelle medesime divinità gli hanno creato (ἐπεὶ μ' ἐκακώσατε λίην) in passato.

Il dato per noi rilevante è tuttavia che proprio in ragione (εἴ μ' ἐθέλοντες, v. 98) dell'evidente volontà che gli dei hanno dimostrato concedendogli di arrivare, Odisseo chiede a Zeus la doppia manifestazione di un segno che lo rassicuri, e che subito arriverà (il tuono al v. 103, le parole d'augurio della schiava ai vv. 112-19), determinando in Odisseo gioia e fiducia nella possibilità di realizzare la propria vendetta.

## 7 Ritorno ad Atene: una consapevole accettazione

Appare a questo punto legittimo affermare che la esplicitazione della volontà divina in alcuni contesti di preghiera abbia radici più profonde di quanto non possa fare credere un approccio meramente fenomenologico che si limiti a constatare l'esistenza di una 'formula' o che parli in generale di lessico specifico della preghiera.<sup>58</sup>

Dopo avere cercato di stabilire, per analogia e per differenza, relazioni fra diverse attestazioni di (ἐ)θέλων tra *epos*, lirica e tragedia, si possono ora isolare alcuni possibili elementi che avvolgono di senso la presenza di θέλων nell'invocazione 'in via di discorso' pronunciata da Oreste ai vv. 18-19 e consentono di attribuire legittimità al nesso θέλων ἀμείψη del v. 793, nel quadro della preghiera che il Coro rivolge a Zeus. Accettando (riprendo volontariamente la formulazione di Chantraine)<sup>59</sup> «secondo la sua volontà» le offerte che Oreste gli darà, Zeus potrà ottenere doppia e tripla ricompensa, perché proprio questo è alla base del 'patto' di reciprocità che sta alla base della preghiera.

È in gioco un patto in cui sarebbe vano cercare un equilibrio, perché di un accordo asimmetrico si tratta, di una reciprocità verticale<sup>60</sup> che si sostanzia delle offerte degli uomini rivolte al dio, la volontà del quale è ovviamente decisiva, non solo per la concessione di ciò che viene richiesto, ma anche per la perpetuazione del culto.

È in questo senso illuminante un passaggio della supplica che Oreste aveva rivolto a Zeus a partire dal verso 246 delle *Coefore*, quando il padre degli dei era stato invocato, con una formula in tutto analoga (θεωρὸς ... γενοῦ, v. 246) a quella che il figlio di Agamennone aveva usato al v. 2 e al v. 19, dai quali è partito questo lavoro. Chiedendogli di sorvegliare ciò che accade, Oreste ricorda a Zeus che, se permetterà l'uccisione dei due figli di Agamennone, sarà proprio il dio a subirne le conseguenze:

καίτοι θυτῆρος καί σε τιμῶντος μέγα	255
πατρὸς νεοσσούς τούσδ' ἀποφθείρας πόθεν	
ἔξεις ὁμοίας χεῖρὸς εὐθoinον γέρας; [...]	
οὔτ' ἀρχικός σοι πᾶς ὄδ' ἀνανθείς πυθμῆν	260
βωμοῖς ἀρήξει βουθύτοις ἐν ἡμασιν.	

La reciprocità della relazione propria della preghiera, che sopra abbiamo sommariamente descritto come precontrattuale, è qui spinta da Oreste fino al limite valicato della minaccia di ritorsione, quando

<sup>58</sup> Cf. *supra* nota 12.

<sup>59</sup> Cf. *supra*.

<sup>60</sup> Cf. Scheid-Tissinier 1994.

egli invoca Zeus facendogli presente che, nel caso in cui l'aiuto richiesto non arrivi, verrà a mancare la sostanza stessa del rapporto ordinario che lega i mortali agli dei, vale a dire il rispetto della cadenza calendariale che dà ritmo e sostanza alle ἐορταί e trova nel sacrificio il momento di comunicazione tra uomini e dei, e insieme di rispetto delle distinte prerogative dei mortali e degli immortali.

L'interpretazione di θέλων al verso 792 (e, in una certa misura, anche al v. 19) può dare problema perché molti interpreti non ritengono plausibile che si possa ricevere, volendo. È una perplessità più che legittima, superabile tuttavia tentando di liberare noi stessi da forme di pensiero diverse da quelle alla base delle preghiere greche di età arcaica e classica.

La forma di volontà (lo stadio di svolgimento della funzione psicologica di volontà)<sup>61</sup> che è in gioco nelle preghiere delle *Coefore* qui considerate, e che affonda le sue radici in Omero, include l'accoglimento di una richiesta non separabile dal circuito di reciprocità che si innesca con una preghiera. L'espressione della volontà di Zeus consiste, dunque, tanto nel fatto di accogliere l'offerta futura, quanto nella associazione tra il prevalere di Oreste sui nemici, da una parte, e la perpetuazione di un culto che dipende dagli dei (e in questo caso proprio da lui).

La volontà di Zeus nelle *Coefore* è un possibile riflesso della volontà e del destino di Oreste, nonché del ripristino di equilibrio di potere tra i mortali e con gli dei, attraverso una promessa - per Zeus - di un guadagno «del doppio e del triplo» che non deve sorprendere il lettore moderno, con buona pace del buon senso e delle buone maniere.

---

61 Cf. Meyerson 1948.



## Bibliografia

- Abresch, F. (1832). *Animadversionum ad Aeschylum libri tres*. Halis Saxonum: Gebauer.
- Arrighetti, G. (1998). *Esiodo. Opere*. A cura di G. Arrighetti. Torino: Einaudi
- Ausfeld, C. (1903). *De Graecorum precatationibus quaestiones*. Leipzig: Teubner.
- Battezzato, L. (1994). «Note critico-testuali alle *Coefore*». *SCO*, 42, 63-94.
- Brown, A. (2018). *Aeschylus' Libation Bearers. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A. Brown*. Liverpool: Arris & Phillips.
- Calame, C. (1995). «Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques*». *MH*, 52(2), 2-19.
- Calame, C. (2005). *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Calame, C. (2012). «Les Hymnes homériques comme prières poétiques et comme offrandes musicales: le chant hymnique en acte». *Métis*, 10, 53-78.
- Cantarella, E. (2019). «Tra libertà dagli dei e volontà umana: l'origine omerica della libertà del volere». De Luise, F.; Zattero, I. (a cura di), *La volontarietà dell'azione tra antichità e Medioevo*. Trento: Università degli Studi di Trento, 27-62.
- Calame, C. (2021). «Retour sur l'hymne homérique comme proème: la pragmatique de l'hymne 6 à Aphrodite». Prodi, E.E.; Vecchiato, S. (a cura di), ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ. *Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 41-7. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-548-3/002>.
- Citti, V. (1962). *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*. Bologna: Zanichelli.
- Citti, V. (2006). *Studi sul testo delle "Coefore"*. Amsterdam: Hakkert.
- Cornford, F.M. (1913). «Memoir». Bayfield, M.A.; Duff, J.D. (eds), *Collected Literary Essays by A.W. Verrall*. Cambridge: Cambridge University Press, xxxiv-xlvi.
- Conington, J. (1857). *The Choephoroe of Aeschylus. With Notes, Critical and Explanatory*. London: John Parker and Son.
- Chantraine, P. [1968] (2009<sup>3</sup>). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Di Donato, R. (1990). *Per una antropologia storica del mondo antico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Donato, R. (1998). «Tra selvaggi e bolscevichi». *Mauss* 1998, viii-lxxi.
- Di Donato, R. (2001). *Hierà. Prolegomena a uno studio storico-antropologico della religione greca*. Pisa: Pisa University Press.
- Di Donato, R. (2006). *Aristeuein. Premesse antropologiche ad Omero*. Pisa: Edizioni ETS.
- Di Donato, R. (2013). *Per una storia culturale dell'antico*. Pisa: Edizioni ETS.
- Ercolani, A. (2010). *Esiodo. Opere e giorni. Introduzione, traduzione e commento di Andrea Ercolani*. Roma: Carocci.
- Finglass, P. (2011). *Sophocles. "Ajax"*. Ed. by P. Finglass. Cambridge: Cambridge University Press.
- Friis-Johansen, H. (1976). Recensione di *Aeschyli quae supersunt septem traegodias*, di Page, D. (ed.). *Gnomon*, 48(4), 321-36.
- Friis-Johansen, H.; Whittle, E. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen: Gyldendal.
- Furley, W.D.; Bremer, J. (2001). *Greek Hymns*, vol. 1. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Furley, W.D. (2007). «Prayers and Hymns». Ogden, D. (ed.), *A Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell.
- Galistu, A.M. (2006). *L'edizione eschilea di Adrian Tournebus*. Amsterdam: Hakkert.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Oxford University Press.
- Gernet, L. (1997). *La famiglia nella Grecia antica*. A cura di R. Di Donato. Roma: Manifesto Libri.
- Gernet, L. (2001). «Le droit. Introduzione, trascrizione e note a cura di A. Taddei». *Dike*, 3, 187-216.
- Groeneboom, P. (1949). *Aeschylus' "Choephoroi"*. Groningen: Wolter's.
- Gentili, B. (1995). *Pindaro. "Pitiche". Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili*. Milano: Mondadori.
- Lesky, A. (1961). *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Heidelberg: Winter.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: A Commentary*, vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermann, G. (1852). *Aeschyli Tragoediae. Recensuit G. Hermannus*. Leipzig: Weidmann.
- Hubert, H; Mauss, M. (1902-03). «Esquisse d'une théorie générale de la magie». *AS*, 7, 1-146 [Trad. it. in Mauss, M. (a cura di) (1965). *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi, 5-154].
- Madden, J. (1975). *'Boulomai' and 'Thelo': The Vocabulary of Purpose from Homer to Aristotle*. Yale: Yale University Press.
- Mauss, M. (1925). «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques». *AS*, n.s. 1, 30-186 [Trad. it. in Mauss, M. (a cura di) (1965). *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi, 156-292; e ora in Aime, M. (a cura di) (2002). *Saggio sul dono*. Torino: Einaudi].
- Mauss, M. (1998). *I fondamenti di un'antropologia storica*. A cura di R. Di Donato. Torino: Einaudi.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. Roma: Bardi.
- Meisterhans, K. (1900). *Grammatik der Attischen Inschriften*. Berlin: Weidmann.
- Meyerson, I. (1948). *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. Paris: Vrin.
- Millet, P. (1984). «Hesiod and His World». *PCPS*, 30, 84-115.
- Miralles, C.; Citti, V.; Lomiento, L. (2019). *Eschilo. "Supplici"*. Roma: Bardi.
- Neri, C. (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Berlin: De Gruyter.
- Novelli, S. (2006). «L'anacoluto in Eschilo». *Lexis*, 24, 211-32.
- Novelli, S. (2012). *Anomalie sintattiche e costrutti marcati: l'anacoluto in Eschilo*. Tübingen: Narr.
- Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Ricciardelli, G. (a cura di) (2000). *Inni orfici*. Milano: Mondadori.
- Robinson, A. (2002). *The Life and Work of Jane Ellen Harrison*. Oxford: Oxford University Press.
- Scheid-Tissinier, E. (1994). *Les usages du don chez Homère*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Segal, C. (2007). «The Tragic Universe: Tragedy and Divine Will». Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 59-76.
- Smail, R. (2004). s.v. «A. Verrall». *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/36646>.
- Sommerstein, A. (1980). «Notes on the Oresteia». *BICS*, 27, 63-75.

- Swift, L. (2019). *Archilochus: The Poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Taddei, A. (2007). «Mneme e terpsis. Rammemorazione e rituale nell'*Inno omerico ad Apollo*». Marrucci, L.; Taddei, A. (a cura di), *Polivalenze epiche. Contributi di antropologia storica*. Introduzione di R. Di Donato. Pisa: Edizioni ETS, 79-94.
- Taddei, A. (2022). «Basta chiedere? Forme, lessico e rituale della preghiera in Aesch. *Cho.* 1-3». Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di), *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 181-98. <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1/008>.
- Taddei, A. (2023). «Ricorda (e non dimenticare) di celebrare le feste. Alcuni aspetti del rapporto tra memoria e riti tra Omero e la tragedia». Melidone, C. (a cura di), *Memoria, spazio e identità nel mondo greco e romano*. Palermo: Palermo University Press, 44-68.
- Threatie, L. (1980). *The Grammar of Attic Inscriptions*. Vol. 1, *Phonology*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Tarditi, G. (1968). *Archiloco. Introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tucker, W.G. (1890). *Things Worth Thinking About. A Series of Lectures Upon Literature and Culture*. Melbourne: George Robertson & Company.
- Tucker, W.G. (1901). *The "Choephoroi" of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verrall, A.W. (1893). *The "Choephoroi" of Aeschylus with an Introduction, Translation and Commentary*. London; New York: MacMillan and Co.
- Versnel, H.S. (2015). «Prayer and Curse». Eidinow, E.; Kindt, J. (eds), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Vernant, J.P. (1972). «Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque». Vernant, J.P.; Vidal-Naquet, P. (éds), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 43-74.
- West, M.L. (1991). *Aeschylus. "Choephoroe"*. Stuttgart: Teubner.



**METra 2**

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν

## Helen's Agency and the Gods in Homer and Euripides

Alexandre Johnston

University of Oxford, UK

**Abstract** This article explores Homeric and tragic perspectives on the origins of the Trojan War, and specifically on the respective roles of Helen and the gods. Focusing on key passages from the *Iliad* and Euripides' *Trojan Women*, it investigates how these works depict the relationship between Helen's and the gods' agency and responsibility in bringing about the war. In doing so, it offers new perspectives on the broader issue of the interaction of divine and human agency in early Greek thought, arguing that this question remained a topic of instability and uncertainty rather than being resolved (as modern scholars often assume) into a single, widely applicable principle. In a related sense, the article also foregrounds divine agency, taking it seriously as something which, for the ancient Greeks, was very real and mattered profoundly – in contrast to the (often implicit) tendency of modern scholarship to dismiss appeals to divine intervention in ancient Greek sources as a matter of rhetoric rather than belief. Using the example of Helen, I argue that they can be both at the same time.

**Keywords** Helen. Gods. Agency. Homer. Euripides.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Iliadic Helen. – 3 Euripidean Helen: *Trojan Women*. – 4 Conclusion.

### 1 Introduction

The interaction of divine and human agency and responsibility is one of the great questions of ancient Greek thought. Partly because of its entanglement in subsequent philosophical and theological debates, it is a topic that has received an unusual amount of attention



Edizioni  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 14**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-738-8 | ISBN [print] 978-88-6969-759-3

**Peer review | Open access**

Submitted 2023-07-04 | Accepted 2023-08-12 | Published 2023-12-21

© 2023 Johnston | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-738-8/004

in classical scholarship.<sup>1</sup> What happens when a divinity intervenes to cause, or part-cause, an action or event? Take, for example, *Iliad* 16.844-50, where the dying Patroclus claims that his death will have been caused by multiple agents, both human (Hector, Euphorbus) and divine (Zeus, Apollo, Moira). Is there, in this case, one true agent, who can be said to bear primary responsibility for what happens? How does divine involvement affect the human agents' sense that they own, or control, their decisions and actions? Does it matter that the attribution of divine intervention is here made by the dying Patroclus himself, and addressed to Hector, the man who has just struck him? Did any of these questions about agency and responsibility matter to ancient audiences?

Scholars, philosophers and theologians from antiquity onwards have deployed great energy and ingenuity in their attempts to answer these questions.<sup>2</sup> Nowadays, classicists usually resort to two main concepts to deal with the problem, both of which have their roots in mid-twentieth-century scholarship: 'double motivation' and 'over-determination' (or variants of the two). The first was developed by A. Lesky, in response to claims by B. Snell and others that humans in Homer's world lacked consciousness of themselves as autonomous, responsible agents.<sup>3</sup> According to these readings, the process of decision-making in Homer ultimately emanated from forces and impulses that were external to humans, most notably the gods. Against this Lesky argued that when the gods intervened in Homer, divine and human agency merged (forming 'two sides of the same coin') without affecting humans' freedom and responsibility for their actions. The second concept, 'over-determination', comes from Freudian psychoanalysis. It was first applied to archaic and classical Greek thought by E.R. Dodds, who believed that supernatural agents were projections of the mind, 'primitive' mental habits that stopped humans from fully embracing their freedom, but did not relieve them of their responsibility for their actions (Dodds 1951). Although the two concepts differ in important ways, they overlap in one crucial sense: both allow human agency and responsibility to remain untouched by divine influence. Thus, even if a mortal is (or feels, in Dodds's reading) forced to do something by a god, s/he retains agency and can be held accountable for this action.

---

I am grateful to Andrea Rodighiero for his kind invitation to speak at Verona in June 2022, to the other participants at the conference and to the two anonymous reviewers for their helpful comments.

**1** See now Johnston, Van Hove (forthcoming) for a comprehensive treatment of the topic.

**2** See now Ellis, Johnston (forthcoming) on this intellectual genealogy.

**3** Lesky 1961, responding primarily to Snell 1928, 1946.

Using Helen of Troy as a case study, this article contributes to the ongoing project of re-examining these widely used models.<sup>4</sup> More specifically, it aims to challenge one widespread assumption they have helped to create: the idea that there exists, in ancient Greek thought, a single, clear, universally applicable conception of the relationship between human and divine agency; a general principle according to which divine intervention does not affect the agency of humans and their responsibility for their actions. In a related sense, the article also seeks to foreground divine agency, taking it seriously as something which, for the ancient Greeks, was very real and mattered profoundly – in contrast to the (often implicit) tendency of modern scholarship to dismiss appeals to divine intervention in ancient Greek sources as a matter of rhetoric rather than belief. I hope to show that they can be both at the same time. In order to achieve these aims, I propose to examine a number of passages individually, paying close attention to the specific context, speakers and the precise arrangement and interaction of causal layers, both human and divine. I will then offer some thoughts on the implications of this analysis for the distribution of agency and responsibility, and for the moral evaluation of an action or event by characters and audiences.

Helen constitutes a unique case study in this regard, because she is in a sense archetypal – given her and the gods' role in the origins of the Trojan war, an event that has huge repercussions across Greek culture – but also highly unusual – as a goddess, or at least someone who is closer to the divine than most. Through her many appearances in ancient Greek and subsequent literature and thought, Helen has come in a way to crystallise the question in which I am interested: if a god makes someone do something, does that person remain responsible for her action, and how is our evaluation of that person affected? In antiquity as in modernity, people have engaged in continuous debate concerning the implications of this question for Helen; and answers have varied widely depending on time and place, the particular author, text or genre examined and the critical frameworks adopted. The relationship between Helen's agency and the divine is explored with particular depth and frequency in epic and tragedy. Different poets, works and passages offer a variety of perspectives on the topic. Characters in epic and tragedy respond to Helen's role in the Trojan war in radically different ways, on a spectrum ranging from straightforward blame to full-blown apology. Recent analyses of Helen in epic and tragedy have often had recourse to concepts such as

---

<sup>4</sup> For attempts to refine these models, in addition to Johnston, Van Hove (forthcoming), see the (widely differing) readings of Schmitt 1990; Harrison 2000, 223-42; Cairns 2001, 12-24 and 2013, 136-7; Dorati 2015; Battezzato 2019a; 2019b, 37-40, 45-54; Brouillet, Buccheri 2019.

double motivation to argue that attempts to emphasise divine agency in Helen's fate, by Helen herself and by others, do not reduce or cancel out her responsibility for the Trojan war and the blame attached to it.<sup>5</sup> My article aims to re-examine this claim by looking in detail at key passages from the *Iliad* and Euripides' *Trojan Women*. Locating each passage in its specific context, it will ask how it depicts the interaction of divine and human agency. I shall also attempt to draw out some of the similarities and differences between Homer's and Euripides' treatments of Helen and the gods.

## 2 Iliadic Helen

From her very birth, Helen is inextricably linked with the gods and their plans for humankind. According to several versions of the story, the sole purpose of her existence is to act as an instrument of some kind of divine plan. In the *Cypria* (*Arg.* 1-2; fr. 1; fr. 10-11), Helen is one of two agents – the other being Achilles – created by Zeus to destroy many humans through war, and thus to relieve the Earth of excess population. Similarly, the Hesiodic *Catalogue of Women* (fr. 204W) presents Helen's marriage to Menelaus as a key turning-point in the sequence of events leading to the destruction of heroes, accomplished through wars in Thebes and then in Troy, for Helen's sake ('Ελένης ἔνεκ', *Op.* 165). In these narratives, reflected for instance in some passages of Euripides (*Hel.* 36-41; *Or.* 1639-42, etc.), Helen functions – to quote K. Ormand – as a kind of “next generation Pandora”;<sup>6</sup> she is defined entirely by a purpose that lies outside her control. A divine plan is also at the heart of Helen's life in the *Iliad* and *Odyssey* – although it is perhaps less clear what the exact parameters and ultimate aims of that plan are, beyond the fact that various gods, for various reasons, desire the destruction of many Trojans and Greeks.<sup>7</sup> Unlike our surviving fragments of the *Cypria* or Hesiod, however, the two poems develop Helen's character – she becomes not simply a cipher, a means-to-an-end in the grand plan of the gods, but a complex, fully fleshed-out human being, forced retrospectively to come to terms with her own and others' actions as part of the fate that has been handed to her by the gods.

Helen makes her first appearance in Book 3 of the *Iliad*. Paris has just fled before Menelaus, and is upbraided by his brother Hector, who

<sup>5</sup> See for instance Lesky 1961, 34, 39-40; Schmitt 1990, 89; Gaskin 1990, 6, 11-12; Taplin 1992, 96-101; Stoevesandt 2008, 118-19; Krieter-Spiro 2009, 68-9; Blondell 2013, 6-7, 61, 189 and *passim*; Blondell 2018; Pucci 2016, 38.

<sup>6</sup> Ormand 2013, 214; cf. Mayer 1996, Burian 2007, 193.

<sup>7</sup> On the plan of Zeus in the *Iliad* see for instance Allan 2008a; Scodel 2017; Pelling 2020; Schein 2022, 12-13, 91.



blames Paris for the war and for taking Helen, who is a ‘great misery’ (μέγα πῆμα, 50; cf. 3.160) for Priam, Troy and all the people (cf. 87: strife has arisen for Paris’ sake, τοῦ εἴνεκα).<sup>8</sup> Paris accepts some blame, but also claims that he had little choice in the matter, since Helen was given to him by Aphrodite, and mortals cannot spurn divine gifts (63-6). The focus shifts to Helen at 121, after the announcement of Paris’ offer to engage in a duel with Menelaus. She is weaving a purple robe on which she is embroidering battles of Trojans and Greeks, which they had endured ‘for her sake’ (ἔθεν εἴνεκ’, 128, creating a parallel with Paris at 87). The goddess Iris appears and tells her to go to the Scaean gate to see the duel between Paris and Menelaus, arousing in Helen ‘sweet longing’ for Menelaus, Sparta and her family. As she reaches the Scaean gate, the Trojan elders sitting there observe her and mutter (154-76):

οἱ δ’ ὥς οὖν εἶδονθ’ Ἑλένην ἐπὶ πύργον ἰοῦσαν,  
 ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πετερόεντ’ ἀγόρευον·  
 ‘οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐκνήμιδας Ἀχαιοὺς  
 τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·  
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·  
 ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ εἴουσ’ ἐν νηυσὶ νεέσθω,  
 μηδ’ ἡμῖν τεκέεσσί τ’ ὀπίσσω πῆμα λίποιτο·  
 Ὡς ἄρ’ ἔφαν, Πρίαμος δ’ Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῆ·  
 ‘δεῦρο πάροιθ’ ἔλθοῦσα, φίλον τέκος, ἴζευσέ με, ἴζευσέ με,  
 ὄφρα ἴδῃς πρότερόν τε πόσιν πηοὺς τε φίλους τε –  
 οὐ τί μοι αἰτίη ἐσσί, θεοὶ νύ μοι αἰτιοὶ εἶσιν,  
 οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολὺδακρυν Ἀχαιῶν –  
 ὥς μοι καὶ τόνδ’ ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης ...’  
 Τὸν δ’ Ἑλένη μῦθοισιν ἀμείβετο, διὰ γυναικῶν·  
 ‘αἰδοῖός τέ μοι ἐσσί, φίλε ἔκυρέ, δεινός τε.  
 ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὅππότε δεῦρο  
 υἱεὶ σῶ ἐπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα  
 παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικὴν ἐρατεινήν.  
 ἀλλὰ τά γ’ οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα...’

When they saw Helen coming on to the wall, softly they spoke winged words to one another: “Small blame that Trojans and well-greaved Achaeans should for such a woman long suffer woes; she is dreadfully like immortal goddesses to look on. But even so,

<sup>8</sup> Helen, Paris and Achilles are all at various points described as a πῆμα for the Trojans. The term seems to carry a sense that they are instruments of a divine plan; cf. especially 6.282: Zeus reared Paris to be a great πῆμα for the Trojans; cf. also Euripides fr. 1082, which may belong to the *Alexandros*, discussed at 3 below (Karamanou 2017, 153; Kovacs 2018, 28-9). For πῆμα and divine intervention more generally see 8.176; 15.110; 17.99, 688; 24.547; the term is applied by Hesiod to Nemesis (*Th.* 223).

though she is like them, let her go home on the ships, and not be left here to be a bane to us and to our children after us". So they said, but Priam spoke, and called Helen to him: "Come here, dear child, and sit in front of me, so that you may see your former husband and your kinspeople and those dear to you - you are in no way responsible in my eyes; it is the gods who are responsible, who roused against me the tearful war of the Achaeans - and so that you may tell me who is this huge warrior ..." And Helen, fair among women, answered him, saying: "Respected are you in my eyes, dear father of my husband, and dread. I wish that evil death had been pleasing to me when I followed your son here, and left my bridal chamber and my kinspeople and my daughter, well-beloved, and the lovely companions of my girlhood. But that was not to be; so I pine away with weeping..."<sup>9</sup>

Priam states that in his opinion, Helen is not at all responsible (*aitiē*) for the war; instead, it is the gods who are responsible (*aitioi*).<sup>10</sup> In her response, Helen does not explicitly address Priam's point, but instead emphasises her strong sense of guilt and regret. We might on the surface take her reply as indicating that she rejects Priam's claim that the gods are responsible. Building on this idea, Lesky argued that the dialogue as a whole encapsulates the principle of double motivation, with Priam emphasising one side of the proverbial coin (divine agency) and Helen emphasising the other (human agency) (1961, 39-40). The passage thus neatly expresses a synthesis of divine and human agency (which, according to Lesky's principle, leaves Helen's responsibility untouched). As D. Cairns notes, however, the dialogue does not leave room for such an interpretation. If we are to believe Priam, then we must accept that Helen is *not* responsible, and that the gods *are* responsible; there is no room for any 'doubling' or multiplication of agency and/or responsibility, as for instance in the *Iliad* 16 passage mentioned above, where Euphorbus and Hector are explicitly named among the many agents who caused Patroclus' death.<sup>11</sup> It is thus worth looking at the passage in more detail.

<sup>9</sup> Translation by Murray and Wyatt, modified.

<sup>10</sup> On the term *aitios* in such contexts, see Scodel 2008, 107.

<sup>11</sup> Cairns 2001, 16-17. The idea put forward by Priam here, that divine responsibility cancels out human responsibility, occurs frequently; see Ellis, Johnston (forthcoming), Part I for some examples. Particularly close to our passage (and perhaps drawing on it) is Herodotus 1.45, where Croesus exonerates Adrastus from any responsibility in his son's death: εἰς δὲ οὐ σύ μοι τοῦδε τοῦ κακοῦ αἴτιος, εἰ μὴ ὅσον ἀέκων ἐξεργάσασα, ἀλλὰ θεῶν κού τις, ὅς μοι καὶ πάλαι προεσήμεινε τὰ μέλλοντα ἔσσεσθαι, 'It is not you that I consider responsible (*aitios*) for this evil, except insofar as you did it unwillingly; rather, it was one of the gods, the same who communicated to me long ago the things that were to be'.

Priam's statement comes as a parenthesis in a longer speech: he is inviting Helen to come and look at her former husband and kin, and to tell him who the different Greek warriors are. Why does Priam insert his apology of Helen in this particular context? I would suggest that there are two main reasons. First, Priam shifts the blame away from Helen and onto the gods to allow her to 'save face' (to use R. Scodel's term), to minimise the shame she will inevitably experience at the sight of her former husband and kinspeople (whom she left, and who are now suffering for her sake).<sup>12</sup> Second, Priam's ascription of blame to the gods responds to a wider tension that is embodied in the mutterings of the Trojan elders at 154-60: by criticising the fact that Helen is still at Troy and wishing she would leave, they threaten both Helen (whom Priam therefore tries to reassure) and himself, as the king of Troy and Paris' father and thus the implicit target of this criticism. The claim that the gods are the true cause of the war is potentially effective in defusing the tensions pervading the scene, in part because it is – like any human statement about the divine – inherently uncertain and unverifiable.<sup>13</sup> Priam thus inserts this parenthesis for specific, pragmatic reasons that have to do, in immediate terms, with maintaining harmony within his family and among the wider community. This does not mean, however, that we should dismiss his remark as merely rhetorical, or doubt its sincerity or applicability to the situation: a statement may be both rhetorically expedient and sincere or true. There is no indication that Priam does not actually believe his words about the gods to be true;<sup>14</sup> and there is in fact plenty of evidence elsewhere in the poem to support the view that the gods were heavily involved in bringing war to Troy. The audience know this, and are able to relate Priam's remark to this knowledge with an arguably greater degree of certainty (since they have access to the narrator's better-informed perspective on events). Priam thus indulges in theological speculation concerning the respective roles of Helen and the gods in the origins of the Trojan war. What he does not do, however, is to offer a clear, widely applicable theological principle that can be taken to apply in other, comparable cases.

As I noted above, we might infer from Helen's response that she disagrees with Priam's stated view on the origins of the war. Yet she does not deny that the gods were *aitioi* for the war, or claim that she was responsible; she simply expresses regret that she followed Paris to Troy, and sorrow at the way events turned out. It is certainly

<sup>12</sup> Thus Scodel 2008, 111.

<sup>13</sup> For a similar point, see Allan 2008b, 11; Scodel 2008, 112.

<sup>14</sup> See Teffeteller 2003, 23 on the possibility that Priam's remark reflects a "sincere belief".

possible to read Helen's regret and sorrow as sincere, and potentially (though not necessarily) as implying a degree of agency: she is miserable because she blames herself for what happened. Yet her reply to Priam can also be read as forming part of a strategy aimed at negotiating her awkward position in the particular setting of the *teichoscopia*, and at Troy more generally. Unlike Paris (who is frequently blamed by others), Helen regularly blames herself, sometimes very harshly. For Scodel and others, this is an effective way for her to retain the sympathy of the Trojans, because it enables them to step in and shift the blame away from her, or console her.<sup>15</sup> As in Priam's case, the pragmatic aims underlying Helen's speech do not necessarily negate its sincerity, and its potential usefulness as an insight into the question of causation. If taken at face value, and on one interpretation, the passage may suggest that Helen feels a degree of responsibility for the war (something which would contradict Priam's statement). Yet one might equally argue that Helen, rather than emphasising her own agency, is merely expressing retrospective sorrow at a sequence of events over which she had no control (and thus that she does not contradict Priam); or indeed, that her speech is purely motivated by pragmatic aims, in which case we should not take it at face value. Whatever the case may be, I would suggest that Helen's speech is (perhaps deliberately) too ambiguous and rhetorically charged to offer clear insights into the question of responsibility.

The poet does, however, offer a measure of theological clarification later in the book. The duel between Paris and Menelaus is interrupted by Aphrodite, who whisks Paris away to his bedchamber, and then appears to Helen on the Scaean gate. In disguise, she tells Helen that Paris is waiting for her in the bedchamber (3.383-94). Helen recognises the goddess and reacts negatively (395-412), emphasising Aphrodite's deceit (399, 405) and her agency in leading Helen to Troy (400-2). Helen refuses to go to avoid shame and blame from the Trojan women. Aphrodite in turn responds with angry threats, frightening Helen into silent submission (413-27). Here we have an example of effective divine intervention, developed in the narrative voice rather than as part of a public exchange by characters in direct speech. Some degree of confidence is thus possible. For all her boldness in initially rebuking Aphrodite, Helen ultimately appears as a helpless victim of the powerful goddess.<sup>16</sup> Further, as commentators have noted, this scene may be understood as a 'reprisal' of the original moment in which Aphrodite gave Helen to Paris, and forced

<sup>15</sup> Scodel 2008, 111. On Helen's self-blame, see further Graver 1995; Worman 2001, 21-30; Bettini, Brillante 2002, 91-8; Roisman 2006, 11-15; Blondell 2010.

<sup>16</sup> Cf. Deichgräber 1952, 118: "ein tief bedrückendes Bild menschlicher Hilflosigkeit". See also Bettini, Brillante 2002, 85-6; Roisman 2006, 5-6, 15-23.

her to follow him to Troy – just as the earlier event led to the start of the war, in this later iteration, Aphrodite’s intervention interrupts the duel and contributes to the resumption of hostilities between Trojans and Greeks.<sup>17</sup> Helen is, once again, a pawn in the plan of the gods. Unlike the dialogue with Priam at 154-76, therefore, this passage does seem to provide a clearer, more trustworthy insight into who is truly *aitios* for the situation at Troy (be it the particular sequence of events in Book 3, or, if we take the view that Aphrodite’s compulsion here re-enacts something that happened at Sparta before the war, the abduction of Helen itself and the war as a whole). With that in mind, perhaps Priam’s unambiguous attribution of responsibility to the gods at 164-5, while necessarily speculative, is not too far off the mark.

Book 6 takes up Helen’s narrative where Book 3 left it. Hector goes to Paris to tell him to return to fight. As in the earlier passage, Hector upbraids Paris, telling him that war is raging ‘on his account’ (σέο δ’ εἶνεκ’, 328). Paris says he will return to the battlefield; his response to Hector is met by silence. Helen then intervenes (6.343-58):

τὸν δ’ Ἑλένη μύθοισι προσηύδα μειλιχίοισι·  
 ἴδ’ ἄρ’ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυοέσσης,  
 ὥς μ’ ὄφελ’ ἤματι τῷ ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ  
 οἴχεσθαι προφέρουσα κακῇ ἀνέμοιο θύελλα  
 εἰς ὄρος ἢ εἰς κῆμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,  
 ἔνθα με κῦμ’ ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ’ ὦδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,  
 ἀνδρὸς ἔπειτ’ ὄφελλον ἀμείνωνος εἶναι ἄκοιτις,  
 ὃς ἦδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ’ ἀνθρώπων.  
 τοῦτω δ’ οὐτ’ ἄρ’ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὐτ’ ἄρ’ ὀπίσσω  
 ἔσσονται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.  
 ἀλλ’ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔξρο τῷδ’ ἐπὶ δίφρῳ,  
 δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν  
 εἶνεκ’ ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ’ ἄτης,  
 οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω  
 ἀνθρώποισι πελώμεθ’ αἰοίδιμοι ἔσσομένοισι’.

But to him spoke Helen with gentle words: ‘O brother of me that am a dog, a contriver of mischief and abhorred by all, I wish that on the day when first my mother gave me birth an evil blast of wind had carried me away to some mountain or to the wave of the loud-resounding sea, where the wave would have swept me away before these things came to pass. But, since the gods so ordained these ills, I wish that I had been wife to a better man, who could

<sup>17</sup> Bowie 2019, 13. See also, for example, Bouvier 2017, 197-8; Pucci 2017, 205-6.

feel the indignation of his fellows and their many revilings. But this man's understanding is not now firm, nor ever will be hereafter; of it he will, I think, enjoy also the fruits. But come now, enter in, and sit on this chair, my brother, since above all others has trouble encompassed your mind because of shameless me, and the folly of Alexander; on us Zeus has brought an evil doom, so that even in days to come we may be a song for men that are yet to be'.

Helen speaks harshly of Paris, whilst stressing her own regret and sense of guilt in very strong terms. Here as in Book 3, Helen is actively negotiating her difficult situation at Troy. She does so through a potent and highly ambiguous combination of seduction, self-blame and ascription of blame onto the gods. Just as the earlier exchange with Priam, this passage has been discussed as a prime example of 'double motivation'. Helen claims that her actions were the result of divine intervention, but she also emphasises her own agency, thus - the argument goes - neatly capturing the merging of divine and human causation into a configuration that allows the human agent - Helen - to retain her full responsibility (Lesky 1961, 34, 39-40). Again, however, Helen's speech is too complex and ambiguous to be taken as an illustration of a theological principle. It seems to me rather that Helen's oscillations between blaming herself (which, as we have already seen, can function as an effective strategy to anticipate others' criticism and arouse sympathy) and foregrounding divine intervention have the effect of muddying the waters, of creating ambiguity, as to who is in fact *aitios*. Like the Priam exchange in Book 3, the passage does not offer any clear answers to this question, illustrating instead the flexibility of attributions of agency to the divine. Helen leaves it open to her audience to believe that she does indeed feel regret, and perhaps share responsibility, for what happened (and in doing so, helps her case by arousing sympathy); yet she also notes the fact that the gods are heavily involved in her fate, something which both she and the audience know to be true.<sup>18</sup> Whether or not we see her as sincere in her regret and sorrow, Helen comes across here as a clever, sophisticated operator. She evidently possesses exceptional awareness of the divine plan and of her place within it (as her interaction with Aphrodite in Book 3, and the final lines of this speech, 6.357-8, suggest),<sup>19</sup> but is strategic about what to disclose or emphasise in different contexts, as suits her aims. Thus, while the speech certainly sheds light on Helen's remarkable agency in her interactions with the

**18** It is worth noting in this regard that Helen arguably has more access than Priam to the mechanisms of divine intervention, and so might in theory be better informed, even though it is - as we have seen - difficult to assess the extent of her sincerity.

**19** For this point see for instance Allan 2008b, 11.

male members of her Trojan household, it is of relatively little help in reconstructing the mechanisms of causation that lie behind the war.<sup>20</sup>

The picture of divine and human agency that emerges from these passages is obscure and shifting. Far from offering clear answers or fixed theological principles, they show how ascriptions of divine intervention might be manipulated and deployed in a variety of ways, and for a variety of aims, depending on context and speaker. This does not mean that we should not take such claims seriously. There is no sense that Priam's or Helen's appeals to divine intervention are treated merely as specious argumentation. The confrontation between Aphrodite and Helen in 3.383-427 demonstrates that the gods of the *Iliad* can, and do, intervene in ways that drastically reduce the agency of mortals, if they do not cancel it out altogether; it also arguably provides powerful evidence of Aphrodite's responsibility, and of Helen's status as a victim. The episodic nature of these passages, the sophistication and ambiguity of the characters' speeches and the impenetrability of the divine plan all make it difficult to draw any firm conclusions beyond this.

### 3 Euripidean Helen: Trojan Women

On the surface, the Helen of tragedy appears to be quite different from her Iliadic counterpart. She is generally depicted in a more negative light, although this probably has more to do with tragedy's focus on the aftermath of the Trojan war than with any radical change in her character and its appraisal.<sup>21</sup> In tragedy, as in Homer and elsewhere, Helen remains a highly complex figure; and at the heart of this complexity we find, once again, the question of divine and human agency. Given the gods' involvement in her fate and in the origins of the war, to what extent is Helen to blame? Various answers

---

<sup>20</sup> The *Odyssey* addresses the question of Helen's and the gods' responsibility in the war in three passages. Two of these deploy strategies comparable to our Iliadic examples, oscillating between blame for the gods and blame for Helen (or regret on her part), and paint a similarly unclear picture of divine intervention and responsibility. At 4.259-64, Helen, speaking publicly and in Menelaus' presence, emphasises Aphrodite's agency: it was the goddess who led her to Troy (μὲν ἠγάγεε, 262) and sent *atē* onto her, but she quickly recovered and took sides with the Greeks. At 23.215-24, Penelope deploys the example of Helen as foil for her caution in recognising Odysseus: she declares that even Helen would not have slept with a foreigner, had she known what would happen as a result; therefore a god must have prompted her to do it, and she only realised her *atē* after the fact. On these passages, see for instance Scodel 2008, 116-17; Cairns 2012, 10-13, 18-19. In the third passage (11.436-9) Odysseus, addressing Agamemnon in the underworld, laments Zeus' persecution of the Atrideids 'through the counsels of women' (γυναικείας διὰ βουλᾶς). Odysseus here ambiguously combines blame for Helen (and Clytemnestra) with a sense that they were instruments of some divine plan.

<sup>21</sup> See Allan 2008b, 16-17 for a similar point.

are offered to this question. On one side of the spectrum, Euripides' *Helen* explores the possibility that Helen might in fact be completely innocent. In the vast majority of tragedies dealing with the Trojan cycle, however, we find oscillations between, on the one hand, unambiguous blame for Helen and, on the other, an emphasis on the role of the gods (and other mortals such as Paris) in causing the war. While claims of Helen's responsibility occur much more frequently, and on the lips of largely sympathetic characters like Hecuba and Andromache, specific dramatic and rhetorical contexts (as in the *Iliad*) often make it risky to generalise, or indeed to say much more than that matters remain complex (and beyond the reach of mortal speculation, particularly for characters on the stage but also, to some extent, for audiences in the theatre).

Euripides' *Trojan Women* is particularly interesting in this respect, because it offers two differing perspectives on Helen: in the first half of the tragedy, the audience see her through the eyes of the Trojan women, who blame her for their immense suffering; yet she is also allowed to speak for herself when she appears on stage in the *agōn* scene towards the end of the play (860-1059). There she is given the opportunity to defend her innocence, responding to the prosecution of Hecuba and the judgement of Menelaus. The content of her defence speech, together with her attitude and appearance, have mostly attracted negative evaluations from scholars, and most have seen her opponent Hecuba, a much more sympathetic character, as the clear winner of the debate.<sup>22</sup> Confident, apparently unrepentant and splendidly dressed (in stark contrast to the Trojan women in their rags), Helen is, for N. Austin, the "stock villain of the Trojan war", and her speech "hardly [...] anything more than the cheapest court-room pleading".<sup>23</sup> A large part of Helen's argumentation revolves around shifting blame for the Trojan war onto others, and particularly the gods. Hecuba, by contrast, argues that Helen was solely responsible for her elopement and its consequences. With some important exceptions, scholars have not taken Helen's arguments about divine intervention seriously. Most have interpreted the theology of the debate in one of two ways. The first alternative is to see it as aligned with the 'double motivation' principle, according to which divine involvement does not relieve the human agent of her responsibility: Hecuba implicitly accepts the idea of divine intervention in the events leading to the Trojan war, but argues that this does not exonerate Helen (a view which, so the argument goes, is shared by Euripides and his

---

<sup>22</sup> See the useful discussion of scholarship at Kovacs 2018, 262.

<sup>23</sup> Austin 1994, 138, 139. Compare Blondell 2013, 195: "an intellectually and morally vacuous tissue of sophistries".



audience).<sup>24</sup> The second alternative (which sometimes overlaps with the first) is to see the debate, and the play as a whole, as espousing a new, 'enlightened' theology and morality: depending on individual interpretations, the gods (as per Hecuba's apparently new-fangled prayer to Zeus at 884-8 and her reading of Aphrodite as passion at 983-92)<sup>25</sup> have either become internalised forces, moralised and/or been stripped of their substance, and can no longer serve to explain or justify human decisions and actions.<sup>26</sup> Thus, Hecuba's rationalistic ethics, according to which humans are always responsible for their actions, trumps Helen's 'Homeric' perspective, which is exposed as empty rhetorical ploy or outdated relic.<sup>27</sup> Some critics, however, have put forward more sympathetic readings of Helen and her theology. M. Lloyd, in particular, has shown that the intellectual stakes of the debate are more complex and obscure than appearances suggest; whilst D. Kovacs has recently argued that Helen's attempt to shift the blame onto the gods is ultimately vindicated by the tragedy's (largely traditional) theology.<sup>28</sup> In what follows, I build on their readings to re-examine Helen's divine defence.

Although the gods remain largely distant and elusive throughout *Trojan Women*, the tragedy has a marked divine background that is partly illuminated by its wider trilogy.<sup>29</sup> In the prologue, Poseidon and Athena make it clear that the war and suffering that have ravaged Troy were willed by the gods, who are now equally involved in organising the symmetrical destruction that is to be wrought onto the Greeks (*Tro.* 1-97). At various points, Hecuba or the Chorus explicitly take up the idea that the gods caused the Trojans' sufferings (612-13, 696, 1240-5), or lament the fact that the gods have betrayed

---

**24** Thus for instance Blondell 2013, 188-90 and 2018, 123-5.

**25** On the prayer to Zeus, see for example Scodel 1980, 93-5; Lefkowitz 2016, 34-6; Kovacs 2018, 270-2.

**26** Bettini, Brillante 2002, 118-23, especially 122 (which I paraphrase here): "La difesa di Elena [...] non offre una spiegazione in verità alternativa [...]. Essa non fa che appellarsi alla naturale 'debolezza' della donna e alla religiosità tradizionale, elementi che figuravano entrambi nell'antica versione che fa da cornice al dramma, ma che non sono più in grado di offrire una spiegazione persuasiva". For comparable interpretations, see for instance Lesky 1960, 129-34; Pucci 2016, 32-49. Scodel 1980, 93-100 combines aspects of both views, arguing that both Helen's and Hecuba's arguments fail in some way.

**27** For the latter reading, see in particular Lesky 1960, 133: "Wir sehen die alte Bipolarität der Motivation aus göttlichem und menschlichem Bereiche dadurch aufgehoben, dass der eine Pol zum Verschwinden gebracht wurde. Wohl wird noch davon gesprochen, dass hinter dem Tun der Menschen Götter als bewirkende Mächte stehen, aber das ist nicht mehr echter Glaube, sondern ein Spiel mit der Tradition, nur dazu da, um in seiner Sinnlosigkeit entlarvt und blossgestellt zu werden".

**28** Lloyd 1984; Kovacs 2018.

**29** On the gods in the play as a whole, see for instance Kovacs 1997, 2018; Mastroiarde 2010, 77-8, 179-80, 220-2; Lefkowitz 2016, 9-19; Rodighiero 2016.

and abandoned them (469, 858-9, 1060-80, 1280-1, 1288-93). Most interestingly for my purposes, Andromache at 597-8 accuses the gods of contriving to save Paris from death in order for him to marry Helen and cause the destruction of Troy. Here Andromache alludes to events that were developed in the first play of the trilogy, the fragmentary but relatively well preserved *Alexandros*.<sup>30</sup> In that tragedy, Hecuba dreamed that Paris was destined to cause the destruction of Troy and thus decided to expose him; yet baby Paris was saved and then survived two further assassination attempts before being recognised and sailing off to Sparta to fulfil his destiny. Among other indications of a divine plan in *Alexandros*, we can mention a prophecy by Cassandra that the Judgement of Paris would cause the destruction of Troy by bringing Helen, a Fury-like figure, to the city.<sup>31</sup> In this and other ways, *Alexandros* contributes additional theological framing to the trilogy, supplying information about past events and broader divine involvement that can help spectators to evaluate the characters' statements, fill the gaps in their accounts and detect dramatic irony. Thus, when the Trojan women in *Tro.* argue that Helen was solely responsible for their woes (as they repeatedly do, for instance at 134-7, 372-3, 766-73, 967-8, 1055-7), the audience are in a strong position to assess these claims critically. Given the play's emphasis on the Trojan women, their sufferings and the compassion they generate, spectators will surely have been sympathetic to such claims, which have powerful emotional appeal; yet Euripides also gives them the tools (partly already supplied by the broader mythical tradition) to reject or qualify them. The audience are aware not only that the gods brought about Troy's destruction with Helen as their instrument, but also that the Trojans themselves, particularly Hecuba and Paris, had a central role in that process.

Our scene begins at 860, when Menelaus enters and declares his intention to take Helen back to Greece and kill her there. Hecuba eggs him on and warns him against Helen's powers of seduction. Helen then enters and pleads with Menelaus for a chance to defend herself, which is granted, with Hecuba forming the prosecution. She begins (919-37) by shifting the blame onto others: Hecuba, who gave birth to the 'origin of [their] troubles' (ἀρχὴ κακῶν), and the 'old man' who failed to kill Paris (either Priam or the old man who failed to expose the baby).<sup>32</sup> She moves on to the Judgement of Paris, arguing that the Trojan war was the least bad outcome for the Greeks (so

<sup>30</sup> On *Alexandros* see for example Karamanou 2017; also Scodel 1980 and Kovacs 2018, 27-44, 47-8 (who focuses on its relationship with *Tro.*).

<sup>31</sup> See Karamanou 2017, 33-4, 262-7; Kovacs 2018, 32, 47.

<sup>32</sup> On the salience of these arguments (given the context offered by *Alexandros*), see for instance Allan 2008b, 16; Lefkowitz 2016, 15-16.

they should in fact thank Helen for it). She then turns to the crucial matter of her abduction at Sparta and the gods' role in it (938-50):

οὐπω με φήσεις αὐτὰ τὰν ποσὶν λέγειν,  
ὅπως ἀφώρμησ' ἐκ δόμων τῶν σῶν λάθρα.  
ἦλθ' οὐχὶ μικρὰν θεὸν ἔχων αὐτοῦ μέτα  
ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ, εἴτ' Ἀλέξανδρον θέλεις  
ὄνοματι προσφωνεῖν νιν εἴτε καὶ Πάριν·  
ὄν, ὦ κάκιστε, σοῖσιν ἐν δόμοις λιπῶν  
Σπάρτης ἀπῆρας νηὶ Κρησίαν χθόνα. εἴέν.  
οὐ σ', ἀλλ' ἑμαυτὴν τοῦπὶ τῶδ' ἐρήσομαι·  
τί δὴ φρονουῖσά γ' ἐκ δόμων ἄμ' ἐσπόμην  
ξένῳ, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς;  
τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ,  
ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,  
κείνης δὲ δοῦλός ἐστι· συγγνώμη δ' ἐμοί.

You will claim that I am not yet talking about the obvious point, how I slipped secretly from your house. He came with no small goddess at his side to help him, that spirit sent to ruin this woman, call him Paris or Alexandros as you like. This man, you worthless creature, you left in your house and took ship from Sparta to Crete! Well then, in what follows I will question myself and not you. What was I thinking of that I left the house in company with a stranger, abandoning my country and my home? Discipline the goddess and be stronger than Zeus! Zeus holds sway over all the other divinities but is a slave to her. So it is pardonable in me.<sup>33</sup>

She returns to this point at the end of her speech (964-5) and after Hecuba's response (1042-5):

εἰ δὲ τῶν θεῶν κρατεῖν  
βούλη, τὸ χρεῖζεν ἀμαθές ἐστὶ σου τόδε.

If you wish to defeat the gods, your desire is a foolish one.

μή, πρὸς σε γονάτων, τὴν νόσον τὴν τῶν θεῶν  
προσθεῖς ἐμοὶ κτάνης με, συγγίγνωσκε δέ.

I beg you by your knees, do not attribute to me the malady sent by the gods and put me to death! Rather, forgive me!<sup>34</sup>

**33** Translation by Kovacs.

**34** Translation by Kovacs.

As I have noted, scholars have with some exceptions rarely taken this defence seriously, and often assume that ancient audiences would not have done so either. This is mainly because of two, potentially overlapping notions: first, Helen is not a sympathetic character, so one is not inclined to agree with her, and second, her arguments themselves are spurious. To put it in pragmatic terms, we might say that this Helen is less shrewd than her Homeric counterpart in negotiating her awkward social position. Yet the circumstances are different, with Helen now a prisoner at risk of execution, and one might argue that she simply adopts a different strategy. It is important to note, too, that she does ask for forgiveness at 1043 (cf. 950), implying that she is willing to assume some degree of agency and/or responsibility (whether real or purely rhetorical). Yet the fact that Helen fails to evince sympathy should not lead us to assume that what she says about the gods is wrong or pure bluster. As in the *Iliad* passages, we are not told exactly how her claims relate to the reality of the situation as envisaged in Euripides' trilogy (the role of Aphrodite, in particular, is hard to ascertain, although the context as described in 940-2 aligns well with the narrative of Helen's confrontation with the goddess in *Iliad* 3.383-427, a passage which may re-enact the original abduction scene). Yet the audience knows that the Judgement of Paris happened and that the gods wanted to destroy Troy, and what Helen says here tallies with this, and with her role as an agent in the divine plan.<sup>35</sup> With that in mind, it does seem fair to agree with Helen that her marriage was θεοπόνητος (953). Although we do not know whether we can fully trust her account of the process of causation leading to the Trojan War, the audience have evidence to support at least the main thrust of her argument.

Hecuba responds with her own theological interpretation of events (969-90):

ταῖς θεαῖσι πρῶτα σύμμαχος γενήσομαι  
καὶ τήνδε δείξω μὴ λέγουσαν ἔνδικα.  
ἐγὼ γὰρ Ἴηραν παρθένον τε Παλλάδα  
οὐκ ἐς τοσοῦτον ἀμαθίας ἐλθεῖν δοκῶ,  
ὥσθ' ἢ μὲν Ἄργος βαρβάροις ἀπημπόλα,  
Παλλὰς δ' Ἀθήνας Φρυξὶ δουλεύειν ποτέ·  
οὐ παιδιαῖσι καὶ χλιδῇ μορφῆς πέρι  
ἦλθον πρὸς Ἴδην. τοῦ γὰρ οὔνεκ' ἂν θεὰ  
Ἴηρα τοσοῦτον ἔσχ' ἔρωτα καλλονῆς;  
πότερον ἀμείνον' ὥς λάβη Διὸς πόσιν;  
ἢ γάμον Ἀθηνᾶ θεῶν τινος θηρωμένη,  
ἢ παρθενείαν πατρὸς ἐξητήσατο

<sup>35</sup> For this point see Kovacs 2018, 55-6, 262-5.

φεύγουσα λέκτρα; μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς  
τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα, μὴ <οὐ> πείσης σοφούς.  
Κύπριν δ' ἔλεξας (ταῦτα γὰρ γέλωσ πολύς)  
ἔλθεῖν ἐμῷ ξὺν παιδὶ Μενέλεω δόμους.  
οὐκ ἂν μένουσ' ἂν ἥσυχός σ' ἐν οὐρανῷ  
αὐταῖς Ἀμύκλαις ἤγαγεν πρὸς Ἴλιον;  
ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος,  
ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις·  
τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς,  
καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς.

First of all, I will become an ally of the goddesses and show that this woman's plea is unjust. I do not think that Hera or the virgin Pallas would be so foolish that the former would ever sell Argos to the barbarians and Pallas give Athens to the Phrygians as their subject. They did not go to Ida to engage in the frivolous extravagance of a beauty contest. Why should the goddess Hera conceive such a great desire to be beautiful? So that she could get a better husband than Zeus? Or was Athena looking for marriage with one of the gods, she who begged from her father the gift of maidenhood and fled from marriage? Do not make the gods foolish in an attempt to gloss over your own evil nature: you will not persuade the wise. You claim that Cypris (the idea is hilarious) went with my son to the house of Menelaus. Could she not have stayed quietly in heaven and brought you to Ilium—and the whole city of Amyclae with you? My son was very handsome, and when you saw him your mind was turned into Cypris. For mortals call all acts of foolishness Aphrodite, and it is proper that the goddess' name begins with the word for folly.<sup>36</sup>

Hecuba puts forward a view of the gods which, as M. Lloyd notes, is both idealistic (the gods do not indulge in frivolity and vanity) and reductive (the gods are natural principles rather than fully anthropomorphised beings) (Lloyd 1984, 312). She uses this to rebut Helen's narrative of the Judgement of Paris, and with it, her arguments that Aphrodite forced her to follow Paris to Troy. The theology she propounds certainly makes sense in principle, and may well have been shared in some respects by some contemporary audience members. Her account of Aphrodite, in particular, seems just about plausible: the debate's audiences (both internal and external) have no way of knowing for certain whether Aphrodite came to Sparta and intervened directly, or whether Helen simply fell passionately in love with Paris (although spectators in the theatre may supplement the two

36 Translation by Kovacs.

women's accounts with other narratives, such as *Iliad* 3). Yet Hecuba is demonstrably wrong about the Judgement of Paris and its consequences: the spectators know from both *Alexandros* and the wider tradition that the Judgement took place, and that it directly led to Helen's abduction and the war. Thus, while Hecuba may conceivably be right to question Helen's account of Aphrodite's specific, practical role in the elopement itself, there is no doubt that the goddess, along with Hera and Athena, was involved in the plan to bring war and destruction to Troy. Hecuba's attempt to moralise the three goddesses thus fails, suggesting that the gods of the trilogy are in fact closer to those evoked by Helen in her speech.

It is striking that Hecuba does not address the central theological point underlying Helen's argumentation; namely, that if it was the gods' plan for Helen to elope to Troy, she could not have done otherwise, and her responsibility for the war would thus be reduced, if not cancelled out completely. Hecuba sidesteps the issue by arguing that the gods are not as Helen describes them; yet implicit in her speech is an acceptance that if the gods were in fact as Helen says they are, then their intervention would restrict her agency and relieve her of at least part of her responsibility. Viewed within the broader context of the mythical tradition, the trilogy and the play itself, Hecuba's response may thus provide implicit, ironic support for the partial or total exoneration of Helen. By moralising the divine, Hecuba wished to become Aphrodite's 'ally' (σύμμαχος, 969); but she herself knows well that for ordinary mortals, the gods are fickle, deceitful allies (κακοὺς [...] συμμαχοῦς, 469),<sup>37</sup> who have abandoned the pitiful Trojans to their immense suffering while Helen, the instrument of their plan, will escape unharmed.

#### 4 Conclusion

This study of Helen provides support for the idea that archaic and classical Greek ideas concerning the interaction of divine and human agency and responsibility are more flexible, complex and unstable than relatively rigid models such as double motivation allow. Claims that the gods played a central role in Helen's fate, and were responsible (or partially responsible) for the destruction and suffering wrought by the Trojan War, should not all be treated in the same way, according to a single, widely applicable principle. If we delve into individual passages, it becomes clear that there is a good deal of variation and ambiguity in ascriptions of divine agency, and that they are very much open to rhetorical manipulation. Context is key;

<sup>37</sup> For the gods as deceitful σύμμαχοι, see Soph. *Ai.* 90, 117; *OT* 245.

and it is not simply the case, as some scholars claim, that attempts to shift blame away from Helen onto the gods are never, or not usually, taken seriously. This is certainly a possible response to such claims; but it is by no means the only one. In archaic and classical Greece, the relationship between divine and human agency and responsibility is a site of uncertainty and negotiation rather than a simple, settled question, however much theologians, philosophers and classicists over the centuries have wished to solve it. This uncertainty is a function of the fundamental unknowability of the divine, but it also arises from the individual form and function of our texts, where discussion of divine intervention occurs in very specific, constantly shifting rhetorical and ethical contexts.

This does not mean that we cannot learn anything from ascriptions of divine agency and responsibility, or that we should treat them as simply a matter of rhetoric and/or politeness. In both epic and tragedy, characters' assertions concerning the gods can be illuminated by broader contexts that provide some degree of confirmation or nuance, or go against a particular claim. This is arguably easier to perceive in Homer, where the inspired narrator provides relatively clear, trustworthy insights into the plans and motivations of the gods; whereas in tragedy the broader, underlying logic of events tends to emerge in patchier, more ambiguous ways. In the case of Helen, too, the difficulty of reaching a clear picture of divine intervention is partly alleviated by her exceptional status: we may suspect that she has a unique insight into her fate and the divine plan, and that her assertions about both are based on information that is more secure than that possessed by ordinary humans. Thus, although she is, in both Homer and Euripides, profoundly biased and strategic about what she says to whom, she may in fact be a more authoritative theologian than (say) Hecuba.

This takes us back to the point about dismissing all divine blame-shifting as purely rhetorical. Such arguments make instinctive sense if one does not believe that the gods really existed. Yet for the vast majority of archaic and classical Greeks, the gods did exist. They were everywhere, lurking in the background, ready to influence every mortal thought, decision and action. If we take them seriously – as I believe we should – then the question of what happens when they intervene becomes a properly theological one; and there is no reason why we should treat this theological dimension as trivial or secondary to other concerns. This recognition can challenge the ways in which we evaluate a character such as Helen in her various incarnations. Scholars have long argued that the Iliadic Helen is a highly complex and sympathetic (if ambiguous) figure, and that the gods are an integral part of this characterisation. The Helen of *Trojan Women*, on the other hand, has usually been dismissed as arrogant, selfish and plainly wrong. If we take the gods seriously as powerful agents

that intervene effectively in the world, as the play certainly allows us to do, then it becomes possible to accept Helen's main argument (whether or not we sympathise with her, or agree with her in every respect); and we are forced to confront the fact that justice, and the gods, are more likely to be on her side. However admirable and pitiful Hecuba and the Trojan women may be, they – like the Greeks after them – will be crushed, while Helen will remain unharmed.

The investigation undertaken here, although limited in scope, does not, in my view, reveal a fundamental theological gap between the *Iliad* and Euripides' *Trojan Women*. Both works presuppose the fact that the gods were, and remain, instrumental in shaping Helen's fate from the very beginning. They also leave plenty of room for uncertainty and debate regarding the gods' exact plans, the means they use to achieve them and the implications of all of this for Helen's character. This uncertainty is inherent to the narrative form and religious and philosophical texture of the works themselves. Characters operating within the narrative frame make judgements on Helen based on context, on their knowledge and on their own ethical frameworks, but these judgements are always partial and liable to be fragmented or invalidated, particularly from the better-informed perspective of the poet and, to some extent, the audience. The fragile nature of epic and tragic discourse arguably reflects shared epistemological concerns about humans' ability to understand reality and their vulnerability to illusion and deception.

I would, however, see two important differences in the treatment of Helen and the gods in the *Iliad* and *Trojan Women*. The first is that Euripides is much more explicit than the Homeric poet in framing the Helen issue as a question of theology. Whereas in the *Iliad*, characters mention divine intervention in Helen's life almost casually, as part of a longer speech or dialogue, Euripides' trial scene seems at least partly designed as a confrontation between rival theologians.<sup>38</sup> Helen and Hecuba offer alternative religious frameworks and explanations for the Trojan war, and debate the merits of their respective interpretations, in a way that seems slightly contrived and self-conscious. It is as though the spectators were offered a performance of a theological debate. This difference is difficult to interpret, particularly since several passages in Homeric epic offer broadly comparable debates or disquisitions on theological topics (one may for instance compare Zeus' speech at the start of the *Odyssey*). We might conceivably attribute it to considerations of genre and narrative economy, or to the specific fifth-century context, and the interests of Euripides and his audiences. The second difference goes back

---

**38** See Kovacs 2018, 55, 263, arguing that the point of the debate is to emphasise the religious background of the play.



to the unknowability of the divine. As we have seen, the Homeric poet and Euripides both create worlds where powerful gods exist, intervene in mortal affairs and are, for the majority of humans, essentially unknowable. Yet the gods of *Trojan Women* seem even more obscure and distant. After their brief appearance in the prologue, Poseidon and Athena disappear completely. The audience may know (or suspect) that they are still there, and it is possible to piece together certain aspects of their purpose. Yet they never manifest themselves to the characters on stage, who are left to deal, alone, with the catastrophic consequences of Zeus' plan.

## Bibliography

- Allan, W. (2008a). "Performing the Will of Zeus: The Διὸς βουλή and the Scope of Early Greek Epic". Revermann, M.; Wilson, P. (eds), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 204-16.
- Allan, W. (2008b). *Euripides: Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin, N. (1994). *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press.
- Battezzato, L. (2019a). "Oreste nelle Coefore: la doppia motivazione da Omero a Eschilo". Cavallo, G.; Medaglia, S.M. (a cura di), *Reinterpretare Eschilo: verso una nuova edizione dei drammi*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei; Bardi Edizioni, 163-88.
- Battezzato, L. (2019b). *Leggere la mente degli eroi: Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bettini, M.; Brillante, C. (2002). *Il mito di Elena*. Torino: Einaudi.
- Blondell, R. (2010). "'Bitch That I Am': Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*". *TAPA*, 140, 1-32.
- Blondell, R. (2013). *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press.
- Blondell, R. (2018). "Helen and the Divine Defense: Homer, Gorgias, Euripides". *CPh*, 113(2), 113-33.
- Bouvier, D. (2017). "Le choix d'Aphrodite et les causes de la guerre". Pironti, G.; Bonnet, C. (éds), *Les dieux d'Homère: polythéisme et poésie en Grèce ancienne*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 177-202. Kernos, Supplément 31.
- Bowie, A.M. (2019). *Homer: Iliad Book III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brouillet, M.; Buccheri, A. (éds) (2019). "En action! Lectures anthropologiques de l'agir dans l'Antiquité". Fasc. 12, *Cahiers des mondes anciens*, 12. <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.2194>.
- Burian, P.H. (2007). *Euripides: "Helen"*. Oxford: Aris & Phillips.
- Cairns, D.L. (2001). "Introduction". Cairns, D.L. (ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 1-56.
- Cairns, D.L. (2012). "Atē in the Homeric Poems". *Papers of the Langford Latin Seminar*, 15, 1-52.

- Cairns, D.L. (2013). "Divine and Human Action in the *Oedipus Tyrannus*". Cairns, D.L. (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales, 119-71.
- Deichgräber, K. (1952). *Der listensinnende Trug des Gottes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dodds, E.R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.
- Dorati, M. (2015). *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel 'plot' dell' "Edipo Re" di Sofocle*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Ellis, B.A.; Johnston, A. (forthcoming). "From Homer to Double Motivation: Interpreting Early Greek Views of Divine and Human Agency in Antiquity and Modernity". Johnston, A.; Van Hove, R. (eds), *Divine and Human Agency in Ancient Greek Thought*.
- Gaskin, R. (1990). "Do Homeric Heroes Make Real Decisions?". *CQ*, 40, 1-15.
- Graver, M. (1995). "Dog-Helen and Homeric Insult". *ClAnt*, 14, 41-61.
- Harrison, T. (2000). *Divinity and History: The Religion of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnston, A.; Van Hove, R. (forthcoming). *Divine and Human Agency in Ancient Greek Thought*.
- Karamanou, I. (2017). *Euripides, Alexandros*. Berlin: De Gruyter.
- Kovacs, D. (1997). "Gods and Men in Euripides' Trojan Trilogy". *Colby Quarterly*, 33, 162-76.
- Kovacs, D. (2018). *Euripides: Troades*. Oxford: Oxford University Press.
- Krieter-Spiro, M. (2009). *Homers Ilias: Gesamtkommentar*. Bd. 3, *Dritter Gesang*. Berlin: De Gruyter.
- Lefkowitz, M. (2016). *Euripides and the Gods*. Oxford: Oxford University Press.
- Lesky, A. (1960). "Psychologie bei Euripides". Reverdin, O.; Rivier, A. (eds), *Euripide*. Vandœuvres; Genève: Fondation Hardt, 123-68. Entretiens Hardt 6.
- Lesky, A. (1961). *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Heidelberg: Winter.
- Lloyd, M. (1984). "The Helen Scene in Euripides' *Troades*". *CQ*, 34, 303-13.
- Mastrorarde, D.J. (2010). *The Art of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, K. (1996). "Helen and the ΔΙΟΣ ΒΟΥΛΗ". *AJPh*, 117, 1-15.
- Ormand, K. (2014). *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pelling, C. (2020). "Homer and the Question Why". Constantakopoulou, C.; Fragoulaki, M. (eds), *Shaping Memory in Ancient Greece: Poetry, Historiography, and Epigraphy*, 1-35. *Histos Supplements* 11.
- Pucci, P. (2016). *Euripides' Revolution Under Cover*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pucci, P. (2017). *The Iliad, Poem of Zeus*. Berlin: De Gruyter.
- Rodighiero, A. (2016). "'Sail with your Fortune': Wisdom and Defeat in Euripides' *Trojan Women*". Kyriakou, P.; Rengakos, A. (eds), *Wisdom and Folly in Euripides*. Berlin: De Gruyter, 177-93.
- Roisman, H. (2006). "Helen in the *Iliad*: *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker". *AJPh*, 127, 1-36.
- Schein, S.L. (2022). *Homer: "Iliad" Book I*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Schmitt, A. (1990). *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer: Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers*. Mainz; Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Franz Steiner.
- Scodel, R. (1980). *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Scodel, R. (2008). *Epic Facework: Self-Presentation and Social Interaction in Homer*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Scodel, R. (2017). "Homeric Fate, Homeric Poetics". Tsagalis, C.; Markantonatos, A. (eds), *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*. Berlin: De Gruyter, 75-96.
- Snell, B. (1928). *Aischylos und das Handeln im Drama*. Leipzig: Dieterich.
- Snell, B. (1946). *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg: Claasen & Goverts.
- Stoivesandt, M. (2008). *Homers Ilias: Gesamtkommentar*. Bd. 4, *Sechster Gesang*. Berlin: De Gruyter.
- Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings*. Oxford: Oxford University Press.
- Teffeteller, A. (2003). "Homeric Excuses". *CQ*, 53, 15-31.
- Worman, N. (2001). "This Voice Which Is Not One: Helen's Verbal Guises in Homeric Epic". Lardinois, A.; McClure, L. (eds), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press, 19-37.



**METra 2**

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,

Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Presenze di Elena nel *corpus* sofocleo

Francesco Lupi

Università degli Studi di Verona, Italia

**Abstract** The paper focuses on Helen and its 'presence' in Sophoclean drama. After a brief introduction (1), section 2 analyses the few references to Helen that are found in Sophocles' extant plays (from *Ajax* and *Electra*). Sections 3-5 all variously, and selectively, deal with Helen as a character in a few fragmentary plays. In particular, section 4 tentatively associates a one-word fragment from Sophocles' Ἑλένης ἀπαίτησις (179 R.<sup>2</sup>) with the heroine; section 5 focuses on Λάκαιναί – a play most likely featuring Helen among its *dramatis personae* – and especially on fr. 368 R.<sup>2</sup>; the latter, it is argued, is incompatible with the hypothesis that Helen was its addressee.

**Keywords** Sophocles. Helen. Fragments. Greek tragedy. Epics.

**Sommario** 1 Presenze (e assenze) di Elena nel teatro di Sofocle. – 2 Elena nei drammi integri. – 3 Elena in pezzi. – 4 I 'capelli' di Elena. – 5 Elena pentita.

## 1 Presenze (e assenze) di Elena nel teatro di Sofocle

In vano si cercherebbe nel *corpus* sofocleo considerato nella sua interezza – dunque nei sette drammi giunti a noi per tradizione diretta e nei frammenti delle *pièces* perdute – una singola, esplicita occorrenza del nome di Elena. Parimenti poco incoraggiante sembra essere il contributo offerto dai *testimonia* dei frammenti di tradizione indiretta: non un singolo frammento sofocleo risulta positivamente attribuito, nel contesto della propria fonte, a Elena come locutrice o, per converso, rivolto a lei come interlocutrice. Per contro, per limitarsi a due figure di ovvia rilevanza per il mito di Elena, è possibile ad esempio attribuire con certezza non meno di dieci trimetri completi



Edizioni  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 14**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-738-8 | ISBN [print] 978-88-6969-759-3

**Peer review | Open access**

Submitted 2023-07-04 | Accepted 2023-07-30 | Published 2023-12-21

© 2023 Lupi | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-738-8/005

a Menelao e grosso modo un'altra quindicina a Odisseo,<sup>1</sup> mai però alcuno a Elena. Data l'assenza di Elena personaggio nei drammi integri di Sofocle, riconoscere le tracce della sua presenza nella produzione oggi frammentaria del poeta, sulla quale verterà un'ampia parte di questo contributo, è operazione utile e necessaria per indagare in che modo il drammaturgo ne recepisce figura e mito, eventualmente attualizzandoli, nella propria opera. Pur nei limiti qui richiamati, l'operazione è in qualche misura incoraggiata da una fortunata circostanza: la presenza certa nell'opera omnia sofoclea di tre drammi, almeno nominalmente distinti nelle fonti, che con Elena hanno a che fare già dal titolo e sui quali si avrà modo di tornare in seguito. Questa circostanza ha consentito di individuare, tra i pochi lacerti significativi che di tali drammi si conservano, versi con buona probabilità spettanti a Elena come *persona loquens*, e a vario titolo valorizzati dalla critica come possibili indicatori della caratterizzazione impressa all'eroina da Sofocle.

Prima di procedere oltre, è però utile una considerazione preliminare e riguardante ciò che è noto delle propensioni di Sofocle quanto alla scelta dei propri soggetti drammatici: i drammi di Elena del poeta dovevano portare in scena episodi mitici già oggetto di una narrazione (presumibilmente) estesa nei poemi del ciclo troiano. Sofocle vi attinse con straordinaria frequenza l'argomento dei propri drammi, in particolare dal poema incentrato su antefatti e fase 'aurorale' del conflitto troiano, i *Cypria*. Poiché la presenza della materia del ciclo in Sofocle è ben nota, non ci si sofferma qui oltre, salvo notare - per tornare così a Elena - che l'interesse per l'eroina da parte del poeta doveva essere 'inscritto' nei suoi comprovati interessi ciclici. Il concepimento di Elena si situa agli albori dell'intero arco narrativo del mito troiano ed è, con quello (successivo) di Achille, uno dei due eventi che, in modi e tempi diversi, catalizzano il conflitto iliadico.<sup>2</sup> Ma sono anche eventi che nella letteratura pretragica danno luogo a giudizi talora scopertamente polarizzati: è questo il caso, esemplare, della contrapposizione tra Elena rovinosamente colpevole e Teti madre del valentissimo Achille elaborata nel fr. 42 W.<sup>2</sup> di Alceo.<sup>3</sup>

**1** Menelao: Soph. fr. 522 (*Polissena*), 871 R.<sup>2</sup> (*inc. fab.*); Odisseo: Soph. fr. 305 (*Ifigenia*), 566 (*Syndeipnoi*), 799, 861, 965 R.<sup>2</sup> (*inc. fab.*). Sul fr. 871 R.<sup>2</sup> cf. Milo 2018; sulla presenza di Odisseo nei drammi frammentari di Sofocle cf. ora Lupi (2022a), con la bibliografia alla nota 1. Salvo diversamente specificato, i frammenti sofoclei sono citati secondo l'edizione Radt 1999<sup>2</sup>.

**2** Cf. *schol.* D II. 1.5, p. 21 van Thiel (cf. *Cypr.* fr. 1 Bernabé/Davies/West), con Mayer 1996, in part. 1-3, 12-13.

**3** Sul contrasto tra Teti ed Elena nel carne alcaico cf. Davies 1986; Blondell 2010, 351-9.

## 2 Elena nei drammi integri

Se si focalizza ora l'attenzione sui drammi integri di Sofocle, emerge il seguente dato: i riferimenti a Elena non sono né espliciti, né estesi, né frequenti. Si riducono a pochi passi, ripartiti tra *Aiace* (2x) ed *Elettra* (1x).

(a) Durante l'*agòn* che, nel quarto episodio dell'*Aiace*, oppone Teucro a Menelao, ai vv. 1111-14 - un passo che ha creato più di qualche imbarazzo alla critica<sup>4</sup> - il Telamonide protesta all'Atride la sostanziale autonomia di Aiace rispetto all'autorità del re spartano:

Soph. *Ai.* 1111-14

οὐ γάρ τι τῆς σῆς οὔνεκ' ἐστρατεύσατο  
γυναικός, ὥσπερ οἱ πόνου πολλοῦ πλέω,  
ἀλλ' οὔνεχ' ὄρκων οἴσιν ἦν ἐπώμοτος,  
σοῦ δ' οὐδέν· οὐ γὰρ ἠξίου τοὺς μηδένας.

Il defunto eroe - rivendica Teucro - aderì alla στρατεία achea in virtù dell'antico giuramento prestato a Tindaro, non invece τῆς σῆς οὔνεκ(α) ... γυναικός (vv. 1111-12), né tanto meno per Menelao (v. 1114). Nel passo Elena resta innominata e l'enfasi investe piuttosto l'Atride.<sup>5</sup>

Muovendo dal presupposto che οὔνεκα «(as a preposition) is an Attic by-form of ἔνεκα»,<sup>6</sup> è utile confrontare il sintagma (οὐ ...) τῆς σῆς οὔνεκ(α) ... γυναικός di *Ai.* 1111-12 con una serie di passi epici e tragici in cui ricorre il costrutto ἔνεκα/εἵνεκα (generalmente) preceduto da Ἐλένης o da pronome relativo avente il nome della donna per antecedente. Variamente formulato, tale costrutto si situa in contesti, talora anche di aperta abominazione, in cui la Tindaride è adottata, o adduce se stessa (così in *Il.* 6.356, *Od.* 4.145), come 'causa' del conflitto troiano e delle sue penose conseguenze (anche di quelle futuribili, come nel frammento del *Telefo* euripideo citato *infra*): cf., in ordine di occorrenza, Hom. *Il.* 2.161 = 177 Ἐλένην, ἧς εἵνεκα, 3.128 ἐθεν εἵνεκ', 6.356 εἵνεκ' ἐμεῖο κυνός, 9.339 Ἐλένης ἔνεκ' ἠὔκόμοιο, 19.325 εἵνεκα ῥιγεδανῆς Ἐλένης, 23.81a Ἐλένης ἔνεκ' ἠὔκόμοιο; *Od.* 4.145 ἐμεῖο κυνώπιδος εἵνεκ', 11.438 Ἐλένης ... εἵνεκα, 17.118 Ἐλένην, ἧς εἵνεκα; Hes. *Op.* 165 Ἐλένης ἔνεκ' ἠὔκόμοιο; Aesch. *Ag.* 800 Ἐλένης ἔνεκ' (*an*); Eur. *Andr.* 104-5 Ἐλέναν. | ἄς ἔνεκ' (*lyr.*), fr. 722.2 Kn. = 7 Pr. (*Tel.*) τῆς σῆς Ἐλένης οὔνεκα; cf. *IT* 8 Ἐλένης οὔνεχ' (a proposito del

<sup>4</sup> Proposte di atetesi hanno riguardato sia questi versi sia la più ampia pericope 1111-17: dettagli e solida argomentazione contro l'espunzione in Finglass 2011, 449-51, *ad Ai.* 1111-17.

<sup>5</sup> Così Finglass 2011, 450, punto (ii).

<sup>6</sup> Barrett 1964, 242, *ad Eur. Hipp.* 453-6.

sacrificio di Ifigenia).<sup>7</sup> Altrove in tragedia la responsabilità di Elena nella vicenda bellica troiana è evocata, come nel passo dell'*Aiace* preso qui in esame – ma vedi anche *infra* al punto (b) –, senza sua esplicita menzione: cf. Aesch. *Ag.* 62 πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός (*an*), 448 ἀλλοτρίας διαί γυναι-/κός (*lyr.*),<sup>8</sup> 823 γυναικὸς οὔνεκα, 1453 γυναικὸς διαί (*lyr.*); Eur. *Andr.* 605 ἐκείνης οὔνεχ' (Elena è però nominata pochi versi prima, v. 602), *Or.* 521-2 κακῆς | γυναικὸς ... οὔνεκ' (Elena è nominata subito prima, v. 520), 717 γυναικὸς οὔνεκα; Eur. *Tro.* 368 διαί μίαν γυναικᾶ καὶ μίαν Κύπριν (l'identità della γυνή è precisata al v. 369), 372 γυναικὸς οὔνεκα, 864-5 οὐχ ... | γυναικὸς οὔνεκα (su questa occorrenza vedi ancora *infra* nota 13);<sup>9</sup> fr. trag. adesp. 644.39-40 Kn.-Sn. διαί δ' οὐχ ὄ[σιον] | λέχος αἰνογάμου . [ῶ-] | Ἑλένης (*an*).<sup>10</sup>

Guardando più da vicino al passo dell'*Aiace*, è il caso di notare che il nesso τῆς σῆς οὔνεκα(α) ... γυναικὸς costituisce – con οὔνεχ' ὄρκων al v. 1113 – una delle rarissime occorrenze sofoclee di οὔνεκα anteposto al sostantivo che ne dipende;<sup>11</sup> ma è nel solo *Aiace* che, per effetto dell'*enjambement*, il nesso trascende l'unità versale, e solo qui (in Sofocle) οὔνεκα è collocato tra aggettivo e sostantivo. Il precedente tragico più prossimo all'*Aiace*, sia quanto alla cronologia del dramma attico che in termini di dizione, è costituito da Aesch. *Ag.* 823, prima attestazione nel dramma di V secolo del nesso γυναικὸς οὔνεκα riferito a Elena<sup>12</sup> (ma anche in assoluto). Può darsi che Sofocle prendesse le mosse proprio dal precedente dell'*Agamemnone*, a un tempo rifunzionalizzandolo e rimodulandolo sul piano formale (forse con ciò stesso 'segnalando' la propria operazione?).<sup>13</sup>

**7** Sul valore delle formule con ε(ί)νεκα nell'*epos* omerico in rapporto alla responsabilità di Elena cf. Edmunds 2019, 89-92; lista delle occorrenze nell'«Appendix 3: The 'On account of' Motif» (55-6).

**8** Sul peculiare costruito eschileo διαί con genitivo, qui con valore causale (come al v. 1453), cf. Medda 2017, 2: 277, *ad l.*

**9** Ancora in Euripide, in due casi il motivo della responsabilità di Elena ricorre all'interno di un'apostrofe alla donna, da parte di Elena a se stessa (*Hel.* 109) e nella forma dell'apostrofe *in absentia* (*IA* 1253; a parlare è il Coro); con evidente analogia, in entrambi i passi il nesso causale – rispettivamente διαί σ(έ) e διαί σέ καὶ τοὺς σοὺς γάμους – è preceduto da ὦ τλήμων Ἑλένη.

**10** Sull'*adespotum*, da *pièce* probabilmente post-euripidea – ma forse «not much later» –, cf. ora Cropp 2021, 380-5 (381).

**11** Cf. poi Soph. *El.* 983, *Ph.* 1038. Su occorrenze e valori semantici di οὔνεκα in Sofocle cf. Ellendt, *Genthe* 1872<sup>2</sup>, 576, s.v.

**12** Le altre attestazioni provengono da *pièces* più tarde dell'*Aiace*, *Troiane* (415 a.C.) e *Oreste* (408 a.C.): vedi *supra*. In anni (probabilmente) più vicini al dramma sofocleo il nesso ricorre – in riferimento ad *altre* figure femminili – nell'*Antigone* (v. 649) e nella *Medea* (v. 593), del 431 a.C. Per la datazione dell'*Aiace* cf. Finglass (2011, 1-11), che propende per assegnare il dramma, con l'*Antigone*, agli anni quaranta (così a p. 11).

**13** Una 'riconfigurazione' per certi aspetti analoga a quella osservata a testo, ma alquanto diversa per esiti e funzione, sarà attuata da Euripide nelle *Troiane*: ai vv. 864-5 Menelao nega, contro la *communis opinio*, di essersi recato a Troia 'per una donna'



Ad essere in gioco non è qui la questione della ‘colpevolezza’ della Tindaride, bensì la sua (ir)rilevanza – e quella dello stesso Menelao, vero *target* polemico di Teucro<sup>14</sup> – nell’orizzonte etico di Aiace, eroe ἐπώμοτος (v. 1113, con il vocabolo enfaticamente a fine verso), e dunque non soggetto ad alcun vincolo diretto nei confronti del re spartano. In definitiva Sofocle mostra di recepire una dizione (e un motivo) di ascendenza epica, attuandone per bocca di Teucro una manipolazione tanto scoperta quanto funzionale all’argomentazione del Telamonide.<sup>15</sup>

(b) Il secondo riferimento a Elena proviene dall’esodo della tragedia e presenta evidenti analogie con il precedente: come quello, anche questo appartiene a una *rhexis* pronunciata da Teucro (vv. 1266-1315), nuovamente in risposta a uno degli Atridi, là Menelao, qui Agamennone; come in (a) anche in (b) l’allusione a Elena (vv. 1311-12) si situa nella parte conclusiva della *rhexis*:

Soph. *Ai.* 1310-12

ἐπεὶ καλὸν μοι τοῦδ’ ὑπερπονουμένῳ  
θανεῖν προδήλως μᾶλλον ἢ τῆς σῆς ὑπὲρ  
γυναικός, ἢ τοῦ σοῦ γ’ ὁμαίμονος λέγω;

1312 τοῦ σοῦ γ’ Bothe: τοῦ σοῦ θ’ codd.

Prima di procedere nell’analisi, occorre precisare che seguo qui testo e interpretazione dati da Finglass nella sua edizione.<sup>16</sup> Ravviso

(ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με | γυναικὸς οὔνεκ’ ...). Come osserva V. Di Benedetto (in Di Benedetto, Cerbo 1998, 218 nota 243), in questi versi «Menelao stesso fa capire [...] che si contrappone a una versione del mito già conosciuta. E in effetti la dizione γυναικὸς οὔνεκα si pone sulla linea di Ἑλένης ἔνεκα di *Il.* 9.339 e più in particolare di Eschilo, *Agam.* 823 γυναικὸς οὔνεκα».

**14** Cf. Kamerbeek 1963, 215, *ad Ai.* 1111-12, 1114.

**15** Preiser (2000, 297-8, *ad Eur.* fr. 723 Kn. = 8 Pr.) rileva marcate corrispondenze tra i vv. 1111-14 dell’*Aiace* e il fr. 722 Kn. = 7 Pr. (da una disputa tra Agamennone, qui *persona loquens*, e Menelao): notevoli sul piano formale la prossimità tra τῆς σῆς Ἑλένης οὔνεκα (v. 2) e τῆς σῆς οὔνεκ’ ... | γυναικός (*Ai.* 1111-12), parte di «gedankliche Entsprechungen als auch wörtliche Anklänge» che inducono la studiosa a postulare una relazione diretta tra il discorso di Agamennone nel *Telefo* e quello di Teucro a Menelao nell’*Aiace* (Preiser 2000, 298).

**16** Cf. Finglass 2011, 501-2, *ad I.* Per Eustazio (*in Il.* 9.327 = II, 722, 2-12 van der Valk) il passo ricalcherebbe Omero; in part., alle ll. 10-12, il Tessalonicense osserva che Sofocle ποιεῖ τὸν Τεῦκρον λέγοντα τῷ Ἀγαμέμνονι, ὅτι ὁ Αἴας διὰ τὴν αὐτοῦ γυναῖκα ἐν Τροίᾳ ἐμάχετο, ταῦτόν τι λογισάμενος τὸ «διὰ τὴν αὐτοῦ», καὶ τὸ «διὰ τὴν τοῦ Μενελάου», τοῦ ἀδελφοῦ (il riferimento, pur non letterale, è *ad Ai.* 1311-12). L’assunto eustaziano fa essenzialmente leva sul fatto che, nel contesto iliadico, Achille a più riprese evoca una *pluralità* di donne come motivazione del conflitto: dice di combattere ὄραρον

quindi, nella sequenza τῆς σῆς ὑπὲρ | γυναικός, ἡ τοῦ σοῦ γ' ὁμαίμονος λέγω, un (duplice) riferimento a Elena, dapprima chiamata 'la tua donna' - dunque di Agamennone -, ma «in a loose sense», come dice ancora Finglass,<sup>17</sup> la cui argomentazione giova qui riprendere: per via del matrimonio con Menelao, Elena è di fatto parte della famiglia di Agamennone; questi, a sua volta, è colui sotto il cui comando si sta compiendo l'annosa *rescue mission* della Tindaride. Niente di strano, insomma, che Elena sia definita ἡ σῆ (= di Agamennone) γυνή. Nella proposizione seguente (v. 1312) Teucro specifica, correggendosi, che Elena appartiene a Menelao, e a questa interpretazione offre un valido puntello il ritocco del problematico θ' (*codd.*) in γ',<sup>18</sup> che avrebbe qui la funzione di definire, dopo la disgiuntiva, «more sharply the new idea introduced».<sup>19</sup> Ne risulta un Teucro non studiatamente dimentico dell'identità della donna per cui gli Achei combattono, come si è talora pensato,<sup>20</sup> né sdegnosamente incerto sull'appartenenza di Elena (se cioè sia la γυνή di Agamennone o di Menelao),<sup>21</sup> né pare doversi cogliere un'insinuazione ancor più beffarda (che Elena sia la donna di Agamennone e di Menelao).<sup>22</sup>

ἔνεκα σφετεράων (v. 327), quindi - pur individuando in Elena la causa della spedizione (v. 339) - si riferisce in termini generali agli Atridi e alle loro ἄλοχοι (vv. 340-1 - «solo gli Atridi, tra gli uomini mortali, amano le mogli [ἀλόχους]?»). Cf. però ancora Finglass, *l.c.* Elenco delle *Homernachahmungen* sofoclee secondo Eustazio in Radt 1983, 219-21.

**17** Finglass 2011, 501, *ad l.*

**18** L'emendazione, in Bothe (1806, 1: 557), fu però avanzata nel quadro di un più articolato intervento sul verso (ἡ τοῦ σοῦ γ' ὁμαίμονος λέχους) e di un'interpretazione differente. Come chiarisce la traduzione della pericope («quam tua pro uxore aut pro germani tui muliere»), i versi implicherebbero un riferimento prima a Clitemestra, quindi a Elena (cf. anche il commento *ad l.* in Bothe 1806, 2: 403). Identica soluzione adottata Seyffert 1886, 130.

**19** Così Denniston (1954<sup>2</sup>, 119), citato da Finglass nella nota *ad l.* Il passo ha suscitato svariate emendazioni, perlopiù sul v. 1312, e altrettante interpretazioni; con ricognizione non sistematica si possono segnalare: σοῦ σοῦ θ' (Hermann); σοῦ αὐθομαίμονος (Doederlein, ma con diversa interpretazione sintattica del passo; la correzione è recepita, pur con qualche dubbio, da Wunder); τοῦ σοῦ ξυναίμονος (Dindorf); σοῦ τοῦδ' (Dobree); σοῦ τοῦ θ' (Bergk); ἦν σου τοῦ θ' (Hertel); ἡ τοῦ σοῦ ποτ' ἦν ὁμαίμονος (Wecklein); vv. 1311-12 ἡ τοιαῦδ' ὑπὲρ | γυναικός οἶαν τὴν ὁμαίμονος λέγω (Gomperz).

**20** Su questa linea esegetica già Brunck (1786, 2.ii: 175, *ad l.*), che, muovendo dal testo tràdito («quam tua pro conjuge, aut tui etiam fratris inquam»: così la traduzione), commenta: «Haesitatio autem illa, et simulata ignoratio utrius uxor caussa sit belli, irati et contemnentis est».

**21** Così e.g. (accolto γ' *pro* θ'): Campbell 1881, 2: 113, *ad l.* («Teucer in his anger [...] does not choose to discriminate nicely the relation of Helen to the Atridae»); Jebb 1896, 195, *ad Ai.* 1310 ss. («Teucer speaks, with bitter scorn, as if he did not know or care to which of the brothers Helen belonged: at any rate, it is *their* war, and she is the pretext of it» [enfasi nel testo]).

**22** Così e.g. Peile 1839, 380, per cui il tràdito «τε blends the two men [...] in the same joint relation to *one* woman - and herein» - forse - «lies the whole point of Teucer's latent sneer» [enfasi nel testo]; così anche, ma in termini più espliciti, Garvie 1998, 242-3, *ad Ai.* 1310-12 (Teucro darebbe prima a intendere che Elena è infedele, quindi

Aspetti formali, quali la parziale sovrapposibilità del sintagma τῆς σῆς ὑπὲρ | γυναικός in (b) a τῆς σῆς οὔνεκ(α) ... γυναικός in (a), unita alle analogie già ravvisate tra le due *rheseis* di Teucro, consentono ulteriori riflessioni, soprattutto in ordine al rapporto tra i due passi e alla funzione che il richiamo a Elena vi riveste. Dal loro confronto emergono infatti marcate simmetrie, quali: (i) l'occorrenza della sequenza art. + agg. possessivo - preposizione - sostantivo (ma con vistosa inserzione per iperbatò di ἐστρατεύσατο in (a));<sup>23</sup> (ii) la disposizione in *enjambement* di τῆς σῆς ... | γυναικός (vv. 1111-12, 1311-12), con identica collocazione del sostantivo a inizio trimetro. Un'altra congruenza, pur più sfumata, riguarda poi (iii) l'idea di πόνος, evocata in entrambi i passi. In (a) il vocabolo, parte di una perifrasi messa in forte evidenza dalla parechesi (οἱ πόνου πολλοῦ πλέω, v. 1112), vale a designare i soldati alle dipendenze degli Atridi, sottolineandone la subalternità rispetto ai leader e rilevando, per contrasto, il diverso statuto di Aiace; in (b) il πόνος, sotteso al participio ὑπερπονουμένω (v. 1310),<sup>24</sup> è di tutt'altro segno: è la 'fatica' che Teucro sente, come propria prerogativa morale, di dover rivolgere alla difesa di Aiace e del diritto di questi alla sepoltura, per rivendicare il quale si prospetta una 'bella' morte.<sup>25</sup> Se οἱ πόνου πολλοῦ πλέω in (a) configura una massa anonima cui sembra preclusa ogni prospettiva di gloria bellica, la morte che Teucro preconizza per sé sarà invece validata dal fatto di compiersi davanti a tutti (cf. προδίλω, v. 1311).<sup>26</sup> Lette in parallelo, le chiuse delle due *rheseis* sottolineano, con ricercata specularità, la totale estraneità di Elena alle motivazioni che dettano l'agire dei Telamoni lungo tutto l'arco della campagna achea, dall'adesione (di

che gli Atridi ne condividono il letto); in direzione analoga muove l'intervento di Her-  
 tel citato *supra* nota 19; *contra* Finglass 2011, 502, *ad l.*

**23** (a) vv. 1111-14 τῆς σῆς οὔνεκ' ἐστρατεύσατο | γυναικός ~ (b) vv. 1310-12 τῆς σῆς ὑπὲρ | γυναικός.

**24** Degna di nota è poi la (intenzionale?) assonanza 'a distanza' tra l'ultimo *metron* del v. 1111 e quello del v. 1310: (a) (οἱ πόνου) πολλοῦ πλέω ~ (b) (ὑπερ)πονουμένω. Fenomeno certo impercettibile per un pubblico di *spettatori*, esso configura comunque un ulteriore punto di contatto tra i due passi.

**25** Evidenti analogie, anche formali, con i vv. 1310-11 dell'*Aiace* si riscontrano nella risoluzione di seppellire Polinice espressa da Antigone in *Soph. Ant.* 71-2 (l'accostamento è già in Jebb 1896, 195, *ad Ai.* 1310 ss.): ... κείνον δ' ἐγὼ | θάψω. καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν (con καλόν μοι nella stessa sede metrica occupata in *Ai.* 1310 e analogo costruito con participio congiunto a μοι). Su καλόν come «the strongest term of moral approbation in the Greek vocabulary», cf. Griffith 1999, 135, *ad Ant.* 72. Sentimenti simili affiorano in Eur. fr. 994 Kn. (*inc. fab.*) εἰ δὲ θανεῖν θέμις, ὧδε θανεῖν καλόν, | εἰς ἀρετὴν καταλυσαμένους βίον (ignoto il contesto).

**26** Lo vede bene Campbell 1881, 113, *ad Ai.* 1311: «Teucer means by this [*sc.* προδίλω] that it would be more glorious to die in open quarrel for Ajax than to find an obscure grave amongst those whom he spoke of, *supr.* 1112, as οἱ πόνου πολλοῦ πλέω». Lo *schol. vet.* LFOH<sup>sl</sup> *Ai.* 1311b (p. 248 Christodoulou) glossa προδίλω con λαμπρῶς, ἀνδρείως.

Aiace) alla spedizione, alla morte dei fratellastri - reale quella di Aiace, solo prefigurata quella di Teucro.

La trama di simmetrie - strutturali, lessicali, concettuali - consente di percepire nelle parole di Teucro ai vv. 1310-12 una deliberrata allusione alla *rhesis* da lui precedentemente rivolta a Menelao. A mio parere ciò milita - *a fortiori* - in favore dell'individuazione di Elena come unico referente sotteso ai vv. 1311-12. Si può in definitiva escludere che con τῆς σῆς ... γυναικός Teucro alluda ad altri che ad Elena; un riferimento a Clitemestra, o ad altra γυνή di Agamennone *diversa* da Elena,<sup>27</sup> comunque lo si volesse motivare, risulterebbe intrusivo, creando una diversione inattesa nel quadro delle analogie che così strettamente legano i due passi.

(c) Il terzo riferimento alla Tindaride nei drammi integri proviene dall'*Elettra*. Nella *rhesis* che apre l'*agòn* tra Clitemestra ed Elettra nel secondo episodio del dramma, la regina passa in rassegna, negandole ad una ad una, possibili motivazioni ed eventuali beneficiari del delitto di Ifigenia. Se Agamennone sacrificò la primogenita per Menelao, allora - argomenta la sovrana - al posto di Ifigenia sarebbero dovuti morire i figli di Menelao stesso e di Elena:

Soph. *El.* 539-45

πότερον ἐκείνῳ παῖδες οὐκ ἦσαν διπλοῖ, οὓς τῆσδε μᾶλλον εἰκὸς ἦν θνήσκειν, πατρὸς	540
καὶ μητρὸς ὄντας, ἧς ὁ πλοῦς ὄδ' ἦν χάριν; ἢ τῶν ἐμῶν Ἄιδης τιν' ἴμερον τέκνων ἢ τῶν ἐκείνης ἔσχε δαίσασθαι πλέον; ἢ τῷ πανῶλει πατρὶ τῶν μὲν ἐξ ἐμοῦ παίδων πόθος παρεῖτο, Μενέλεω δ' ἐνήν;	545

Elena, come nei casi dell'*Aiace* sopra esaminati, non è nominata, ma diversa è l'enfasi posta sulla donna, innanzitutto in quanto direttamente - e tradizionalmente - responsabile della guerra; ma l'enfasi è anche interna al testo di Sofocle: lo mostra la stessa sintassi dei vv. 540-1 (... πατρὸς | καὶ μητρὸς ὄντας, ἧς ὁ πλοῦς ὄδ' ἦν χάριν;), dove il relativo ἧς, riferito a Elena, non produce una *inconcinnitas* fatale alla conservazione del testo tràdito, come hanno ritenuto alcuni,<sup>28</sup> ma rivela piuttosto, come osserva F. Dunn, «un'enfatico spostamento da Menelao, il fratello con cui Agamennone si impegna, a Elena, che fu la causa della spedizione».<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Per la possibilità (remota) che il riferimento sia qui a Briseide, cf. e.g. Stanford 1963, 220, *ad Ai.* 1310-12.

<sup>28</sup> Cf. Finglass 2007, 262, *ad El.* 541. Coerentemente, il *focus* rimane su Elena al v. 543 (ἐκείνης).

<sup>29</sup> Così in Dunn, Lomiento, Gentili 2019, 235, *ad El.* 540-1.

### 3 Elena in pezzi

Se, lasciati i drammi integri, prendiamo in esame quelli frammentari, possiamo a questo punto suddividere, distinguendoli in certi e putativi, i 'drammi di Elena' sofoclei, con la precisazione che con la prima etichetta si designano le *pièces* in cui la presenza dell'eroina fra la *dramatis personae* è da considerarsi virtualmente sicura - ad accertarcene la natura del *nomen fabulae* e il presumibile soggetto del dramma. Come dramma di Elena 'putativo' si indicherà qui un'opera soltanto, in cui la presenza dell'eroina non è provata dal titolo, ma è postulata per via congetturale.

Il primo gruppo è costituito, come anticipato, da un trittico di titoli: 'Ελένης ἀπαίτησις (*La richiesta di Elena*),<sup>30</sup> 'Ελένης ἀρπαγή (*Il ratto di Elena*), 'Ελένης γάμος (*Le nozze di Elena*), dramma plausibilmente satiresco.<sup>31</sup> Il dato sollecita alcune riflessioni. Esso testimonia innanzitutto un interesse sorprendentemente ricorrente per l'eroina da parte di Sofocle; se ci si limita a compulsare i titoli dei drammi perduti del poeta, soltanto un altro personaggio del mito vi è rappresentato in misura pari a Elena, Tieste, con tre drammi omonimi.<sup>32</sup> Per contro, nel nutrito *corpusculum* dei drammi 'troiani' sofoclei figurano due soli *Odisseo* (i frammentari 'Οδυσσεύς ἀκανθοπλήξ e il μαινόμενος), due *Nauplio* (il πυρκαεύς e il καταπλέων, parimenti perduti) e due *Filottete* (oltre a quello integro il frammentario *Filottete a Troia*);<sup>33</sup> mai si dà invece la circostanza di *tre* drammi denominati a partire da, e dunque (presumibilmente) incentrati su un medesimo personaggio appartenente al ciclo troiano. Tale interesse per Elena - ed è questo il secondo dato di rilievo - Sofocle dovette inoltre declinarlo lungo entrambi i versanti della propria produzione drammatica, quello 'serio' e quello satiresco. Valide ragioni consentono infatti di ascrivere con elevato margine di probabilità *Le nozze di Elena* al novero dei satireschi sofoclei, benché la *pièce* non sia espressamente riconosciuta come tale nelle fonti. È invece dibattuto - ed è questo un problema spinoso, capace di infirmare parte delle considerazioni svolte sin qui - se i tre titoli siano da considerarsi

**30** Soph. fr. 176-80a R.<sup>2</sup>. Sul soggetto della *pièce* vedi *infra*. Carrara (2020) ha di recente proposto, con validi argomenti, di ascrivere al dramma un trimetro che nella tradizione etimologico-grammaticale risulta incongruamente attribuito a una non altrimenti attestata 'Ελένης ἀπαίτησις euripidea.

**31** Soph. fr. 181-4 R.<sup>2</sup>. Sullo statuto di genere delle *Nozze di Elena* cf. ora Lupi 2022b, 150-6 (con opzione satiresca); per una rassegna delle posizioni della critica cf. la Tabella 1 a p. 147 e relative note.

**32** Soph. fr. 247-69 R.<sup>2</sup>. Sull'esistenza di tre drammi sofoclei intitolati Θυσίης cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 239.

**33** Rispettivamente Soph. fr. 453-61a, 462-7, 425-38 (Ναύπλιος πυρκαεύς e Ναύπλιος καταπλέων), 697-703 R.<sup>2</sup>.

attestazione sicura di altrettanti drammi o meno; la critica ha in particolar modo dubitato della consistenza della Ἑλένης ἀρπαγή: ne sopravvive solo il titolo, registrato nella *hypothesis* all'*Aiace* come esempio di dramma sofocleo ispirato alla Τρωϊκή πραγματεία, e identificato in via congetturale ora con l'una ora con l'altra delle restanti Ἑλένη σοφoclee, la ἀπαίτησις e il γάμος (o con altri drammi ancora).<sup>34</sup> Una situazione comparabile si riscontra all'infuori delle *pièces* di argomento troiano, e riguarda Eracle: due *fabulae* perdute hanno l'eroe nel titolo – i satireschi Ἡρακλῆς e Ἡρακλεῖσκος<sup>35</sup> –, ma le avventure di Eracle sono plausibilmente alla base di un terzo dramma – Κέρβερος –, sul cui statuto di genere non siamo informati, ma che da più parti è stato ritenuto di natura satiresca; varie ipotesi di identificazione tra questi titoli e altri riferiti *ex hypothesi* a Eracle, peraltro, disegnano un quadro complesso, nel quale non è possibile addentrarsi in questa sede.<sup>36</sup> Ad ogni modo, la circostanza non è forse casuale, se si considera che nelle figure di Elena ed Eracle, quest'ultimo presente anche negli integri *Trachinie* e *Filottete*, si possono forse scorgere alcune caratteristiche comuni. C.W. Marshall, ad esempio, ha recentemente evidenziato il fatto che entrambi i personaggi sono figure 'liminali', partecipano di un'origine e di una sorte divine, e sono «profoundly ambivalent and [...] dangerously disturbing».<sup>37</sup>

Per venire ora ai drammi di Elena *certi*, quello sul quale si sono forse maggiormente concentrati gli studi negli ultimi anni è la *Richiesta di Elena*. Contributi significativi hanno fornito, nel panorama italiano, lavori recenti di D. De Sanctis, L. Carrara e G. Baccaro, che hanno approfondito aspetti particolari dell'opera e dei suoi pochi, e per più aspetti problematici frammenti.<sup>38</sup> Soggetto doveva esserne l'infruttuosa ambasceria compiuta da Menelao e Odisseo a Troia al fine di chiedere la restituzione di Elena. La vicenda si situa all'inizio del conflitto: rievocata da Antenore nel terzo libro dell'*Iliade* (vv. 204-24), essa costituiva argomento di una vera e propria narrazione nei *Cypria*.<sup>39</sup> Rilevanti per la presente indagine sono i fr. 176 e \*178 R.<sup>2</sup>, che è assai probabile fossero pronunciati da

<sup>34</sup> *Hyp. Soph. Ai.* p. 9.2-4 Christodoulou; cf. Lupi 2022b, 142-3 nota 6.

<sup>35</sup> Rispettivamente *Soph. fr.* \*\*223a-223b e 225-7 R.<sup>2</sup>.

<sup>36</sup> Radt (1983, 195) considera drammi probabilmente afferenti a Eracle, oltre al già citato Κέρβερος (*Soph. fr.* 327a R.<sup>2</sup>), anche Ἀμφιτρύων (*fr.* 122-4 R.<sup>2</sup>), Ἐπι Ταινάρῳ (*fr.* 198a-e R.<sup>2</sup>), Ἴφικλῆς (*fr.* 313 R.<sup>2</sup>). Per le proposte di identificazione tra le *fabulae* (certamente o probabilmente) 'eraclee' cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 186, 230-1, 312.

<sup>37</sup> Marshall 2017, 71; cf. anche Allan 2008, 64-5.

<sup>38</sup> De Sanctis 2012; Carrara 2020; Baccaro 2021.

<sup>39</sup> *Cypr. arg.* p. 42.55-6 Bernabé/p. 31.72-3 Davies/§10 West.

Elena, secondo un'ipotesi già ottocentesca:<sup>40</sup> nel primo il loquente (Elena?), udita una parlata famigliare, è indotta a 'fiutarvi' la lingua di Sparta (Λάκωνος ὀσμᾶσθαι λόγου, v. 2), presumibilmente parlata da Menelao, come sembra doversi dedurre dal soggetto del dramma.<sup>41</sup> Il fr. \*178 R.<sup>2</sup>, se come sembra è da assegnare a Elena, ne tematizzerebbe invece la preoccupazione per la propria cattiva fama, la cui centralità hanno ben rilevato i già citati lavori di De Sanctis<sup>42</sup> e di Carrara (2020, 35-6).

#### 4 I 'capelli' di Elena

(In)seguendo le tracce di Elena tra i *disiecta membra* della Ἐλένης ἀπαίτησις,<sup>43</sup> il solo altro frammento sul quale si possa tentare qualche considerazione che sia in grado di ricondurre – ma in via del tutto ipotetica – alla donna è il monoverbale 179 R.<sup>2</sup>.

Il frammento, di tradizione lessicografica, legge ἀναχαιτίζει. Stando ai suoi *testimonia*, Sofocle avrebbe impiegato il verbo metaforicamente; in senso proprio, ἀναχαιτίζω è detto dei cavalli, dei quali designa l'azione di 'scuotere la criniera', 'impennarsi',<sup>44</sup> oppure, se con un oggetto, quella di 'disarcionare', 'rovesciare', 'gettare a terra'.<sup>45</sup> Nella *Richiesta di Elena* il poeta faceva ricorso al vocabolo per descrivere l'azione di qualcuno che 'recalcitra'. Due dei vettori del frammento, la *Suda* e Fozio, chiariscono infatti che nell'occorrenza sofoclea ἀναχαιτίζει(v) valeva ἀπειθεῖ(v) καὶ ἀντιτείνει(v),<sup>46</sup> dunque propriamente descriveva qualcuno (o qualcuna) che 'non si lascia

**40** L'assegnazione a Elena, contesa con quella a Menelao per il fr. 176 R.<sup>2</sup> – ritenuta però meno probabile –, fu avanzata da Welcker 1839, 1: 119-20. Isolata, a quanto mi consta, la posizione di Jouan (1994, 208), che pensa a «un Troyen» come loquente del fr. 176 R.<sup>2</sup>. L'ascrizione del fr. \*178 R.<sup>2</sup> alla *Richiesta di Elena* è congetturale (le fonti si limitano a dichiararne la provenienza 'dall'*Elena* di Sofocle' o più semplicemente a dirlo sofocleo): cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 179-80, *app. font. ad l.*

**41** Su identità di *persona loquens* e referente del frammento cf. Carrara 2020, 35, con la bibliografia alle note 1-2.

**42** De Sanctis 2012, 54. Lo studioso avanza peraltro l'interessante proposta che il frammento rifletta un processo di maturazione dell'eroina avviatosi dopo la fallita ambasceria di Menelao e Odisseo (cf. anche De Sanctis 2012, nota 70).

**43** Non si prende qui in esame il fr. 177 R.<sup>2</sup>, che pone gravi problemi testuali ed esegetici, sul quale cf. ancora De Sanctis 2012, 51-3; Carrara 2020, 36 nota 3 (con bibliografia) e le considerazioni della stessa Carrara *ap. Lupi* 2022b, 155 nota 58.

**44** *GI<sup>2</sup> s.v.*, 1, a; cf. *LSJ<sup>9</sup> s.v.*, I, 1 («of a horse, throw the mane back, rear up»); Hsch. α 4677 Latte-Cunningham (κυριώς δὲ ἐπὶ τῶν ἵππων).

**45** *GI<sup>2</sup> s.v.*, 1, b; cf. *LSJ<sup>9</sup> s.v.*, I, 2 («c. acc., throw a rider»).

**46** *Sud.* α 2133 Adler ἀναχαιτίζει : αἰτιατικῆ. ἀναποδίζει, ἐκκόπτει. ἀναχαιτίζειν : Σοφοκλῆς τὸ ἀπειθεῖν καὶ ἀντιτείνειν; *Phot. Lex.* α 1724 Theodoridis ἀναχαιτίζειν· τὸ ἀπειθεῖν καὶ ἀντιτείνειν. Σοφοκλῆς. La provenienza del frammento dalla *Richiesta di Elena* è testimoniata da Esichio nella glossa citata *supra* nota 44.

persuadere (ἀπειθεῖ) e si oppone (ἀντιτείνει). *L'interpretamentum* è significativo, in quanto potenzialmente in grado di avviare su una strada promettente, pur nell'esilità della testimonianza.<sup>47</sup> Una delle accezioni di ἀπειθέω, che si riscontra in autori di età imperiale, da Achille Tazio a Senofonte Efesio, è quella di 'non lasciarsi persuadere', 'fare la ritrosa', 'negarsi', detto specificamente di una donna.<sup>48</sup> Valorizzato questo dato, si può almeno ipotizzare che nella *Richiesta di Elena* a compiere l'azione di ἀναχαίτιζεν fosse l'eroina stessa. La nozione di 'chioma' (χαίτη) sottesa al verbo focalizzerebbe peraltro un dato, seppur per via di metafora, che è ricorrente nella formula designazione della donna come ἠύκομος o (in un caso) καλλίκομος nella letteratura epica pregressa.<sup>49</sup>

Se si è disposti a dar credito all'idea di un'Elena 'recalcitrante', speculando oltre si può immaginare ad esempio che una simile nozione fosse riferita nel corso di una rievocazione della seduzione compiuta da Paride nei confronti della donna; il frammento poteva evocare una prima fase di resistenza, seguita dalla definitiva capitolazione amorosa al Priamide. Della resa di Elena a Paride potrebbe peraltro esserci traccia in un frammento sofocleo da dramma incerto, ma che ha qualche possibilità di provenire dalla *Richiesta di Elena*. Si tratta del fr. 857 R.<sup>2</sup>, trasmesso da Plutarco e messo in relazione con il nostro dramma da F.G. Welcker, quindi da ultimo - entro un plausibile quadro di ricostruzione - da De Sanctis.<sup>50</sup> Giova riportare l'immediato contesto citazionale del frammento, che a sua volta ha l'estensione di un singolo emistichio, fino all'eftemimere, di trimetro giambico:<sup>51</sup>

κακή μὲν γὰρ αὕτη παιδικῆς φρουρὸς ἡλικίας, ὡς ἔλεγε Βροῦτος  
οὐ δοκεῖν αὐτῷ καλῶς τὴν ὥραν διατεθεῖσθαι τὸν πρὸς μηδὲν

**47** E nella piena consapevolezza, propria di chi scrive, che divinare un contesto drammatico a partire da un frammento di un singolo vocabolo è operazione oltremodo incerta, eppure non priva di utilità laddove riesca a promuovere il dibattito filologico.

**48** Si vedano i passi segnalati in *GF* s.v.

**49** Elena ἠύκομος: cf. *Il.* 3.339, 7.355, 8.82, 9.339, 11.369, 11.505, 13.766; Hes. *Op.* 165, *Cat.* fr. 199.2 Merk.-W./108 H./154d M., 200.2,11 Merk.-W./109 H./154e M. (l'epiteto, caduto del tutto in lacuna al v. 2, è congetturalmente ripristinato dagli editori sulla base di una proposta di Wilamowitz; ancora a un restauro del filologo tedesco si deve poi la sua integrazione in clausola al v. 11), 204.43,55 Merk.-W./110 H./155 M.; *SH* fr. adesp. 1155.2 = fr. adesp. 8.2 Davies/West; Elena è detta καλλίκομος in *Od.* 15.58. Per le diverse valenze associate ai due epiteti cf. Edmunds 2019, 88; altri epiteti riferiti ai capelli di Elena sono poi in ambito lirico: cf. 157 ('Appendix 4: Helen's epithets in lyric'). Di qualche interesse è l'occorrenza di χαίρ(α) come designazione concreta della chioma di Elena in Eur. *IT* 442-3 (*lyr.*); riferimenti ai suoi capelli - in un caso a quelli del suo εἶδωλον - anche in Eur. *Hel.* 116, 1187-8, *Or.* 128-9, *Tro.* 881-2.

**50** Welcker 1839, 1: 122 nota 8; De Sanctis 2012, 54-5.

**51** Sulla citazione plutarca, presumibilmente di prima mano, cf. Di Gregorio 1979, 47, 50.



ἀρνούμενον· κακὴ δὲ θαλάμου καὶ γυναικωνίτιδος ἐπίτροπος, ὧς φησιν ἢ παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ [fr. 857 R.<sup>2</sup>] μετανοοῦσα πρὸς τὸν μοιχὸν ἔπεισας, ἐξέθωψας'. (Plut. *De vit. pud.* 550A)

Il passo descrive i rischi che la *δυσωπία* - «quel riguardo timoroso, misto a imbarazzo e timore, che si prova al cospetto di qualcuno», e che dà titolo allo scritto plutarcheo (Περὶ δυσωπίας)<sup>52</sup> - comporta per giovani e donne. Soccorre l'assunto plutarcheo il rimando a una innominata 'pentita' del teatro di Sofocle (ἢ παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ μετανοοῦσα), la quale potrebbe benissimo essere Elena, colta nell'atto di ricordare, o meglio imputare, al proprio seduttore le sue passate lusinghe, evidentemente andate a effetto (e allora l'identificazione con Paride del μοιχός menzionato da Plutarco come destinatario del *citatum* sarebbe obbligata).<sup>53</sup> La pista esegetica poggia su basi esili, e per il frammento di dramma incerto un contesto coinvolgente non Elena e Paride, bensì Eroe e Tieste, come pure è stato proposto,<sup>54</sup> è almeno altrettanto plausibile. Oltre non si può andare.

## 5 Elena pentita

Tra i drammi di Elena 'putativi' si possono far senz'altro rientrare *Le Spartane* (Λάκκαινοι);<sup>55</sup> non mette invece conto discutere di altri titoli potenzialmente attinenti a Elena, che poteva forse rientrarvi come oggetto di riferimenti, anche prolettici, di una certa estensione, come *Alessandro*, *Ermione* o *Tindaro*,<sup>56</sup> perché quanto è noto di questi drammi è davvero troppo esiguo.

Le Λάκκαινοι, per contro, offrono elementi meno nebulosi alla presente indagine e sollevano altresì delle riflessioni quanto al modo di operare sulla materia epica pregressa da parte di Sofocle. La critica ha messo in connessione questa *pièce* con due episodi narrati nella *Piccola Iliade*, e che nel compendio del poema redatto da Proclo nella *Crestomazia* risultano distinti, ma in stretta successione narrativa: (a) l'incontro tra Odisseo, introdottosi a Troia sotto mentite spoglie, ed Elena, una vicenda rievocata per bocca della stessa Elena

<sup>52</sup> Così Volpe Cacciatore 1990, 114; sul vocabolo e la particolare affezione dell'anima che esso designa nell'opuscolo plutarcheo cf. Volpe Cacciatore 1990, 112-14; Zucchelli 1965; Becchi 1996, 274-5.

<sup>53</sup> Su tutto ciò cf. ancora De Sanctis (2012, 55), per il quale «[n]on è inverosimile [...] pensare che tramite queste parole Elena riveli la comprensione delle tristi conseguenze dovute al suo gesto».

<sup>54</sup> Così Hartung 1851, 132; Pearson 1917, 3: 63.

<sup>55</sup> Soph. fr. 367-9a R.<sup>2</sup>.

<sup>56</sup> Rispettivamente Soph. fr. 91a-100a, 202-3, 646-7 R.<sup>2</sup>. Su *Alessandro* e *Tindaro* cf. De Sanctis 2012, 48 nota 47.

anche nel libro quarto dell'*Odissea* (vi si farà ritorno *infra*);<sup>57</sup> (b) il ratto del Palladio, compiuto dal re itaceo in collaborazione con Diomede e precondizione per la conquista della città.<sup>58</sup> Un importante passo della *Poetica* – dove è però incerto se le parole siano di Aristotele o risalgano invece all'opera di uno o più interpolatori – testimonia la dipendenza di una tragedia intitolata Λάκαιναι dalla *Piccola Iliade*. Ciò ha favorito la congetturale identificazione del soggetto delle *Spartane* di Sofocle con la vicenda del furto del Palladio.<sup>59</sup> La prova che questo episodio, che, come visto, era certamente narrato nel poema attribuito a Lesche, figurasse nel dramma sofocleo è fornita dal fr. 367 R.<sup>2</sup>; il lacerto,<sup>60</sup> infatti, alluderebbe alla discesa di Odisseo e Diomede nel sistema fognario di Troia al fine di penetrare nella città e potersi quindi impadronire del Palladio.<sup>61</sup> Ma torniamo al brano della *Poetica*:

Arist. *Po.* 1459a37-b7 (= *Cypr.* test. 5 Bernabé/13 Davies ≈ *Il. parv.* test. 7 Bernabé/5 Davies/p. 118 West)

οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιούσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἐκατέρας ἢ δύο μόνας, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλὰ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος [[πλέον] ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκίτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρις καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]].<sup>62</sup>

Il filosofo contrappone qui il carattere πολυμερῆς dell'epica non-omerica alla struttura narrativa dei poemi omerici, improntati invece a una superiore organicità. La distinzione è argomentata con il fatto che tanto dall'*Iliade* quanto dall'*Odissea*, secondo il palesemente riduttivo giudizio aristotelico – se di Aristotele si tratta – sono deducibili i soggetti di una o due tragedie al massimo, mentre *πολλὰ* sono quelle derivabili dalla materia dei *Cypria*, e 'più di otto' (πλέον ὀκτώ) quelle aventi a soggetto episodi della *Piccola Iliade*. La

<sup>57</sup> Cf. Hom. *Od.* 4.235-64; *Il. parv. arg.* pp. 74.15-75.17 Bernabé (*arg.* 1)/p. 52.19-22 Davies/§4 West, fr. 7 Bernabé/8 Davies/West. Sul brano odisseoico cf. l'analisi di De Sanctis 2018, 214-24; un puntuale esame delle fonti antiche sulla πτωχεία troiana di Odisseo è ora in Giammellaro 2019, 85-95. Sulla relazione tra *Piccola Iliade* e *Odissea* cf., in generale, West 2013, 169; con specifica attenzione all'episodio dello spionaggio di Odisseo, Scafoglio 2015, 140.

<sup>58</sup> Cf. *Il. parv. arg.* p. 75.17-18 Bernabé (*arg.* 1)/p. 52.23-4 Davies/§4 West.

<sup>59</sup> Cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 328.

<sup>60</sup> Tramandato da Poll. 9.49 (II, 160, 4-6 Bethe).

<sup>61</sup> στενήν δ' ἔδμεν ψαλίδα κοῦκ ἀβόρβορον («Ulixem vel Diomedem loqui tantum non certum est»: così Radt 1999<sup>2</sup>, 329, *app. crit. ad l.*).

<sup>62</sup> Testo: Kassel 1965, 39-40.

lista delle tragedie ispirate alla *Piccola Iliade*, la maggior parte delle quali trova riscontro in drammi effettivamente rappresentati dai tragici maggiori, presenta vistose anomalie, a partire dallo strano computo in 'più di otto' con cui è introdotta la sequenza. Non mette conto, in questa sede, entrare nei dettagli; basti soltanto dire che le scelte ecdotiche con cui a partire dal diciannovesimo secolo si è intervenuti sul testo vanno dall'atetesi dell'intero catalogo – così G.F. Else e poi R. Kassel, per i quali la lista risulterebbe dalla concrezione di due interpolazioni successive<sup>63</sup> – a interventi meno invasivi, miranti a ridurre i titoli da dieci a otto, con conseguente semplificazione del problematico πλέον ὀκτώ in ὀκτώ. Ciò che qui interessa è però rilevare, tra gli otto (o dieci) soggetti tragici basati sulla *Piccola Iliade*,<sup>64</sup> i titoli πτωχεία e Λάκαιναι, in quanto rilevanti – ma con più di qualche dubbio per il primo titolo<sup>65</sup> – per la concreta fortuna scenica di Elena e, almeno nel caso delle seconde, per la produzione drammatica di Sofocle.

Che gli episodi sottesi a quei due titoli – missione esplorativa di Odisseo travestito da mendicante oltre le mura di Troia (πτωχεία) e furto del Palladio (Λάκαιναι) – fossero 'rifusi' nel *plot* di una singola tragedia sofoclea è ipotesi dibattuta, recentemente rilanciata da A.H. Sommerstein.<sup>66</sup> Per lo studioso il caso di una tragedia così concepita sarebbe anzi congruente con una pratica attestata anche altrove per Sofocle, quella cioè di combinare tra loro, in un unico dramma, episodi del ciclo non necessariamente dotati di alcuna «organic relation to each other».<sup>67</sup> Se la πτωχεία di Odisseo era effettivamente parte della *pièce* sofoclea, Elena *doveva* avervi parte a sua volta.<sup>68</sup> Ad ogni modo, anche nel caso in cui le Λάκαιναι fossero state esclusivamente

**63** Cf. l'accurata disamina di Scafoglio 2007. Nella sua plausibile ricostruzione, lo studioso postula un'interpolazione limitata alla pericope ἀπόπλους καὶ Σίνων e al 'correttivo' πλέον; ipotesi su tempi e modalità di tale interpolazione alle pp. 297-8.

**64** Per West (2003, 119 nota 26) la maggior parte dei titoli, «perhaps all, are taken from actual tragedies» (così ancora, in termini pressoché identici, West 2013, 164); cf. Scafoglio 2007, 288.

**65** Di un *nomen fabulae* πτωχεία – rubricato tra gli *adespota* tragici in Kannicht, Snell 1981, 19 (fr. trag. adesp. 8k Kn.-Sn.) – non si conserva alcuna attestazione all'infuori del passo della *Poetica*; se ne è variamente proposta l'ascrizione alla produzione drammatica sofoclea, come *pièce* coincidente con le Λάκαιναι o da quelle distinta: rassegna delle proposte in Radt 1999<sup>2</sup>, 328-9 (cf. anche 409).

**66** Sommerstein 2015, 476; *contra* Jouanna 2007, 641; a un soggetto incentrato sull'«incontro tra Elena ed Odisseo a Troia» pensa invece De Sanctis 2012, 48 nota 47.

**67** Sommerstein 2015, 476-7 (spec. 476), che rileva il caso delle Λάκαιναι come «good example» di tale pratica.

**68** Così era peraltro nei Φρουροί di Ione di Chio, che verosimilmente drammatizzavano il medesimo evento (Elena, rivolta a Odisseo, è *persona loquens* nel fr. 53 Leurini = 44 Sn.-Kn.). Sul soggetto dell'opera e la sua identificazione cf., in sintesi, Leurini 1990, 23-4.

incentrate sull'episodio del Palladio, che Elena vi comparisse comunque è circostanza assai probabile, non potendosi agevolmente immaginare, per le 'Spartane' del titolo, altra identità e funzione che quella di donne facenti parte dell'*entourage* di Elena: che si trattasse di coreute-ancelle della Tindaride è ipotesi - poi impostasi nella critica - risalente a Welcker,<sup>69</sup> che propose di localizzare il *setting* dell'opera nella dimora troiana della donna.

I due momenti sono poi effettivamente riuniti, tra le fonti più tarde, nell'*Epitome* di Apollodoro (5.13), che li 'fonde' l'uno nell'altro. Nel resoconto apollodoreo Odisseo si congia da mendicante nel corso della sortita notturna che lo conduce, insieme a Diomede, presso Troia; quindi, guadagnato lui solo senza Diomede l'accesso alla città, viene riconosciuto da Elena e 'con l'aiuto di quella' (δι' ἐκείνης) ruba il Palladio, portandolo infine presso le navi achee con Diomede. È possibile che la versione 'sintetica' riflessa in Apollodoro rispecchi il dramma sofocleo, come ad esempio sospetta M.L. West.<sup>70</sup> Se fosse così, stabilito (per ipotesi) che il dramma inscenava *anche* l'incontro tra Odisseo finto mendicante e la Tindaride, si può pensare che il frammento più cospicuo oggi conservato (368 R.<sup>2</sup>) avesse a che fare con il primo dei due momenti. Accolta questa *working hypothesis*, il lacerto - del cui contesto drammatico tutto si ignora - potrebbe forse iscriversi nel quadro di un'opera di (difficile?) persuasione tentata da Odisseo per assicurarsi la collaborazione di Elena; così ha proposto D.F. Sutton, in alternativa all'ipotesi che i versi fossero rivolti invece a Teanò, moglie di Antenore e custode del Palladio, per ottenerne la consegna del simulacro.<sup>71</sup> Con minima modifica rispetto all'edizione Radt, il brano legge:

**69** Welcker 1839, 1: 146 (che Elena fosse stata rapita da Sparta «cum aliquot ancillis» era ipotesi già di Hermann 1838, 14 = 1839, 357); così anche, con gradi diversi di certezza, e.g. Pearson 1917, 2: 35; Paduano 1982, 2: 933 nota 170; Lucas de Dios 1983, 194; Sutton 1984, 66-7; Gantz 1993, 643; Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 197; Jouanna 2007, 189 e 640; Scafoglio 2007, 295; West 2013, 202; Wright 2019, 99.

**70** West 2013, 202. Alla luce del fr. 367 R.<sup>2</sup> sarebbe però da rigettare, come non sofocleo, il particolare di un ingresso 'in solitaria' di Odisseo a Troia, quale si evince dal testo dell'*Epitome*: Ὀδυσσεὺς δὲ μετὰ Διομήδους παραγενόμενος νύκτωρ εἰς τὴν πόλιν Διομήδην μὲν αὐτοῦ μένειν εἶα κτλ. (seguono gli eventi relativi alla missione di Odisseo, ma è solo con la traslazione del Palladio dalla città alle navi che, nella narrazione apollodorea, 'ricompare' Diomede). Nell'*Epitome* il dato risulta funzionale all'accorpamento in un unico episodio delle due sortite odissiache: poiché la πτωχεία pertiene esclusivamente a Odisseo, la condensazione di questa missione e del ratto del Palladio in una sola operazione impone, a logica, che Diomede resti escluso dal *raid*, potendo solo recarsi, con il compagno, *nei pressi* di Troia, senza però introdurvisi. Nel fr. 367 R.<sup>2</sup> il loquente (vedi *supra* nota 61) si esprime però al plurale (ἔδουμεν), spia che nelle Λάκαινα, come nella *Piccola Iliade*, gli infiltrati dovevano essere Odisseo e Diomede.

**71** Cf. Sutton (1984, 67), che per la proposta di Teanò quale destinataria del fr. 368 R.<sup>2</sup> rinvia a Pearson (cf. Pearson 1917, 2: 35 e 36 *ad l.*); l'ipotesi è però già ottocentesca: cf. e.g. Welcker 1839, 1: 148-9 (Odisseo - «ohne Zweifel der Redner» [p. 149] - ad Antenore o Teanò); Ahrens 1844, 270 («Sunt autem verba ad Antenorem vel Theano directa»); Bothe 1846, 151 (Antenore a Teanò); Hartung 1851, 32 (Elena a Teanò).

θεοὶ γὰρ οὐπὸτ', εἴ τι χρὴ βροτὸν λέγειν,  
ἄρξασι Φρυξὶ τὴν κατ' Ἀργείους ὕβριν  
Ξυναινέσονται ταῦτα· μὴ μάχου βίᾳ<sup>72</sup>

... perché gli dèi, se un mortale deve dire qualcosa,  
non concederanno mai ciò ai Frigi, che hanno dato inizio  
[all'oltraggio  
contro gli Argivi: non resistere alla forza!

Muovendo innanzitutto dal testo, è necessaria una riflessione preliminare riguardante l'interpretazione del v. 3. Questa, infatti, non è univoca, per la possibilità di intendere βίᾳ in due modi: (a) come complemento di modo (*con forza/violenza*);<sup>73</sup> (b) come dativo retto da μὴ μάχου; in questo caso βίᾳ indicherebbe ciò contro cui il soggetto non deve combattere<sup>74</sup> (*contro la forza/violenza*). A conti fatti, la scelta tra le due interpretazioni non ha però una particolare rilevanza in ordine alla riflessione che qui interessa, se cioè il frammento sia 'applicabile' a Elena come destinataria;<sup>75</sup> tutt'al più, l'interpretazione (a) sottolineerebbe il vigore con cui la persona a cui è rivolto l'ordine esercita (o ci si aspetta possa esercitare) la propria resistenza.

Ad ogni modo, che i versi avessero per destinataria la Tindaride è ipotesi che – a prescindere dalla vigoria di un suo eventuale μάχεσθαι – obbligherebbe a immaginare un'Elena profondamente in contrasto con i dati della tradizione, tanto dell'*epos* ciclico quanto, e soprattutto, di quello omerico. Nel proprio compendio della *Piccola Iliade* Proclo si limita a informare che Odisseo, una volta riconosciuto da Elena, 'stipula un accordo sulla presa di Troia' (περὶ τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται),<sup>76</sup> una formulazione che non sembra lasciare spazio – al di là di possibili, ma non dimostrabili, omissioni

<sup>72</sup> Al v. 3 interpungo dopo ταῦτα (*ante* ταῦτα, invece, Radt), secondo la soluzione adottata e.g. da Pearson 1917, 2: 36; Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 196; intendo dunque il pronome come complemento oggetto di Ξυναινέσονται.

<sup>73</sup> Cf. e.g. Bothe 1806, 2: 54 («ne vi pugnes»); Ellendt, Genthe 1872<sup>2</sup>, 429, s.v. (nel passo «βίᾳ adverbium videtur, πρὸς βίαν»); Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 197 («Use no force to fight against it!»); Lucas de Dios 1983, 195 («Contra esto no luches por la violencia»).

<sup>74</sup> Cf. e.g. Hartung 1851, 43 («Widerstrebe nicht der Macht!»); Paduano 1982, 2: 935 («E dunque non resistere alla forza»); Sutton 1984, 67 («Do not struggle against their might»).

<sup>75</sup> A favore dell'interpretazione (b) militano alcuni *loci* tragici: cf. Eur. fr. 716.1 Kn. = 28 Pr. (*Tel.*) σὺ δ' εἶκ' ἀνάγκη καὶ θεοῖσι μὴ μάχου· (notevole la menzione degli dèi), segnalato da Pearson (1917, 2: 37, *ad l.*) come illustrazione del motivo proverbiale della «[u]senselessness of resistance to superior might» (con Eur. fr. 604 Kn. πρὸς κέντρα μὴ λάκτιζε τοῖς κρατοῦσί σου;); *adde* Eur. *Hec.* 404 σὺ τ', ὦ τάλαινα, τοῖς κρατοῦσι μὴ μάχου.

<sup>76</sup> *Il. parv. arg.* p. 75.1-2 Bernabé/p. 52.20-1 Davies/§4 West. Sulla natura dell'accordo, che doveva riguardare il ruolo di Elena come adiutrice dei Greci nella presa della città, cf. West 2013, 198-9.

imputabili al compendio stesso o da quello ereditate<sup>77</sup> – a eventuali resistenze da parte della donna.<sup>78</sup> Queste sono d'altra parte escluse nel passo già menzionato del quarto libro dell'*Odissea*, in cui Elena rievoca il proprio incontro con Odisseo al tempo della ricognizione dell'eroe a Troia:<sup>79</sup>

“... ἐγὼ δὲ μιν οἷη ἀνέγων τοῖον ἔόντα, 250  
καί μιν ἀνειρώτευν· ὁ δὲ κερδοσύνη ἀλέεινεν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν ἐγὼ λόεον καὶ χρῖον ἐλαίῳ,  
ἀμφὶ δὲ εἴματα ἔσσα καὶ ὤμοσα καρτερὸν ὄρκον,  
μὴ μὲν πρὶν Ὀδυσῆα μετὰ Τρώεσσ' ἀναφῆναι, 255  
πρὶν γε τὸν ἐς νῆας τε θεὰς κλισίας τ' ἀφικέσθαι,  
καὶ τότε δὴ μοι πάντα νόον κατέλεξεν Ἀχαιῶν.  
πολλοὺς δὲ Τρώων κτείνας ταναήκει χαλκῶ  
ἦλθε μετ' Ἀργεῖους, κατὰ δὲ φρόνιν ἦγαγε πολλήν.  
ἔνθ' ἄλλαι Τρῳαὶ λίγ' ἐκώκυον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ  
χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι 260  
ἄψ οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη  
δῶχ', ὅτε μ' ἦγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,  
παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε  
οὔ τευ δευόμενον, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος”.  
(*Od.* 4.252-64)<sup>80</sup>

«[...] Io sola lo riconobbi, pur conciato a quel modo, 250  
e gli feci domande: egli le schivò con astuzia.  
Ma quando lo lavai e lo unsi con olio,  
lo avolsi di vesti e pronunziai un giuramento potente,  
che non avrei rivelato Odisseo tra i Troiani 255  
prima che arrivasse alle navi veloci e alle tende,  
allora mi espone il piano degli Achei per intero.  
Dopoché uccise molti Troiani col bronzo affilato,  
tornò tra gli Argivi: riportava molte notizie.  
Gemevano stridulamente le altre Troiane, ma il mio cuore  
gioiva, perché ormai mi s'era rivolto a tornare 260  
a casa; e lamentavo la follia che Afrodite

<sup>77</sup> Per la possibilità di multipli «abridgements» della fonte (congetturalmente) usata da Proclo cf. Fantuzzi, Tsagalis 2015, 35.

<sup>78</sup> Difficoltà nell'identificare Elena come destinatario del fr. 368 R.<sup>2</sup> rilevava già Welcker 1839, 1: 148 (ma nel quadro di una ricostruzione per più aspetti diversa da quella tentata a testo).

<sup>79</sup> Nei vv. 244-50 Elena racconta del travestimento adottato da Odisseo nel tentativo, poi riuscito (vv. 249-50), di rendersi irriconoscibile ai Troiani. Sul passo cf. West 2013, 196-7.

<sup>80</sup> Testo greco (a cura di S. West) e traduzione (di G.A. Privitera) sono tratti da Heubeck, West 1981, 130-3.

mi inflisse, quando dalla patria mi condusse laggiù,  
dopo aver lasciato mia figlia, la casa nuziale e uno sposo  
a nessuno inferiore, per il senno e l'aspetto».

Nel ripercorrere l'episodio, Elena racconta di aver interrogato Odisseo, sulle prime senza esito (v. 251); quindi dice di aver giurato - lei che sola l'aveva riconosciuto (v. 250) - di non tradirne l'identità presso i Troiani (vv. 253-4); ma soprattutto rievoca la gioia provata dopo aver appreso dall'eroe πάντα νόον ... Ἀχαιῶν (v. 256), e cioè, con ogni probabilità, (anche) l'espedito del cavallo di legno, strumento della definitiva eversione della città.<sup>81</sup> L'Elena 'raccontata' da Elena, in altre parole, è una donna pentita, quale la presentano anche diversi passi iliadici,<sup>82</sup> ormai nostalgicamente protesa al ritorno in patria e pertanto disposta a collaborare con l'infiltrato. Il dato è importante, perché fornisce un valido appiglio all'ipotesi che, se l'episodio dello spionaggio in incognito di Odisseo effettivamente figurava nelle *Spartane*, Sofocle fornisse di Elena una caratterizzazione etica 'sulla traccia' di Omero,<sup>83</sup> come una donna in cui già è maturato il pentimento e, con esso, il proposito di far ritorno in patria. Che nel dramma Elena desse prova di «uno spirito filo-ellenico, a metà tra rimorso e nostalgia»<sup>84</sup> rimane ad oggi inaccertabile, ma è ipotesi attraente; a quella caratterizzazione - aggiungiamo noi - l'episodio della πτωχεία avrebbe fornito un'occasione particolarmente adatta,<sup>85</sup> consentendo al drammaturgo di valorizzare quel particolare 'volto' dell'eroina. Ancora una volta, tuttavia, lo stato lacunosissimo delle nostre conoscenze impone di arrestare l'impeto speculativo. Più cautamente, si dovrà riconoscere che un'Elena 'resistente', quale sembra

**81** Cf. *schol.* Hom. *Od.* 4.256a (II, 258, 65-7 Pontani), con S. West in Heubeck, West 1981, 342-3, *ad l.*; West 2013, 198.

**82** Cf. Hom. *Il.* 3.139-40, 173-6, 242, 410-12, 6.344-8, 24.764 (passi segnalati da Allan 2008, 10-11 e S. West in Heubeck, West 1981, 343, *ad Od.* 4.260). Espressioni di rammarico da parte della Tindaride, talora anche di amara riprovazione della propria bellezza, sono attestate anche in tragedia (cf. e.g. Eur. *Or.* 99-100, *Tro.* 935-6), né mancano di caratterizzare la 'nuova' (e innocente!) Elena dell'omonimo dramma euripideo: cf. Eur. *Hel.* 27, 52-3 (con Allan 2008, 154, *ad l.*), 56, 109, 196-9, 260-3, 362-9, 383-4. Per il tema del κάλλος aborrito cf. anche fr. trag. adesp. 174 Kn.-Sn. («sehr wahrscheinlich aus einer Helena-Tragödie», forse la Ἑλένης ἀπαιτήσις sofoclea, per Kannicht 1969, 2: 89, *ad Eur. Hel.* 262-3): secondo una congettura recepita, pur come cosa dubbia, in Kannicht, Snell (1981, 64), a parlare sarebbe proprio Elena. Sul motivo della bellezza dell'eroina nell'*Elena* euripidea cf. Moles 2019.

**83** L'espressione ricorre in un passo della *Vita Sophoclis* (20 = Soph. test. 1.80-1 R.<sup>2</sup>), dove è però riferita alla pratica sofoclea di τοὺς ... μύθους φέρει(ν) κατ' ἔχρον τοῦ ποιητοῦ. Sul paragrafo 20 della *Vita* cf. ora la discussione di Carrara 2022, 10-12.

**84** Così Paduano 1982, 2: 933 nota 170.

**85** Eventualmente anche nell'ambito della rievocazione da parte di una delle *dramatis personae* (ad esempio nel prologo?), dunque come fatto *pregresso* all'azione drammatica delle Λάκαιναί.

emergere dal fare dell'eroina la destinataria del fr. 368 R.<sup>2</sup>, porterebbe in una direzione contraria a quella suggerita dall'*epos* pregresso.

Come troppo spesso accade nel maneggiare i frammenti del dramma attico, anche nel caso dell'Elena perduta del *corpus* sofocleo - o 'smarrita' al suo interno<sup>86</sup> - sono forse più le assenze a (farci) parlare che le tracce concrete della sua presenza. Riconoscere al 'trattamento' sofocleo di Elena un disegno drammatico dai contorni netti - anche in riferimento a singole *pièces* - è operazione incerta, talora anche apertamente problematica, come ha mostrato l'analisi dei materiali frammentari su cui, con deliberata selezione, si è concentrata la presente indagine. A maggior ragione, accreditare al poeta opzioni 'etopeiche' in deroga ai dati ereditati dalla tradizione - come si è cercato di mostrare nel caso del fr. 368 R.<sup>2</sup> - solleva questioni di ordine metodologico, che ineriscono alle nostre aspettative sul modo di operare del drammaturgo sulla materia epica pregressa. Questa, d'altra parte, in assenza di elementi realmente indizianti di segno contrario, fornisce una traccia in grado almeno di orientare le ipotesi di ricostruzione di volta in volta tentate.

Resta la consapevolezza che Elena - o come vero e proprio *character* in scena o come oggetto di riferimenti più o meno espliciti - animava il teatro di Sofocle in termini ben più significativi di quanto la sua cospicua assenza dai materiali superstiti non lasci, a prima vista, pensare. Innominata nei drammi tràditi, inafferrabile - salvo rare eccezioni - nel pur ampio *corpus* dei frammenti, anche agli studiosi di Sofocle Elena rivela, almeno come materia di indagine, i tratti elusivi dell'εἶδωλον.

---

**86** Ci si riferisce qui all'eventualità di lacerti originariamente spettanti a Elena come (inter)locutrice, ma la cui connessione con il personaggio, obliterata nelle fonti, risulta oggi irrecuperabile.



## Bibliografia

- Allan, W. (ed.) (2008). *Euripides. "Helen"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ahrens, E.A.J. (ed.) (1844). *Sophoclis fragmenta*. Paris: editore Ambrosio Firmin Didot.
- Baccaro, G. (2021). «Bere sangue di toro per dimostrare la propria innocenza. Una possibile interpretazione del fr. 178 R.<sup>2</sup> della *Helenes Apaitesis* di Sofocle». *Frammenti sulla Scena*, 2, 1-11. <https://www.ojs.unito.it/index.php/fss/article/view/6727>.
- Barrett, W.S. (ed.) (1964). *Euripides. "Hippolytos"*. Oxford: Clarendon Press.
- Becchi, F. (1996). «Riflessioni sul Περὶ δὺσωπίας di Plutarco». *Prometheus*, 22(3), 274-80.
- Blondell, R. (2010). «Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric». *AJPH*, 131(3), 349-91.
- Bothe, F.H. (ed.) (1806). *Sophoclis dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta Graece et Latine*. 2 voll. Leipzig: in libreria Weidmannia.
- Bothe, F.H. (ed.) (1846). *Sophoclis dramatum fragmenta [...]*. Lipsiae: sumptibus librariae Hahnianae.
- Brunck, R.F.P. (ed.) (1786). *Sophoclis quae exstant omnia, cum veterum grammaticorum scholiis [...]*. 2 voll. Argentorati: apud Joannem Georgium Treuttel.
- Campbell, L. (ed.) (1879<sup>2</sup>-81). *Sophocles*. 2 voll. Oxford: Clarendon Press.
- Carrara, L. (2020). «Un nuovo frammento della *Helenes Apaitesis* di Sofocle dalla tradizione etimologico-grammaticale?». *RCCM*, 62(1), 11-39.
- Carrara, L. (2022). «Il bucato di Nausicaa. Una nuova lettura di Sofocle, fr. 439 R. (Ναυσικάα ἢ Πλύντρια)». Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di), *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 9-37. <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1/001>.
- Cropp, M.J. (ed.) (2021). *Minor Greek Tragedians*. Vol. 2, *Fourth-Century and Hellenistic Poets*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Davies, M. (1986). «Alcaeus, Thetis and Helen». *Hermes*, 114(3), 257-62.
- Denniston, J.D. (1954<sup>2</sup>). *The Greek Particles*. Oxford: Clarendon Press.
- De Sanctis, D. (2012). «La *Helenes apaitesis* attraverso epica, lirica, tragedia». *Prometheus*, 38(1), 35-59.
- De Sanctis, D. (2018). *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Di Benedetto, V.; Cerbo, E. (a cura di) (1998). *Euripide. "Troiane"*. Milano: Rizzoli.
- Di Gregorio, L. (1979). «Lettura diretta e utilizzazione di fonti intermedie nelle citazioni plutarchee dei tre grandi tragici, I». *Aevum*, 53, 11-50.
- Dunn, F.; Lomiento, L.; Gentili, B. (a cura di) (2019). *Sofocle. "Elettra"*. Milano: Mondadori.
- Edmunds, L. (2019). *Toward the Characterization of Helen in Homer: Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Ellendt, F.; Genthe, H. (1872<sup>2</sup>). *Lexicon Sophocleum [...]*. Berolini: sumptibus fratrum Borntraeger.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (2015). «Introduction: *Kyklos*, the Epic Cycle and Cyclic Poetry». Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-40.
- Finglass, P.J. (ed.) (2007). *Sophocles. "Electra"*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Finglass, P.J. (ed.) (2011). *Sophocles. "Ajax"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Garvie, A.F. (ed.) (1998). *Sophocles. "Ajax"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Giammellaro, P. (2019). *Il mendicante nella Grecia antica. Teoria e modelli*. Brescia: Morcelliana.
- Griffith, M. (ed.) (1999). *Sophocles. "Antigone"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartung, J.A. (ed.) (1851). *Sophokles' Werke. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen [...]*. Bd. 8, *Fragmente*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Hermann, G. (1838). *Disputatio de Aeschyli Psychostasia*. Lipsiae: typis Staritzii. [Rist. in Hermann, G. (1839). *Opuscula*, vol. 7. Lipsiae: apud E. Fleischerum, 343-61].
- Heubeck, A.; West, S. (a cura di) (1981). *Omero. "Odissea"*. Vol. 1, *Libri I-IV*. Milano: Mondadori.
- Jebb, R.C. (ed.) (1896). *Sophocles. The Plays and the Fragments [...]*. Part 7, *The Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jouan, F. (1994). «Sophocle et les Chants Cypriens». López Férez, J.A. (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española. (Aspectos literarios, sociales y educativos)*. Madrid: Ediciones Clásicas Madrid, 189-212.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*. Paris: Fayard.
- Kamerbeek, J.C. (1963). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 1, The Ajax*. Leiden: Brill.
- Kannicht, R. (Hrsg.) (1969). *Euripides. "Helena"*. 2 Bde. Heidelberg: Carl Winter.
- Kannicht, R.; Snell, B. (eds) (1981). *Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. 2, Fragmenta adespota [...]*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kassel, R. (ed.) (1965). *Aristotelis De arte poetica liber*. Oxford: e typographeo Clarendoniano.
- Laurini, L. (1990). «Appunti sulla produzione scenica di Ione di Chio». *AFLC*, 48, 5-31.
- Lloyd-Jones, H. (ed.) (2003<sup>2</sup>). *Sophocles. Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Lucas de Dios, J.M. (ed.) (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lupi, F. (2022a). «Schegge' di Odisseo: i 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle». Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di), *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 39-60. <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1/002>.
- Lupi, F. (2022b). «Ciclo epico e drammi satireschi in Sofocle: ricognizioni su alcune opere di soggetto pre-iliadico ("Ἐρις, Ἑλένης γάμος, Ἀχιλλέως ἔρασταί)». Carrara, L. (a cura di), *Il "Quarto incluso". Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica*. Pisa: Edizioni ETS, 141-73.
- Marshall, C.W. (2017). *The Structure and Performance of Euripides' "Helen"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, K. (1996). «Helen and the ΔΙΟΣ ΒΟΥΛΗ». *AJPh*, 117(1), 1-15.
- Medda, E. (a cura di) (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Milo, D. (2018). «Sofocle, fr. 871 Radt». Austa, L. (ed.), *The Forgotten Theatre. Mythology, Dramaturgy and Tradition of Graeco-Roman Fragmentary Drama = Proceedings of the First International Conference The Forgotten Theatre*

- (University of Turin, 29 November-1 December 2017). Alessandria: Edizioni dell'Orso, 83-96.
- Moles, F. (2019). «Εἰ καλὸν τὸ δυστυχές: The 'New' Helen's Beauty from Stesichorus to Euripides». Reid, H.L.; Leyh, T. (eds), *Looking at Beauty "to Kalon" in Western Greece. Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece*. Sioux City (IA): Parnassos Press, 51-63.
- Paduano, G. (a cura di) (1982). *Tragedie e frammenti di Sofocle*. 2 voll. Torino: UTET.
- Pearson, A.C. (ed.) (1917). *The Fragments of Sophocles*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peile, T.W. (ed.) (1839). *The Agamemnon of Aeschylus. A New Edition of the Text, with Notes, Critical, Explanatory, and Philological [...]*. London: John Murray.
- Preiser, C. (Hrsg.) (2000). *Euripides. "Telephos"*. Einleitung, Text, Kommentar. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag.
- Radt, S.L. (1983). «Sophokles in seinen Fragmenten». De Romilly, J. (éd.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions. Vandœuvres*; Genève: Fondation Hardt, 185-222. Entretien sur l'Antiquité classique 29.
- Radt, S.L. (1999<sup>2</sup>). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Scafoglio, G. (2007). «Aristotele e il ciclo epico». *RHT*, 2, 287-98.
- Scafoglio, G. (2015). «I due volti di Elena. Sopravvivenze della tradizione orale nell'*Odissea*». *Gaia*, 18, 133-44.
- Seyffert, M. (ed.) (1886). *Sophoclis Ajax [...]*. Berolini: apud Weidmannos.
- Sommerstein, A.H. (2015). «Tragedy and the Epic Cycle». Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 461-86.
- Stanford, W.B. (ed.) (1963). *Sophocles. "Ajax"*. London: Macmillan & Co. Ltd.
- Sutton, D.F. (1984). *The Lost Sophocles*. Lanham (MD): University Press of America.
- Volpe Cacciatore, P. (1990). «Struttura e tematica del trattato περὶ δυσωπίας di Plutarco». Gallo, I. (a cura di), *Contributi di filologia greca*. Napoli: Arte Tipografica, 109-19.
- Welcker, F.G. (1839-41). *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*. 3 Bde. Bonn: Eduard Weber.
- West, M.L. (ed.) (2003). *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- West, M.L. (2013). *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, M. (2019). *The Lost Plays of Greek Tragedy*. Vol. 2, *Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London; New York: Bloomsbury.
- Zucchelli, B. (1965). «Il περὶ δυσωπίας di Plutarco». *Maia*, 17(3), 215-31.



## METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle (*Ai.* 1185-1222)

Giacomo Scavello

Utrecht University, Netherlands

**Abstract** The paper investigates the themes of war in Sophocles' *Ajax*, with special attention to the neglected third stasimon. The meditation of the Chorus and its resolute condemnation of war shed new lights on some key themes of the tragedy such as hate, vengefulness and violence, and establishes a dialogue with Homer's *Iliad*, both through the reworking of many epic idioms and a reflection on the human values opposing to war.

**Keywords** Sophocles. Ajax. Homer. Iliad. Intertextuality. War. Ethics. Ancient Greek Thought.

**Sommario** 1 Premessa. – 2 Il terzo stasimo dell'*Aiace*. – 3 La guerra 'maledetta': una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle. – 3.1 Ares e Ade 'comuni': guerra e morte retaggio degli uomini. – 3.2 La maledizione delle armi inventate dall'uomo. – 3.3 La fatica 'anti-umana' e l'onta' della guerra. – 3.4 La 'vanità' della guerra e il rimpianto per 'i veri beni' della vita. – 3.5 Troia e Atene: guerra e pace. – 4 Conclusione: il vero *ponos* umano.

## 1 Premessa

Come è stato scritto, l'*Aiace* di Sofocle «does not at all conform to the stereotype of a Greek Tragedy. It is not set at a royal palace, but in a theater of war».<sup>1</sup> Tuttavia, malgrado Oliver Taplin colga qui un aspetto peculiare della drammaturgia di questo dramma 'epico' sofocleo, a

---

<sup>1</sup> Taplin 2015a, 77. Il testo dell'*Aiace* è citato secondo l'edizione oxoniense di Lloyd-Jones e Wilson.

leggere i moltissimi saggi, studi e commenti dedicati all'opera,<sup>2</sup> non è la guerra il tema privilegiato nelle riflessioni della critica. E se questo *setting* scenico particolare è uno degli elementi che collega immediatamente l'*Aiace* all'*epos* troiano e in particolare all'*Iliade* – ci si trova nel medesimo accampamento acheo di iliadica memoria<sup>3</sup> – la guerra, proprio appunto come nel poema di Omero, costituisce lo scenario, la premessa e la causa stessa delle vicende. Ma anche nell'*Aiace* vi è una meditazione sulla tragedia bellica, che emerge in particolare nel finale del dramma, nell'esodo e soprattutto nel terzo stasimo: una riflessione che nei temi, nelle sequenze narrative e nel lessico poetico sembra porsi in dialogo con quella omerica, come si cercherà di argomentare nelle pagine che seguono.

## 2 Il terzo stasimo dell'*Aiace*

Il terzo stasimo, rispetto agli altri corali della tragedia, è forse quello che ha ricevuto meno attenzione da parte della critica,<sup>4</sup> anche per essere apparso estraneo al contesto degli eventi. Addirittura c'è chi è arrivato a liquidarlo quasi come un 'a parte' del coro che esprimebbe in maniera piuttosto banale il desiderio dell'uomo comune per la pace e la liberazione dalla guerra:

the Chorus sings a song which does not rise above the ordinary human level. It does not touch upon the subject of the strife, but merely reflects the desire of the common man for peace, return home, and the deliverance from the miseries of war.

<sup>2</sup> Alcuni recentissimi, cf. Demont 2022 e Bocksberger 2021, su cui cf. Scavello 2022a.

<sup>3</sup> Della cospicua letteratura sul rapporto tra l'*Aiace* e l'epica ci si limita a citare gli studi più significativi degli ultimi anni: Gregory 2017, Carver 2018, Encinas Reguero 2018, Nova 2018, Scavello 2018, Gregory 2019 cap. 5, Murnaghan 2020 e vari contributi in Stuttard 2019, tra cui spicca per finezza interpretativa quello di Roisman 2019. Sul campo acheo nella Troade drammatizzato sulla scena tragica cf. Lebeau 1998.

<sup>4</sup> Un'eccezione è rappresentata da Hutchinson 2001, 439-54. Sul corale, oltre ai numerosi commenti, si vedano anche De Falco 1928, 68-72; Perrotta 1935, 181-3; Pohlenz 1954, I: 182-3; Kirkwood 1958, 199; Kitto 1961, 160; Lesky 1972, 187; Untersteiner 1974, 84-5; Burton 1980, 36-9; Segal 1981, 145-6; Gardiner 1987, 71-2; Blundell 1989, 69, 74; Golder 1990, 30-1; Rehm 2002, 136-7; Hesk 2003, 119-20; Sabiani 2009, 217-18; Kyriakou 2011, 224-7; Kitzinger 2012, 393-4; Reitze 2017, 233-47; sintomatico è il fatto che esso sia ignorato o rapidamente chiosato nei due commenti continui 'per scene' al dramma: rispettivamente Poe 1987 e Heath 1987, 201: lo stesso avviene nel recente Hof 2022.

Questo giudizio di Kamerbeek<sup>5</sup> è tuttavia riduttivo e non rende giustizia al peso concettuale e al valore artistico di questo «touching and emotional poem». <sup>6</sup> Lo stasimo sembra apparentemente esulare rispetto agli eventi che hanno avuto luogo nel quarto episodio: la scoperta del corpo di Aiace suicida da parte di Tecmessa; il successivo *kommos* tra l'eroina e il coro; l'arrivo di Teucro e il suo lamento sul fratello morto; l'agone tra Teucro e Menelao; infine, il nuovo ingresso di Tecmessa e Eurisace supplici presso il corpo di Aiace, mentre Teucro si dirige fuori scena a scavare una fossa per seppellire l'eroe e invita il coro a proteggere la sposa e soprattutto il bimbo. Non vi è effettivamente alcun accenno nel canto al violento dibattito sulla sepoltura di Aiace o alla situazione critica del cadavere e dei suoi familiari minacciati dagli Atridi sui quali il coro deve vegliare, né un compianto sulla fine tragica dell'eroe. I coreuti riflettono invece sul significato della guerra in una prospettiva che da personale si fa universale, ed esprimono il rimpianto per i piaceri della vita e la gioia di un'esistenza serena in patria. Occorre tuttavia provare a comprendere meglio il significato di questa riflessione, che va posto in relazione con la parabola tragica di Aiace e con alcune tematiche chiave del dramma, e inserita nel contesto dell'*epos* troiano e iliadico che rappresenta l'intertesto poetico e il referente culturale della tragedia.

Lo stasimo inizia dunque quando la scena, dopo l'aspro diverbio tra Teucro e Menelao e prima dello scontro frontale tra Teucro e Agamennone, vede un momento di calma raccolta, attraverso il *tableau* silenzioso e mesto delle tre figure familiari.<sup>7</sup> Anche in virtù di questa pausa tra le sequenze concitate dei due agoni, il coro esprime nel canto una meditazione – già rilevata dagli scolii: ὁ χορὸς πάλιν καθ' ἑαυτὸν γενόμενος ἐν ἀναλογισμῶ γίνεται (*schol. ad v.* 1185a, p. 233 Christodoulou) – che solo a prima vista trascende l'*hic et nunc* degli eventi in scena, mentre indaga le ragioni ultime di quanto accaduto.

**5** Un'opinione che aveva già dei precedenti – se per Tycho von Wilamowitz-Moellendorf trattasi di un «indifferentes Chorlied» (1917, 67), Medea Norsa nel 1920 scriveva che lo stasimo «non è punto adatto alla situazione» sospettandone addirittura l'autenticità (Norsa 1920, 362), e si veda anche l'autorevole Schmid-Stählin 1934, 339 oltre a Ronnet 1969, 145-6 – e che perdura, cf. Scott 1996, 92, il quale vede nel corale un desiderio di evasione del coro («escapist song») addirittura contrapposto alla fissità di Tecmessa e Eurisace chini sul corpo di Aiace in scena («these who are inescapably involved and committed in this scene»). Talora il canto è stato chiosato come un intermezzo nostalgico, dal tono quasi euripideo: e.g. «nostalgic ode» (Winnington-Ingram 1980, 65), «lamento euripideo» (Kott 2005, 84).

**6** Hutchinson 2001, 440.

**7** Tecmessa e Eurisace rimangono in scena silenziosi e stretti al corpo di Aiace fino alla fine del dramma, cf. Taplin 1978, 108: «for all the rest of the play the boy sits there and Tecmessa kneels or stands beside him. Sophocles carefully arranges the scene before Teucer leaves (1184), so that it may form a background to the choral song at 1185ff.», cf. anche Taplin 1978, 149.

### 3 La guerra 'maledetta': una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle

È stato scritto che «non vi è raffigurazione della miseria umana più pura, amara e straziante di quella dell'*Iliade*».<sup>8</sup> Con la sua consueta e tagliente lucidità, Simone Weil coglie qui una dimensione essenziale del poema omerico, laddove la 'miseria' dell'uomo è rappresentata *in primis* dalla violenza - la *force* - e dalla guerra, realtà che appaiono tristemente inevitabili in Omero. È sulla scorta di questo scenario che va letto e interpretato anche il terzo stasimo dell'*Aiace*.

#### 3.1 Ares e Ade 'comuni': guerra e morte retaggio degli uomini

L'intera prima coppia strofica vede un'ampia riflessione sul significato della guerra, che dalla prospettiva parziale dei coreuti, e delle loro sofferenze nel singolo conflitto contro Troia (v. 1190: ἄν τὰν εὐρώδη Τροΐαν), si fa meditazione universale sulla sorte degli uomini (v. 1198: κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους). Il primo tema enunciato dal coro è quello dell'incessante tormento dei soldati, impegnati quotidianamente nella battaglia (vv. 1187-8: τὰν ἄπανστον αἰὲν ἔμοι δορυσοοί- | των μόχθων ἄταν); a questo segue, in apposizione, la constatazione che il perdurare del conflitto a Troia rappresenta una vergogna per gli Achei (v. 1191): δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων.

In apertura della prima antistrofe, e collocata pertanto al centro delle prime due stanze, si situa invece la maledizione contro l'inventore della guerra: ὃς στυγερῶν ἔδειξεν ὄ- | πλων Ἑλλασιν κοινὸν Ἄρη «colui che rivelò ai Greci la guerra comune di odiose armi» (vv. 1195-6). Entrambe le strofe sono costellate da una serie di motivi che definiscono il conflitto armato come un'esperienza di angoscia, dolore e distruzione, secondo una visione di segno totalmente negativo, che trova forse il suo culmine - anche sul piano espressivo - nel verso nominale, interiettivo e allitterante ὦ πόνει πρόγονοι πόνων (v. 1197).

Per indicare la guerra Sofocle si serve della potente metafora κοινὸν Ἄρη «Ares comune» (v. 1196), accompagnata dal genitivo esplicativo στυγερῶν ὄπλων. Come è stato notato da alcuni commentatori,<sup>9</sup> il parallelo più vicino all'espressione sofoclea è costituito da *Il.* 18.309: ξυνὸς Ἐνυάλιος, καί τε κτανέοντα κατέκτα. Sono

<sup>8</sup> Weil 2014, 32: non è un caso che la più fervida lettura antibellicista dell'*Iliade* rimanga probabilmente la sua (Weil 1940-41). È impossibile dare conto in una nota dell'immensa bibliografia sulla guerra in Omero, per una breve e lucida panoramica cf. Edwards 1987, 154-8 con letteratura; sugli aspetti storico-culturali cf. almeno Payen 2009, 29-45 e Van Wees 2011; su quelli ideologici, Griffin 1980, 81-102; MacLeod 1982, 1-8; Schein 1984, 67-88; Di Benedetto 1994, 319-28; Bouvier 2016.

<sup>9</sup> Cf. Untersteiner 1934, Stanford 1963, Kamerbeek 1963, Garvie 1998 *ad loc.*



le ultime parole di Ettore in risposta a Polidamante, il quale ha consigliato al cugino di riportare i Troiani dentro le mura dopo la minaccia troppo rischiosa del rientro in battaglia di Achille. Ettore tuttavia si oppone con fermezza e, ora che è riuscito a spingere la battaglia fino alle navi achee, si dice pronto ad affrontare anche Achille, e ad affidarsi al giudizio delle armi, poiché appunto «Enialio è uguale per tutti, e uccide anche chi sta per uccidere».

L'espressione ξυνός Ἐνυάλιος è un *hapax* in Omero e l'aggettivo ξυνός, che normalmente vale 'comune (a tutti, a molti)',<sup>10</sup> nella massima che conclude il discorso di Ettore indica più propriamente l' 'imparzialità' del dio della guerra, nella misura in cui nella battaglia la sorte dello scontro è sempre in bilico fino all'ultimo.<sup>11</sup> Se il nesso rappresenta un *unicum* in Omero, il concetto della guerra come 'retaggio comune' per gli uomini, emerge in un'altra *iunctura*, questa volta formulare, nei poemi: la formula ὁμοίου πτολέμοιο (6x *Il.*, 2x *Od.*), in cui l'epiteto ὁμοίος definisce la guerra come evento *comune per tutti*.<sup>12</sup> L'aggettivo è attestato anche in riferimento alla contesa (*Il.* 4.444), alla vecchiaia (*Il.* 4.315, *H. Hom. Ven.* 5, 244) e alla morte (*Od.* 3.236): in tutti i casi si tratta di esperienze negative che sono appannaggio universale degli uomini, in particolare per quanto concerne la vecchiaia e la morte.

La prosopopea sofoclea κοινὸν Ἄρη appare dunque *in primis* echeggiare l'*hapax* iliadico ξυνός Ἐνυάλιος - Enialio, in qualità di dio della guerra, come noto è nell'*Iliade* sovrapponibile ad Ares<sup>13</sup> - mentre si ha una variazione sinonimica dell'attributo, dall'omerico ξυνός a

<sup>10</sup> Cf. *Il.* 13.193, 16.262.

<sup>11</sup> Il verso di sapore sentenzioso diventerà proverbiale come dimostra, oltre al passo dello stasimo sofocleo, anche la ripresa di Archil. fr. 110 W.<sup>2</sup> ἐτήριμον γὰρ ξυνός ἀνθρώποις Ἄρης, e la citazione da parte di Aristot. *Rh.* 1395a 15, cf. Edwards 1991, 182. Sul comportamento 'sconsiderato' di Ettore cf. almeno Redfield 1994, cap. 4, ma si veda *contra* la recente e persuasiva interpretazione di Battezzato 2019, cap. 2, con approfondita discussione della critica, che legge nell'eroe troiano un personaggio tragicamente vittima degli eventi.

<sup>12</sup> L'etimologia dell'epiteto è discussa, ma sembra da ricondurre in ultima analisi ad ὁμοίος (cf. Hes. *Op.* 182 dove viene impiegato come sinonimo di quest'ultimo). L'attributo potrebbe anche avere valore causativo: 'che rende uguali (tutti gli uomini), livellante', cf. Stanford 1948 *ad Od.* 18.264: «the same to all, impartial: war, death, old age are no respecters of persons», e Leaf 1900 *ad Il.* 9.440 il quale suggerisce di glossare «levelling»; sui problemi connessi all'origine, al significato e alla prosodia del lemma si veda la dettagliata analisi di Russo 2007, 223-4 (*ad Od.* 18.264), e la messa a punto di Catenacci 1996 con bibliografia; cf. anche Hainsworth 1993, 121. M. West nella sua edizione teubneriana ripristina nel testo la forma del genitivo originaria: ὁμοίου πτολέμοιο. Dopo Omero il nesso non si ritrova attestato altrove in poesia.

<sup>13</sup> Cf. e.g. *Il.* 13.519, 20.69, in cui il lemma designa Ares, e *Il.* 17.211, dove figura come epiteto dello stesso dio; significativo è che nella stessa parodo dell'*Aiace* Ares sia chiamato dal coro Ἐνυάλιος (v. 179).

κοινός, frequente nella lirica e nei tragici, ma non attestato in Omero.<sup>14</sup> L'espressione nel corale dell'*Aiace*, tuttavia, non indica solo l'imparziale 'equità' del dio della guerra, ma si rifà da un lato all'uso omerico frequente di Ares quale ipostasi della battaglia e della foga guerriera, e dall'altro alla formula ὁμοῖου πτολέμοιο, dove la guerra è vista come esperienza tristemente necessaria per gli uomini nella concezione dell'*Iliade*.<sup>15</sup> In questo senso vi è anche una corrispondenza tra il nesso epicheggiante κοινὸν Ἄρη e la *iunctura* di poco precedente πολὺκοινον Ἄιδαν (v. 1193), con cui è indicato il regno dei morti nel quale il coro si augura fosse scomparso il πρῶτος εὐρετής della guerra. L'Ade è definito 'a molti comune', una «sombre litote»<sup>16</sup> per indicare il destino della morte in realtà comune a tutti gli uomini.<sup>17</sup> In entrambi i casi si noti la simmetria nell'*ordo verborum* epiteto-nome del dio, l'uso dell'ipostasi (Ares/guerra; Ade/morte), e come l'accento batta sull'aggettivo κοινός attraverso il quale si esprime il concetto che guerra e morte sono eventi *inevitabili* della condizione umana.

Inoltre, nell'elaborata espressione ὄφειλε πρότερον αἰθέρα δῦ- | ναί μέγαν ἢ τὸν πολὺκοινον Ἄιδαν (vv. 1192-3) in cui il coro auspica lo 'sprofondare' dello scellerato inventore della guerra negli abissi dell'etere o nell'Ade, non sembra casuale la scelta sofoclea dell'infinito δύναι in riferimento al regno dei morti. L'associazione del verbo δύνω con la discesa nell'oltretomba per denotare la morte, in particolare attraverso l'indicazione precisa dell'immergersi «nella casa di Ade», si ritrova infatti di frequente in Omero. Particolarmente interessante è l'emistichio formulare δῦναι δόμον Ἄιδος εἶσω, attestato due volte nell'*Iliade*, in cui il verbo occorre all'infinito ed esprime un desiderio proprio come nello stasimo. Uno dei due passi merita di essere esaminato (*Il.* 3.320-3).<sup>18</sup>

Troiani ed Achei, schierati ad assistere all'imminente duello tra Paride e Menelao che dovrebbe risolvere le sorti della guerra, pregano Zeus di far 'sprofondare nell'Ade' chi dei due contendenti (v. 321:

**14** L'aggettivo κοινός in generale non è mai attestato nell'*epos* arcaico con l'esclusione del sintagma avverbiale ἐκ κοινοῦ in Hes. *Op.* 723, su cui cf. la nota *ad loc.* di West 1978.

**15** Cf. l'efficace parafrasi dell'espressione κοινὸν Ἄρη di Stanford 1963, 207 *ad loc.*: «war whose sufferings all must share». Sul concetto omerico di 'equità', per cui l'imperio della violenza e della forza, simboleggiato da Ares, si abbatte su ogni uomo, eliminando la distinzione tra amici e nemici, vincitori e vinti, si vedano ancora le riflessioni di Weil 1940-41.

**16** Hutchinson 2001, 444 *ad loc.*

**17** Il concetto è tipico in riferimento ad Ade e occorre spesso attraverso aggettivi composti pregnanti, cf. e.g. Soph. *El.* 137-8 ἐξ Ἄϊδα | παγκοίνου (in *lyricis*), Ant. 810-11 ὁ παγ- | κοίτας Ἄϊδας (in *lyricis*), Aesch. *Sept.* 860 πάνδοκον (in *lyricis*, detto del Tartaro).

**18** Nell'altro (*Il.* 7.131) Nestore immagina la disapprovazione che coglierebbe Peleo alla vista dei Greci messi in rotta da Ettore, e che spingerebbe l'anziano re dei Mirmidoni a supplicare gli dèi di discendere nell'Ade per non assistere a un simile spettacolo. Il nesso ricorre anche in *H. Hom. Ven.* 5, 154 e con variazione in *Il.* 11.263.

ὀππότερος) ha causato il conflitto (v. 321: τάδε ἔργα... ἔθηκε), in modo che si ristabilisca tra i due popoli un rapporto di amicizia, sanzionato da nuovi giuramenti: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄιδος εἴσω (v. 322). Nella preghiera, in particolare nell'imperativo seguito dal predicativo τὸν δὸς ἀποφθίμενον, trapela l'insofferenza dei guerrieri costretti a una battaglia della quale ci si augura al più presto la fine. Inoltre, in entrambi i passi si tratta di soldati che appartengono alla massa anonima dell'esercito e che esprimono con risolutezza l'avversione per la dura campagna militare che li opprime. Rispetto al corale dell'*Aiace*, nel passo iliadico la guerra e le sofferenze che questa comporta non sono direttamente menzionate: esse sono però potentemente alluse attraverso l'auspicio di pace espresso nell'ultimo verso, in particolare dal sostantivo φιλότιτα e dall'avverbio αὖ (v. 323). Inoltre, in entrambi i brani vi è una contrapposizione significativa tra la comunità innocente dell'esercito e il singolo colpevole che viene isolato: nello stasimo il nefasto πρῶτος εὐρετής, nel poema Paride che ha innescato con il rapimento di Elena il conflitto.<sup>19</sup> D'altronde, proprio l'inizio del terzo canto dell'*Iliade* è uno di quei momenti del poema in cui emerge con chiarezza la posizione di Greci e Troiani nei confronti della guerra, quando i soldati di entrambi gli eserciti accolgono all'unisono con gioia il finale del discorso di Menelao, che invita Priamo a stipulare i patti prima che abbia inizio il duello destinato a *mettere fine* alla «guerra penosa» (*Il.* 3.111-12): ὧς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε | ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο.<sup>20</sup>

È dunque forse possibile che questo passo iliadico abbia potuto in parte influire nella formulazione dell'espressione sofoclea δῦναι... τὸν πολύκοινον Ἄιδαν. Essa, in ogni caso, si rifà a un uso di una locuzione tradizionale nell'epica in cui il verbo δῦω è associato con la morte. È tuttavia interessante notare come il poeta tragico operi un sottile ma pregnante slittamento semantico, secondo una costante che, come si vedrà, perdura in tutto il canto nel riuso originale di materiale omerico. Se infatti nell'*epos* la formulazione indica di norma la morte di un guerriero in battaglia, nel corale viene applicata all'inventore stesso della tecnica militare, quasi a voler ritorcere contro la sua stessa figura simbolica la potenza distruttiva della

**19** L'artefice della guerra è da identificarsi evidentemente con Paride, cf. Kirk 1985, 310, 312 e Krieter-Spiro 2009, 116-17 con bibliografia. Ma è significativo che non si faccia direttamente il nome del responsabile ma la formulazione presenti un carattere generale (cf. anche Mirto 1997, 899): anche questo è un dato che avvicina il brano allo stasimo sofocleo.

**20** E si ricorderà almeno la simile reazione di giubilo che si impadronisce degli Achei non appena Agamennone, nel discorso della prova, invita l'esercito a imbarcarsi sulle navi per abbandonare Troia (*Il.* 2.142 ss.). Sul valore ideologico della pace in *Iliade* 3 cf. Bouvier 2016.

guerra, generatrice di morte. In questo senso entrambe le espressioni epicheggianti, allitteranti e ritmicamente affini  $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$  Ἄρη e  $\pi\omicron\lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$  Ἄιδαν acquistano una pregnanza particolare denunciando l'irrimediabile associazione tra la guerra e la morte di chiunque la combatta. Di più, la ripresa con deliberato *jeu de mots* dei due attributi sembra indicare amaramente nel proverbio πολὺ- come sia proprio la morte a essere tristemente l'esito *più comune* per chiunque si trovi a combattere. Infine, un colorito omerizzante è presente anche nell'uso dell'aoristo senza aumento ὄφελε al v. 1192, che introduce l'intero periodo.

L'attributo  $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$  e il fatto che Sofocle scelga di definire la guerra attraverso Ares – l'icona orrorifica della smania omicida nell'immaginario poetico greco – rinviano tuttavia anche ad alcuni dilemmi centrali nella tragedia di Aiace: il problema della violenza *reciproca* degli uomini *gli uni contro gli altri*,<sup>21</sup> e il paradosso per cui l'amico può trasformarsi in nemico e viceversa. Il dramma mette infatti in scena le possibilità estreme dell'aggressività umana, l'Aiace pazzo e selvaggio che supera persino la violenza cieca dell'Achille iliadico, con le immagini della caccia e della follia che esprimono nel prologo la disumanità bestiale degli impulsi più incontrollati.<sup>22</sup> E la seconda parte della *pièce* ne rappresenta le conseguenze sulla comunità: il pericolo di ritorsione sui familiari dell'eroe da parte dell'armata, e il conflitto civile che scaturisce al suo interno tra Teucro e gli Atridi.<sup>23</sup>

### 3.2 La maledizione delle armi inventate dall'uomo

Ma non sono solo le due prosopopee di Ares e Ade 'comuni' a presentare una *Stimmung* epicheggiante nel corso della maledizione formulata dal coro. Significativi rispetto a possibili modelli epico-omerici sono, infatti, anche il genitivo  $\sigma\tau\upsilon\gamma\epsilon\rho\acute{\omicron}\nu\varsigma$  ὄπλων, con cui è qualificata la guerra, e, più in generale, gli ultimi due versi conclusivi dell'antistrofe ὃ πόνοι πρόγονοι πόνων· κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8).

Le armi sono definite dal coro «odiose», un epiteto,  $\sigma\tau\upsilon\gamma\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$ , che non occorre mai in riferimento agli armamenti nell'*epos*, ma che

<sup>21</sup> Appropriatamente chiosa il significato dell'attributo nello stasimo Bellermand 1913, 100: «gegenseitig, der Krieg der Menschen untereinander».

<sup>22</sup> Non a caso C.F. Russo ricorda che l'ultimo Fraenkel dei noti seminari sofocleici in Italia aveva immaginato queste due «schegge titolanti» per ulteriori *Blockseminare* che non ebbero mai luogo: «'Aiace disumano' ovvero 'l'eroe della trasgressione'» (Fraenkel 2009, xi). Sulla caratterizzazione di Aiace come 'iper-omerica' in rapporto ad Achille si vedano Winnington-Ingram 1980, 17-19, Goldhill 1986, 156, Hesk 2003, 33, 59, 140-1, Cairns 2006, 128-9, Finglass 2011, 148, Paduano 2016, Gregory 2017, 148.

<sup>23</sup> Cf. Susanetti 2011, 42.

denota la battaglia nei nessi formulari *στυγεροῦ πολέμοιο* (3× *Il.*)<sup>24</sup> e *στυγεροῦ κρινώμεθ' Ἄρηϊ* (2× *Il.*): in quest'ultimo caso si noti come il concetto sia espresso dall'ipostasi Ares/guerra, come avviene anche nello stasimo. Ma l'aggettivo nell'epica caratterizza anche la tenebra della morte nell'emistichio formulare *στυγερός δ' ἄρα μιν σκότος εἶλε* (3× *Il.*), e occorre inoltre come epiteto di Ade (*Il.* 8.368) e di *πένθος* (*Il.* 22.483, *Od.* 10.376): è dunque strettamente connesso con il tema della guerra, e più in generale con la morte e con il lutto. L'accostamento sofocleo dell'attributo alle armi, che non trova paralleli nella produzione poetica greca, conferisce dunque agli armamenti una connotazione spiccatamente negativa.<sup>25</sup> Di più focalizza un tema centrale della tragedia, quello dell'odio e del risentimento: i due sentimenti che si sono impossessati di Aiace dopo l'insopportabile tradimento dell'onore e della lealtà da parte dei comandanti Achei e che sono ricambiati vicendevolmente sia dagli Atridi che da Teucro in una spirale di rancore che non trova una riconciliazione nel dramma, ma solo la risoluzione mediatrice di Odisseo che, per quanto rappresenti indubitabilmente con Wolfgang Schadewaldt «eine der frühesten Dokumentationen des Humanen», rimane assai ardua e soprattutto precaria.<sup>26</sup>

Ma ancora più significativa è la precisazione e l'insistenza del genitivo nel focalizzare l'immagine delle *armi*. Su un piano generale essa simboleggia le pericolose potenzialità inventive dell'ingegno umano, in particolare della tecnica, che vengono qui recisamente condannate se strumento di violenza e di morte. Inoltre, essendo le armi frutto di un'*invenzione tutta umana* (v. 1195 *κεῖνος ἀνήρ... ἔδειξε*), pongo il delicato problema morale della responsabilità rispetto ai rischi del progresso tecnologico.<sup>27</sup>

Nel contesto del mito di Aiace, sono però anche le armi di Ettore e di Achille a essere inevitabilmente richiamate all'immaginazione dello spettatore durante il corale, che hanno entrambe un ruolo simbolico primario nella tragedia, e costituiscono uno dei molteplici nodi sottili con cui lo stasimo è in realtà intimamente collegato con il resto

<sup>24</sup> La *iunctura* occorre una volta invertita in *Il.* 19.230 *πολέμοιο περὶ στυγεροῖο*.

<sup>25</sup> Si rammenterà incidentalmente che forse Sofocle doveva avere una particolare familiarità con l'oggetto-arma se la notizia che il padre fosse un fabbricante di armi riportata dalla *Vita*, *TrGF* IV T1, 3 è fededegna.

<sup>26</sup> Schadewaldt 1968, 417. Sul ruolo e sul significato morale fondamentali di Odisseo nel dramma cf. almeno Kott 2005, 84-8; Cairns 2006, 115-21; Lawrence 2013, 114-16; Levett 2019; e Scavello 2022b, 43 con ulteriore bibliografia pressa.

<sup>27</sup> Come ha ben visto Segal 1981, 132-3: «in the last ode of the play human inventiveness appears as a curse. The chorus turn the praise of the culture hero or inventor, familiar from Aeschylus' Prometheus or the first stasimon of the Antigone, into an execration of the man who invented weapons of war [...] here technology is seen as primarily destructive»; cf. anche Demont 2022, 234-5.

del dramma. Basterà ricordare brevemente come sin dai primissimi versi la spada 'insanguinata' di Aiace rappresenti l'emblema della foga omicida (l'attentato sventato alle autorità dell'esercito), e come l'arma - la «più aborrita» (v. 658 ἔγχος... ἔχθιστον βελῶν) e dono di Ettore «il nemico più odioso» per Aiace nel monologo finale dell'eroe (vv. 817-18 δῶρον μὲν ἀνδρὸς... ἐμοὶ μάλιστα μισηθέντος) - costituisca lo strumento sacrificale del suicidio.<sup>28</sup> Tale valenza di morte, tristemente reciproca, è d'altronde sanzionata da Teucro nel compianto sul cadavere del fratellastro: i due doni fatali, la spada di Ettore e la cintura di Aiace, non possono che essere opera delle divinità della vendetta e della morte, l'una «forgiata dall'Erinni» (v. 1034 Ἐρινὺς τοῦτ' ἐγάλκευσε Ξίφος), l'altra fattura dello stesso Ade «demiurgo esiziale» (v. 1035 κάκεινον Ἄιδης, δημιουργὸς ἄγριος).

Similmente, fin dal prologo la divina armatura di Achille negata ad Aiace rappresenta la causa del suo rancore e della sua ritorsione cruenta. Ed è proprio la celeberrima *contesa per le armi* (v. 936 ὄπλων... ἀγών) a essere amaramente definita dal coro «il grande principio dei mali» (vv. 933-4 μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος | πημάτων) di fronte al ritrovamento del corpo di Aiace suicida, preda della sua stessa «passione distruttiva» (v. 932 οὐλίφ σὺν πάθει). Ma già «distruttive» e funeste prima di tutti aveva cantato quelle armi Omero nell'*Odissea*, nel celeberrimo episodio della *Nekyia*, quando è proprio Odisseo, che le ha vinte, a riconoscere la nefasta disgrazia di quella vittoria ingiusta causa dell'odio eterno e infero, «pure da morto...», di Aiace (*Od.* 11.554-5): τευχέων | οὐλομένων. Quest'ultima espressione, anch'essa al genitivo, più di tutte sembra essere rievocata, benché apparentemente celata dalla variazione sinonimica, nella formulazione del coro στυγερῶν ὄπλων. In essa sono così racchiuse tutte le valenze simboliche che le armi hanno nella storia di Aiace - scontro, inimicizia, tradimento della fiducia reciproca, violenza, assassinio, autodistruzione e morte - e che nello stasimo assurgono a qualifica delle potenzialità più deleterie dell'intelletto umano: gli strumenti stessi della guerra.

### 3.3 La fatica 'anti-umana' e l'onta' della guerra

La *Stimmung* epicheggiante prosegue nel finale della prima antistrofe, nei versi immediatamente successivi all'imprecazione contro lo scopritore funesto dell'arte militare: ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων· | κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8). L'esclamazione ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων è fortemente espressiva e stilisticamente

<sup>28</sup> Sulla ricca simbologia della spada nel dramma cf. almeno Starobinski 1974, 1-71, e i recenti saggi di Mueller 2016, 15-41 e Wyles 2019.

elaborata, ed esprime la tensione dei coreuti in cui alla violenza della protesta si mischia l'amarezza per una situazione che appare senza via d'uscita: si noti la triplice anafora allitterante del  $\pi$ , il ripercuotersi cupo della serie assonante degli  $\omega$ , chiusa ad anello dai due  $\omega$ , nonché il poliptoto  $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$  |  $\pi\acute{o}\nu\omega\omicron\nu$  e la rima interna  $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$  ~  $\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$ . Il verso riprende inoltre in *Ringkomposition* il motivo concreto dei travagli della vita militare su cui si era aperta la prima strofe: (vv. 1187-8:  $\delta\omicron\rho\upsilon\sigma\sigma\omicron\eta$ - |  $\tau\omega\omicron\nu$   $\mu\acute{o}\chi\theta\omega\nu$   $\acute{\alpha}\tau\alpha\nu$ ), ma lo eleva a riflessione generale. L'intensità dell'interiezione è accentuata dalla personificazione delle angosce, che divengono «progenitrici» ( $\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$ ) di nuove angosce, quasi che la violenza della guerra e il dolore che essa comporta, una volta sorti, non possano che replicarsi inevitabilmente di conflitto in conflitto senza sosta.<sup>29</sup> Ma  $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  non è parola scelta a caso dal poeta, poiché nell'*epos*, e particolarmente nell'*Iliade*, rappresenta il lemma che indica in special modo sia la *fatica* che *le pene* della guerra.<sup>30</sup> Il dato è reso ancora più manifesto dal fatto che spesso il sostantivo da solo è impiegato come sinonimo di 'battaglia, mischia guerriera'.<sup>31</sup>

Lo stesso termine  $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ , però, può su un piano più generale indicare sentimenti di sofferenza e dolore: e.g. il nesso  $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  ( $/$ - $\omicron\nu$ )  $\kappa\alpha\iota$   $\kappa\eta\delta\epsilon$ ' di *Il.* 21.525 e 22.480 si riferisce rispettivamente ai lutti dei Troiani e al futuro tragico che attende Astianatte; in *Il.* 6.355-6 Elena riconosce l'afflizione ( $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ) nell'animo di Ettore per la guerra causata da lei e da Paride; in *Od.* 7.191-2 si tratta dei patimenti di Odisseo ( $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\theta\epsilon$   $\pi\acute{o}\nu\omicron\upsilon$ ).<sup>32</sup> La tendenza all'estensione semantica del lemma dal piano più circoscritto del cimento della guerra al livello di un dolore più generale, di norma connesso proprio con la dimensione bellica, è già presente dunque in Omero. Ed è proprio questa duplice valenza che permette a Sofocle nell'interiezione  $\acute{\omega}\varsigma$   $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$   $\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$   $\pi\acute{o}\nu\omega\omicron\nu$  di esprimere

<sup>29</sup> Cf. Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913, *ad loc.*: «Die  $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$  des ersten Krieges sind die Ahnherren aller folgenden; der Chor stellt sich die ganze Entwicklung lebendig wie die einer Geschlechterreihe vor»; e Kamerbeek 1963, 229: «the needs of the first war engender the needs of later wars. The conception is genealogical; in like a manner a calamity followed by another is seen in its procreative aspect».

<sup>30</sup> Cf. LSJ<sup>9</sup>, s.v. « $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ »: «*work*, esp. *hard work*, *toil*, in Hom. mostly of the *toil of war*», e LfggrE, s.v. « $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ » B I 2: «Mühsal usw. des Kampfes > Kampf» (H.W. Nordheider). Aristarco arrivava a negare al termine ogni significato diverso da 'fatica di battaglia', cf. *schol. ad Il.* 1.467a (I, p. 130, 52-3 Erbse), e *schol. ad Il.* 21.249c (V, p. 180, 40-1 Erbse), ma una tale interpretazione, come si vedrà, appare troppo forzata e riduttiva, cf. anche Graziosi, Haubold 2010, 97.

<sup>31</sup> Si possono citare il verso formulare  $\acute{\omega}\varsigma$   $\epsilon\iota\pi\acute{\omega}\nu$   $\delta$   $\mu\acute{\epsilon}\nu$   $\alpha\acute{\upsilon}\tau\iota\varsigma$   $\epsilon\beta\eta$   $\theta\epsilon\delta\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\mu$   $\pi\acute{o}\nu\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\nu\delta\rho\acute{\omicron}\nu$  (3x *Il.*), le *iuncturae*  $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$  (*Il.* 5.517),  $\pi\acute{o}\lambda\upsilon\nu$   $\pi\acute{o}\nu\omicron\nu$  (*Il.* 6.525) e  $\tau\rho\acute{\omega}\nu$   $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  (*Il.* 22.11), nelle quali il termine denota metonimicamente lo scontro armato, oltre a tutta una serie di locuzioni che indicano il rifiatore o il cessare dalla battaglia quali l'emistichio formulare  $\acute{\omicron}\lambda\acute{\iota}\gamma\eta$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\tau'$   $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\pi\nu\epsilon\upsilon\sigma\iota\varsigma$   $\pi\acute{o}\lambda\acute{\epsilon}\mu\omicron\iota\omicron$  (3x *Il.*) e cf. anche *Il.* 15.235, 19.227; cf. Janko 1994, 251; Hainsworth 1993, 272; Richardson 1993, 65.

<sup>32</sup> Cf. anche *Od.* 13.423.

nello stesso tempo il cruccio dei coreuti per la situazione della campagna troiana, ma, su un piano più universale, di esternare un lamento e una protesta sulla condizione umana afflitta dalla piaga della guerra. Si noti, in conclusione, come la valenza genealogica dell'espressione denoti la 'fatica' bellica come l'attività umana destinata a un deleterio cortocircuito, quello della catena della violenza e della vendetta: si vedrà come il finale del dramma sembri suggerire un'altra tipologia di πόνος, del tutto antitetica, come l'"azione" propriamente umana.

L'esequazione della guerra è infine sancita dalla chiusa sentenziosa e risoluta della prima antistrofe κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (v. 1198): l'inventore del conflitto bellico, infatti, con la sua scoperta deleteria ha «annientato» gli uomini. Se nel plurale ἀνθρώπους trova compimento la parabola meditativa dall'ottica particolare del coro iniziata nella prima strofe,<sup>33</sup> l'uso di πέρθω 'distruggere, annientare' in riferimento a delle persone appare fortemente espressivo. Il verbo, infatti, che costituisce un lemma eminentemente epico, è il termine che a partire dall'*epos* designa, come noto, la distruzione e il saccheggio di città durante la guerra: in Omero πέρθω è impiegato esclusivamente in questa accezione (17× *Il.*, 4× *Od.*).<sup>34</sup> Naturalmente è Troia la città cui il verbo si riferisce con maggiore frequenza nei poemi: tre delle quattro attestazioni odissiache e nove delle diciassette iliadiche riguardano infatti la cittadella di Pergamo.<sup>35</sup> Ipotizzare nel verso sofocleo κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους un riferimento ai Troiani e a Troia (pur menzionata nella prima strofe, v. 1189: ἄν τὰν εὐρώδῃ Τροΐαν), appare però fuori campo rispetto alla progressione concettuale della prima coppia strofica. Sofocle si serve invece di un verbo tradizionalmente connesso alla dimensione bellica e alla distruzione che la guerra comporta, ma dotato di un incremento di significato nella misura in cui l'oggetto della rovina non è una città,

**33** Budelmann 2000, 243 nota giustamente come tale universalizzazione renda anche gli spettatori partecipi di quanto espresso dal coro.

**34** Cf. *LSJ*<sup>9</sup>, s.v. «πέρθω»: «waste, ravage, sack, in Hom. only of towns», cf. anche *Lfgre*, s.v. «πέρθω» B 1 (J.N. O'Sullivan). Per quanto concerne l'*epos* arcaico il verbo è attestato anche tre volte in Esiodo, sempre con il medesimo significato in relazione a città (fr. 35, 3; 43a, 62 M.-W., Sc. 240). L'uso del lemma in riferimento a persone, alquanto raro, si ritrova in Pindaro, dove non a caso esprime sempre in modo enfatico un annientamento totale, cf. O. 10.32, riferito all'esercito di Eracle annientato dai Molioni; P. 9.81, detto del gesto di Iolao che recide con la spada la testa di Euristeo; N. 3.37, riferito ad Eracle che abbatte Laomedonte, dove è evidente un rinvio all'espugnazione di Troia, secondo il valore base del lemma. In Sofocle tale impiego del verbo ricorre anche in *OT* 1456, passo in cui Edipo, nella sua ultima *rhexis*, ragionando sull'esposizione sul Citerone, afferma che ora nessun male potrà «distruggerlo», poiché egli è sì sopravvissuto, ma solo per sperimentare nella sua vita un male maggiore della stessa morte: l'interpretazione del passo è però controversa.

**35** L'associazione del lemma alla distruzione di città è d'altronde comprovata dall'epiteto πτολίπορθος (10× *Il.*, 6× *Od.*, Hes. *Th.* 936). Untersteiner 1934, 212 nota il valore ingressivo dell'aoristo: «fu la causa della rovina dell'umanità».



come di norma, ma sono *gli stessi uomini*, e su un piano universale, in quanto genere umano, come sembra aver ben colto nella sua efficace traduzione del passo Giuseppe Vangelisti: «cominciò lo sterminio degli uomini» (Vangelisti 1990, 49). Il poeta recupera cioè un lemma epico-omerico perfettamente consono al contesto del corale, ma lo impiega in maniera innovativa con un referente inconsueto. L'infrazione semantica sembra voler indicare come la vera devastazione provocata dalla guerra più ancora che la distruzione di una città sia l'annientamento di ciò che dovrebbe costituire il senso di umanità, che degenera in uno studio ferino di barbarie: la guerra è pertanto vista dal coro come una *fatica 'anti-umana'* sia nel significato letterale (le morti che provoca) sia sul piano metaforico (l'annientamento dei valori autenticamente umani).

A questo proposito è illuminante leggere in parallelo al v. 1198 κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους, che chiude l'antistrofe, il corrispettivo v. 1191 in responsione δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων, che conclude la strofe: «sciagurata vergogna dei Greci». L'espressione funge da apposizione degli interminabili anni di assedio a Troia e delle conseguenti ed estenuanti pene che questi comportano. La definizione della campagna troiana come δύστανον ὄνειδος è però molto enfatica, e sembra travalicare il significato denotativo – una critica ai Greci per il protrarsi del conflitto senza vittoria da così tanti anni – e contenere invece di nuovo una denuncia contro la stessa guerra, che costituisce in sé *la vera vergogna*.<sup>36</sup> Non a caso anche in questo verso si ha un riuso lessicale abnorme: l'aggettivo poetico tipicamente epico e tragico δύστηνος 'miserando, sventurato', che di norma (e *sempre* in Omero) è impiegato in riferimento a persone, viene associato in maniera eccezionale a un sostantivo astratto, l'onta' della guerra troiana, con simmetria antitetica rispetto al nesso ἔπερσεν ἀνθρώπους: se quest'ultimo esprime la *distruzione* dell'uomo e dell'umano, il binomio δύστανον ὄνειδος sembra specularmente indicare come la guerra sia ciò che *personalizza* chi la compie tramutando le persone in oggetti, in qualcosa di 'oscenamente miserabile'.<sup>37</sup> Le due espressioni poste in responsione musicale e a suggello delle prime due stanze del canto contengono dunque una dizione semanticamente connotata,

**36** Così interpreta anche Hutchinson 2001, 444, il quale non rileva però l'intertestato epico: «the most obvious reason might be the Greeks' lack of success so far (Wunder); but that in itself does not seem particularly creditable to Ajax or consonant with the play. At least part of the thought, even if obliquely, will be the irrational folly of war, especially evident in a war so large and long».

**37** L'uso di δύστηνος non in riferimento a persone è raro anche nella poesia postomerica, cf. e.g. Pind. P. 4.268; Aesch. Ag. 1655; Soph. El. 511. Anche ὄνειδος è lemma già omerico, dove presenta la gamma di significati 'insulto, biasimo, vergogna'; il sostantivo non è mai accompagnato da un attributo nell'*epos*, ma di norma è retto da un *verbum dicendi*: anche rispetto a tale *usus* la *iunctura* δύστανον ὄνειδος dello stasimo rappresenta uno scarto.

e la straniante trasgressione lessicale che innerva entrambe operata da Sofocle con evidente consapevolezza grazie al riuso connotato di formule e lemmi epico-omerici sembra rispecchiare il potenziale devastatore e disumano insito in ogni conflitto. Infine, vi è un'ulteriore spia nel testo a favore di questa interpretazione, laddove l'annoso perdurare dell'assedio troiano non è detto semplicemente causare 'i travagli' dei coreuti, ma la «*folia* dei travagli»: μόχθων ἄταν (v. 1189). L'impiego di un vocabolo così denso e polisemico a partire dall'*epos* quale ἄτη, suggerisce non troppo velatamente che la guerra è vista nello stasimo al tempo stesso come un folle 'obnubilamento', un 'errore', una 'folia', una 'colpa' e una 'sciagura'.

### 3.4 La 'vanità' della guerra e il rimpianto per 'i veri beni' della vita

Anche i temi della seconda strofe - l'insofferenza e la privazione delle gioie della vita che la guerra comporta - trovano rispondenza in svariate riflessioni in Omero, in particolare nell'*Iliade*. A questo proposito si possono considerare due passi in cui emerge il motivo della 'sazietà' dalla battaglia. Nel diciannovesimo canto dell'*Iliade*, dopo la rappacificazione tra Agamennone e Achille, il Pelide vorrebbe che gli Achei scendessero in campo immediatamente, anche a digiuno, per vendicare la morte di Patroclo (*Il.* 19.215-27). Odisseo tuttavia interviene, ricordando ad Achille come lo sforzo della battaglia richieda necessariamente molte energie, per cui gli Achei non possono «portare nel ventre il lutto» per Patroclo (v. 225: γαστέρι δ' οὐ πῶς ἔστι νέκυν πενθήσαι Ἀχαιοῦς). L'eroe formula poi - attraverso uno scatto dell'argomentazione simile a quella dello stasimo dalla situazione particolare dei funerali di Patroclo a una riflessione più generale - una domanda amara chiedendosi quando si avrà finalmente un respiro dal travaglio della guerra, nella quale ogni giorno in molti e di continuo perdono la vita (vv. 226-7): λίην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἦματα πάντα | πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνῳ. Si noti come il tormento della battaglia sia indicato proprio dal termine πόνος (v. 227), che rappresenta con κόρος (v. 221) il nucleo concettuale del discorso di Odisseo: la guerra è vista come una sequela penosa di morti che si susseguono 'una dopo l'altra' (ἐπήτριμοι), 'senza sosta' (ἦματα πάντα), e questo provoca una sazietà e una stanchezza che indicano l'insofferenza e la repulsione nei confronti di una situazione alla quale gli eroi sono costretti dalla sorte e dagli dèi.<sup>38</sup> Ed è significativo che nel prosiegua del discorso l'eroe ricapitoli

<sup>38</sup> Cf. Edwards 1991, 262: «this magnificent couplet brings in one by one the elements of the tragedy of warfare; 'to excess - many men - close together - day after day - they fall dead - shall we ever find rest from the toils and sufferings?'». La guerra

la necessità del pasto per chi è sopravvissuto alla battaglia, che viene definita 'odiosa' attraverso l'impiego, lievemente variato, della formula, già incontrata e allusa nello stasimo, *στρυγεροῦ πολέμοιο* (v. 230) Non è certamente possibile stabilire se Sofocle avesse in mente questo passo iliadico nello specifico, ma ciò che importa rilevare è come la prospettiva negativa con cui il coro describe la propria insofferenza per la guerra abbia chiari precedenti già in Omero.

A questo proposito un altro episodio dell'*Iliade* sembra significativo. Durante la battaglia alle navi, in un frangente di accanito scontro dei Greci di fronte all'assalto troiano, Menelao, dopo aver definito un atto di oltraggio vergognoso e pertanto degno di punizione il rapimento di Elena in quanto infrazione dei principi dell'ospitalità garantiti da Zeus *xenios*, prorompe in un risentito appello nei confronti dello stesso Zeus (*Il.* 13.631-9). Il Cronide è invocato come autorità suprema tra gli dèi e gli uomini, e origine ultima di ogni evento; pertanto, Menelao si stupisce di come Zeus favorisca i Troiani, chiaramente colpevoli di *hybris*, i quali assediano gli Achei presso le navi e «non possono saziarsi della mischia della battaglia comune» (vv. 634-5): οὐδὲ δύνανται | φυλόπιδος κορέσασθαι ὁμοῖου πτολέμοιο. Si noti come la guerra sia qui indicata proprio attraverso la formula della battaglia 'retaggio comune' degli uomini, evocata nel corale. A questa protesta Menelao fa seguire una riflessione per dimostrare come la foga guerriera dei Troiani sia smodata, se non inspiegabile, e pertanto assecondata dalla divinità: l'Atride asserisce come di ogni cosa vi sia sazietà (v. 636: πάντων μὲν κόρος ἐστί), e a questa affermazione fa seguire una vera e propria *Priamel* in cui sono concentrati una serie di momenti di gioia e di piacere della vita (vv. 636-7): ὕπνου καὶ φιλότιτος | μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο. Il sonno, l'amore, il canto, e la danza si contrappongono come attività antitetiche alla guerra, eppure - afferma Menelao - gli uomini si saziano anche di queste, mentre i Troiani sono assolutamente «insaziabili di battaglia» (v. 639: Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν).

La serie dei piaceri menzionati da Menelao apre uno squarcio improvviso nella realtà del conflitto bellico, rievocando attività tipiche del tempo di pace, qualcosa «di cui si prova *desiderio ben maggiore* che della guerra» (vv. 638-9): τῶν πέρ τις καὶ μάλλον ἐέλδεται ἔξ ἔρον εἶναι | ἢ πολέμου. Si tratta di quei «veri beni della vita» - in generale il mondo degli affetti e della serenità che alberga in quel microcosmo di vita alternativa illuminato a tratti nei poemi soprattutto dalle similitudini - che Omero contempla e fa contemplare dai suoi eroi con «affetto infinito» in quanto «felicità periture», sempre esposte al pericolo della distruzione, che nella sua veste più atroce assume

è vista nel poema come un male inviato dagli dèi sia da Priamo (*Il.* 3.164-4) che da Achille (*Il.* 24.547-8).

l'aspetto della guerra, come scrive come penetrante limpidezza Rachel Besspaloff.<sup>39</sup>

Dalle parole dell'Atride emerge dunque con forza una visione negativa della guerra, come negazione della dimensione spensierata e irenica della vita.<sup>40</sup> Anche a una prima lettura sorprendono i paralleli tra il presente passo iliadico e la prima metà della seconda strofe dello stasimo sofocleo (vv. 1999-1205):

ἐκεῖνος οὐ στεφάνων οὐ-	
τε βαθειᾶν κυλίκων νεῖ-	1200
μεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν,	
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δυσ-	
μόρφῳ, οὔτ' ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν·	
ἑρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι.	1205

Se nei versi dell'*Aiace* vi è maggiore elaborazione stilistica e ricercatezza lessicale, i motivi del sonno (v. 1203: ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν), dei piaceri sessuali (v. 1204: ἐρώτων δ' ἐρώτων), e della musica (v. 1202: γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον, in questo caso anche nella corrispondenza dell'aggettivazione 'dolce' con *Il.* 13.637 μολπῆς τε γλυκερῆς), sono gli stessi che menziona Menelao nell'*Iliade*; e nel canto del coro, così come nelle parole dell'Atride, queste τέρψεις - lemma cardine dello stasimo<sup>41</sup> - vengono presentate come il polo opposto e antitetico ai μόχθοι della guerra.

Sono d'altronde riscontrabili nei versi sofoclei alcuni lemmi chiave caratterizzanti questa serie di attività tipiche della vita in periodi di pace che si ritrovano già nell'*epos*. Si è già detto della 'dolcezza' a proposito del suono dei flauti nel corale, che connota in Omero il canto e la musica, ma l'aggettivo γλυκός è notoriamente anche epiteto distintivo del sonno nei poemi - si pensi anche solo al sintagma formulare γλυκός (-ὺν) ὕπνος (-ον) (3× *Il.*, 7× *Od.*)<sup>42</sup> - e proprio il godimento del sonno compare nello stasimo nella serie dei piaceri perduti dopo la menzione degli auli (v. 1203): ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν. Anche quest'ultima espressione risulta emblematica: l'uso del verbo

<sup>39</sup> Besspaloff 2018, 7: «Ettore è il custode delle *felicità periture*»; 8: «Alla vigilia della guerra, Ettore abbraccia con un ultimo sguardo i *veri beni della vita*, esposti di colpo nella loro nudità di bersagli»; 82-3: «Un *affetto infinito* per le cose periture strazia il cuore degli uomini strappati ai loro beni più veri».

<sup>40</sup> Cf. Mirto 1997, 1171: «tutto il discorso di Menelao si configura così, in modo sorprendente e per voce di chi è personalmente coinvolto nella causa scatenante del conflitto, come ridimensionamento di una concezione della guerra come valore assoluto».

<sup>41</sup> Come nota Untersteiner 1974, 84: «in un attimo di arresto viene fatta sentire l'infinita gioia di vivere e, a un tratto, improvviso e spontaneo si innalza il canto della τέρψις».

<sup>42</sup> E al suo sinonimo, nonché variante metrica, γλυκερός, anch'esso epiteto frequente del sonno (3× *Il.*, 4× *Od.*).

ιαύω rappresenta un *hapax* in Sofocle, e il lemma costituisce infatti un termine proprio della *lexis* epica, mai attestato nella lirica, e in tragedia testimoniato oltre che nel presente luogo sofocleo soltanto in due occorrenze euripidee.<sup>43</sup> Il verbo ιαύω, spesso costruito con la menzione diretta dell'oggetto in accusativo, come nello stasimo, indica propriamente nell'*epos* il 'trascorrere la notte', senza implicare per forza l'atto di dormire.<sup>44</sup> Il verbo è però impiegato talora con una connotazione sessuale, come nel caso delle notti che Era trascorre 'tra le braccia di Zeus' in *Il.* 14.213, o negli episodi di Odisseo nella spelunca di Calipso (*Od.* 5.154), e delle ancelle di Itaca (*Od.* 22.464).<sup>45</sup> La *iunctura* ἐννουχίαν τέρψιν ιαύειν, proprio grazie all'impiego della rara *vox epica*, consente dunque un'interpretazione plurima della «gioia notturna» rimpiancia dai coreuti - anche in virtù dell'affermazione immediatamente successiva ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπασεν (v. 1204)<sup>46</sup> - e in una singola espressione sono mescolati riferimenti al conforto della requie del sonno, ma anche ai piaceri notturni del simposio e dell'eros.<sup>47</sup>

Infine, l'insistenza sul termine τέρψις, di cui si è detto, non sembra casuale dal momento che gli svariati e frequenti usi del verbo τέρπω in Omero ben riassumono l'elenco di privazioni cantato dai coreuti: il verbo denota infatti uno spettro di piaceri che vanno dal diletto della musica (e.g. *Il.* 9.186), al godimento del vino, oltre che del cibo (e.g. *Il.* 9.705-6, 11.780; all'appagamento dei piaceri sessuali (e.g. *Il.* 3.441, 9.337-8); e infine al sollievo del sonno (e.g. *Il.* 24.3, *Od.* 4.295).<sup>48</sup>

Anche rispetto ai «social and civilized enjoyments» (Hesk 2003, 119) rimpianci nella seconda strofe dello stasimo il coro recupera una serie precisa di elementi che già in Omero sono visti come anti-tetici alla vita militare e amaramente rimpianci come quei *veri beni* della vita esposti al rischio della distruzione che la guerra comporta, gioie che infatti il coro canta come 'negate'.<sup>49</sup> Infine, anche il

<sup>43</sup> Eur. *HF* 1049, *Phoen.* 1538.

<sup>44</sup> Cf. e.g. *Il.* 9.325 e *Od.* 19.340.

<sup>45</sup> Cf. *Lfgre*, s.v. «ιαύω» B 1a: «where notion of sleep is present»; 1b: «sleep absent»; 2: «euphem. in sexual contest» (J.N. O'Sullivan).

<sup>46</sup> Nella quale «la ripetizione rappresenta l'acme della privazione» (Untersteiner 1934, 213).

<sup>47</sup> Cf. Stanford 1963 *ad loc.*: «as elsewhere, Sophocles merges two associated notions ('to sleep' and 'to sleep with') in one closely knit syntactical unit», e Cavallini 1980-82, che individua ulteriori paralleli in Saffo e Teognide.

<sup>48</sup> Cf. *Lfgre*, s.v. «τέρπω», in particolare B 1b, 2a (R. Führer). Rispetto al motivo delle τέρψεις cf. anche Hes. *Th.* 206 τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότιτὰ τε μείλιχιν τε, detto delle prerogative di Afrodite.

<sup>49</sup> Emblematica a riguardo è la triplice correlazione negativa (v. 1199 ss.): ἐκεῖνος οὐ... νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν, οὐτε γλυκὴν αὐλῶν ὄτοβον... οὐτ' ἐννουχίαν τέρψιν ιαύειν.

motivo della 'τέρψις perduta' non sembra poter non rinviare<sup>50</sup> – e tanto più intensamente data la presenza patetica e desolata in scena della sposa con il piccolo bimbo mentre i coreuti cantano – alla protesta appassionata di Tecmessa per le ragioni degli affetti e delle dolcezze condivise (τερπνόν τί), che dovrebbero obbligare Aiace alla legge della reciprocità, della *charis*, vietando il suicidio (vv. 521-2): μνήμην προσεῖναι, τερπνὸν εἴ τί που πάθη· | χάρις χάριν γάρ ἐστὶν ἡ τίκτους' ἀεί. Una protesta che, come l'eroina stessa amaramente riconoscerà, resterà ineffettuale di fronte alla situazione aporetica dell'eroe, poiché proprio la morte sarà l'esito – ancor più tragico e disumano delle morti altrui causate dalle armi e dalla guerra in quanto perpetuato contro se stessi – «per me straziante... per lui felice (τερπνός)», che Aiace desidererà per se (vv. 966-8): ἐμοὶ πικρὸς τέθηκεν ἢ κείνοιο γλυκύς, | αὐτῷ δὲ τερπνός ὧν γὰρ ἠράσθη τυχεῖν | ἐκτίσαθ' αὐτῷ, θάνατον ὄνπερ ἦθελεν.<sup>51</sup>

### 3.5 Troia e Atene: guerra e pace

La negazione delle gioie umane è suggellata dall'immagine desolata dei marinai distesi al suolo «trascurati» (v. 1206 κείμαι δ' ἀμέριμος οὕτως), sempre esposti alle temperie atmosferiche con i capelli roridi di rugiada, perpetuo vestigio della vita al fronte troiano.

Stanford ipotizza che rispetto all'espressione κείμαι δ' ἀμέριμος οὕτως Sofocle abbia potuto avere in mente la *iunctura* αὕτως κείται ἀκηδής di *Od.* 20.130: Telemaco, premuroso per il trattamento del padre nel palazzo, ancora sotto le spoglie di mendicante, domanda a Euriclea se l'ospite abbia ricevuto le attenzioni dovute, un pasto e un letto, o se invece «giaccia così trascurato». Il precedente omerico è senz'altro pertinente, ma si può aggiungere dell'altro. Il nesso κείται ἀκηδής | (σώματ') ἀκηδέα κείται designa in Omero corpi di eroi morti ancora privi del rito funebre (in *Il.* 24.553 è riferito ad Ettore nella tenda di Achille, e in *Od.* 24.186 ai Proci uccisi e distesi nella sala della reggia di Odisseo). L'allusione allo stato di prostrazione dei coreuti risulta allora ancora più cupa, assimilandone la situazione alla

<sup>50</sup> Malgrado un pressoché generale silenzio a proposito nei commenti, ma cf. Coraluppi 1970, 156: «ritorna in tutto il suo vigore il motivo della τέρψις, il principio, l'ideale di vita che Tecmessa aveva cercato di contrapporre all'εὐγένεια di Aiace», cf. anche Coraluppi 1968, 135 e Hutchinson 2001, 447.

<sup>51</sup> Malgrado alcune irregolarità linguistiche, con Demont 2022, 217 non sembra opportuno espungere questi versi, come voleva Nauck che li riteneva interpolati (e da ultimo sostiene Finglass 2011, 414): esprimono troppo bene la capacità unica di Tecmessa tra i personaggi del dramma di penetrare le ragioni spirituali profonde di Aiace, dopo aver riconosciuto con disincanto di essere stata ingannata dall'eroe, e come il rinvio tra i due passi nel segno della τέρψις conferma, cf. Coraluppi 1970, 130.

morte. L'attributo ἀμέριμνος è d'altronde emblematico e polivalente: da un lato sembra indicare la sottrazione di ogni tipo di conforto e di piaceri che il coro ha descritto nei versi precedenti ('senza cure'); dall'altro presentare il significato attivo di 'privo di cura di sé', esprimendo l'abbattimento morale e lo squallore dell'incuria provocati dalla guerra; infine, e con un valore ancora più pregnante, può indicare la perdita di entusiasmo e l'indifferenza dei coreuti nei confronti della vita,<sup>52</sup> e in questo senso riprendere i concetti espressi in precedenza della guerra come distruzione dei valori e delle gioie autentici.

Significativa per il recupero di lessico epicheggiante connotato è poi la menzione di Troia, in chiusa della seconda strofe, che va letta in parallelo con la rievocazione di Atene che suggella la corrispettiva antistrofe e il corale. Dopo un'ultima sconsolata domanda - dove ricorre ancora, e per l'ultima volta, il *mot-clé* τέρψις - τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται «quale gioia, quale gioia dunque rimane?» (v. 1215), il canto si chiude con l'*adynaton* dell'immaginato saluto dei coreuti ad Atene, immersa in un radioso paesaggio marino e selvoso (vv. 1216-22): γενοίμαν ἴν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντῳ | πρόβλημ' ἀλίκλουστον, ἄκραν | ὑπὸ πλάκα Σουνίου, | τὰς ἱεράς ὅπως | προσείπομεν Ἀθάνας.<sup>53</sup> Atene è l'ultima parola dello stasimo ed è nettamente contrapposta a Troia che compare nel verso conclusivo e in risonanza della corrispondente strofe (v. 1210): ἱεράς... προσείπομεν Ἀθάνας ~ λυγρᾶς μνήματα Τροίας.<sup>54</sup>

Entrambe le città sono accompagnate da un attributo di chiaro stampo epico-omerico. L'epiteto ἱερός riferito ad Atene è tradizionale a partire da Omero in relazione a città, soprattutto rispetto a Troia, cf. e.g. il frequente nesso formulare clausolare Ἥλιος ἱρή (22x *Il.*, 2x *Od.*: attestato anche in genitivo e accusativo). L'aggettivo è però applicato anche ad Atene già in *Od.* 11.322, ma la ripresa sofoclea sembra favorita anche dalla possibile reminiscenza di *Od.* 3.278 Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ', ἄκραν Ἀθηνέων, dove l'epiteto designa proprio il promontorio del Sunio, che compare nella descrizione dello stasimo. La

<sup>52</sup> Così suggerisce finemente Campbell 1881, 105: «having lost interest in life»; a onor del vero è stata avanzata anche una quarta proposta, che è quella dello scoliasta antico, secondo cui l'α- dell'aggettivo avrebbe valore non privativo ma intensivo, per cui 'con molte ansie'.

<sup>53</sup> Cf. il commento evocativo di Untersteiner 1934, 215 «il Coro aspira alla serenità in quanto si accende nella sua fantasia l'immagine di un punto della terra Attica che è circondato dall'azzurro infinito del mare e del cielo, in una suprema irradiazione di bellezza»; e quello geografico di Taplin 2015a, 316: «the first mainland approached by anyone sailing to Athens across the Aegean from the east was (and is) the headland of Sounion, crowned with the celebrated temple of Poseidon».

<sup>54</sup> Rispetto al tràdito λυγρᾶς, che sarebbe riferito alle chime dei coreuti, λυγρᾶς è emendazione di Brunck accolta praticamente all'unanimità dagli editori: come si vedrà l'epiteto in riferimento a Troia presenta una gravidanza particolare, che avvalorerà ulteriormente la correzione di Brunck.

voce ἱερός è d'altronde attributo tradizionale di Atene anche nella lirica e nella commedia<sup>55</sup> e appare di primo acchito come un epiteto tradizionale dal valore ornamentale. L'aggettivo veicola tuttavia anche un significato più pregnante, evidenziando la dimensione pacifica e positiva che Atene simboleggia in contrapposizione a Troia, soprattutto rispetto al corrispondente attributo λυγρός con cui il coro designa Ilio: λυγρός è infatti in Omero epiteto tradizionale della vecchiaia, della battaglia, delle ferite, della morte, del dolore, e del lutto, presenta cioè una connotazione fortemente negativa e funesta.<sup>56</sup> Inoltre non è mai riferito a una città, e attraverso tale impiego inusuale sembra negare proprio il tipico nesso formulare Ἰλίου ἱρή, presentando Troia come simbolo della guerra, teatro solo di morte e distruzione, in armonia con la meditazione condotta dal coro sul conflitto bellico. Le due città di Atene e di Troia grazie agli attributi epico-omerici reimpiegati da Sofocle emergono quindi nello stasimo come emblemi delle due dimensioni antitetiche della guerra e della pace, la prima sofferentemente vissuta ed esperita in prima persona, la seconda auspicata e fantasticata come scenario apparentemente irraggiungibile.<sup>57</sup>

**55** Cf. Pind. fr. 75, 4 S.-M., Bacch. D. 4.1 M., Aristoph. *Eq.* 1037, 1118.

**56** Cf. e.g. le *iuncturae* formulari δαῖ λυγρῆ, λυγρὸν ὄλεθρον, κήδεα λυγρά, ἔλκεα λυγρά, πένθει λυγρῶ, γήραϊ λυγρῶ. Garvie *ad loc.* rileva inoltre come nel termine πρόβλημ' con cui è indicato il promontorio del Sunio, «home is perhaps thought of as a defence to replace Ajax»: in contrapposizione sia all'impiego del medesimo lemma al v. 1076 con il valore di 'protezione', che a προβολά 'baluardo' che definisce Aiace nel corale (v. 1112).

**57** Nella prima strofe del corale al v. 1190 Troia è definita εὐρώδη: l'aggettivo è un *hapax* e sembra apparentemente rinviare all'epiteto omerico di Ilio εὐρύαγυια «dalle ampie strade», frequente nei poemi (7× *Il.*, 3× *Od.*). L'attributo rievoca però anche l'aggettivo εὐρώεις 'umido, ammuffito, tetro', che nell'*epos* designa preminentemente l'oltretomba come 'dimora di Ade', cf. il nesso formulare Ἄϊδεω... δόμον εὐρώεντα (*Od.* 10.512, 23.322, Hes. *Op.* 153). Il verso presenta una risposta problematica con il corrispondente gliconeo al v. 1197: gli editori si dividono, e c'è chi come Hutchinson e Finglass considera il passo guasto e il lemma corrotto. La connotazione ambigua e disforica di Ade, veicolata dall'epiteto εὐρώεις rinvierebbe tuttavia bene al v. 1210 in cui Troia è definita λυγρᾶς, in armonia con l'immaginario cupo che pervade il canto; a ciò andrà aggiunto che nel finale del quarto episodio che precede lo stasimo, la tomba di Aiace è definita αἰμίνηστον | τάφον εὐρώεντα (v. 1166-7). Per quanto εὐρώδη «remains uncertain (including its sense)» (Willink 2002, 62), ha il pregio di costituire un lemma particolarmente denso ed evocativo, e come tale tipicamente sofocleo, specie se interpretato con un riferimento funerario all'Ade, cf. Magnani 2007, alla cui dotta discussione sia della critica che filologica si rinvia.



#### 4 Conclusione: il vero *ponos* umano

Si è visto come i motivi della violenza e dell'odio allusi e denunciati nello stasimo siano tutt'altro che estranei alla tragedia.<sup>58</sup> Inoltre, se pure il canto non contiene alcun riferimento ai due agoni che lo incorniciano tra Teucro e gli Atridi, non va dimenticata la scena che ne fa da sfondo: il «cadavere immenso» di Aiace, «disteso sulla scena come l'emblema della caducità umana»,<sup>59</sup> circondato e protetto dai corpi dei suoi affetti più intimi, Tecmessa ed Eurisace, cui il coro sembra prestare la propria voce. Gli spettatori si trovano così davanti a una scena drammaticamente potentissima, che contempera il lamento muto e disperato per la morte di uno sposo e di un padre e la protesta contro quella che ne è la causa ultima: la guerra degli uomini. Ma risiede qui il nucleo concettuale nevralgico del corale: l'esecrazione delle armi e della guerra e il fatto che entrambe siano viste come un'invenzione e una pratica tutte umane, senza il minimo accenno agli dèi. Ciò che stupisce, poi, è, da un lato, la caratterizzazione di segno totalmente negativo della guerra senza nessun riferimento al concetto della gloria, così fondamentale nel mondo dell'etica eroica; e, dall'altro, la tendenza a una meditazione di portata universale e la ferma intransigenza con cui è espressa la condanna di ogni conflitto bellico.<sup>60</sup> Quando si cercano manifestazioni di antibellicismo nel teatro antico non è Sofocle il primo autore a venire in mente, ma si pensa - e si è scritto e si continua a scrivere moltissimo - soprattutto all'Euripide di *Troiane*, *Ecuba* e *Supplici*, o all'Aristofane di *Pace* e *Lisistrata*. Eppure, la protesta contro la guerra intonata in questo stasimo dell'*Aiace* se meno plateale e commovente di altre, appare forse più radicale nella sua risoluta sobrietà.

Un'ultima riflessione riguarda ancora una meditazione omerica della tragedia. Vi è un parallelo strutturale evidente e fondamentale tra *Iliade* e *Aiace*: entrambe le opere si chiudono con il rito funebre della sepoltura, dove ancora una volta sono uniti i destini tragici di Ettore e Aiace, degli sconfitti.<sup>61</sup> E c'è una spia, ben nota agli studiosi di Sofocle, che non può non essere deliberata, di come il tragediografo intendesse alludere al poema epico: la ripresa *ad litteram* del nesso *κοίλην κάπετον*, che ricorre *solo una volta* nell'intera *Iliade*, nel ventiquattresimo canto e nella scena culminante delle esequie

<sup>58</sup> Lo ha ben visto anche l'ultimo commentatore del dramma, cf. Demont 2022, 233, secondo cui il corale «prend de recul et met l'accent sur un aspect centrale de la pièce, la place de la fureur guerrière dans l'humanité».

<sup>59</sup> Così Del Corno 2005, 498.

<sup>60</sup> Cf. Burton 1980, 36: «there is no hint here of the glories to be won in heroic battles, no echo of this aspect of the Homeric world», il quale riconosce nel corale «a reflective song whose content gives it a certain quality of timelessness and universality» (37).

<sup>61</sup> Cf. Zanker 1992.

di Ettore, soltanto otto versi prima della fine del poema (*Il.* 24.797). Al pari dei due agoni tra Teucro e gli Atridi, anche questa piccola potente tessera omerica – ma con tutt'altro significato – incornicia il terzo stasimo: pochi versi prima del corale, è proprio il coro a sollecitare Teucro a scavare una «fossa profonda» (v. 1165) ed erigere un sepolcro che serbi imperitura memoria di Aiace; e nel finale dell'esodo sarà infatti l'eroe a invitare gli stessi coreuti, i familiari e i *philoï* di Aiace ad affrettarsi all'opera (v. 1403): si tratta in entrambi i casi di anapesti che rilevano ritmicamente la formula e segnalano una svolta a mettere in atto l'azione. La *iunctura-hapax* omerica significativamente non ricorre altrove in poesia, per cui il recupero appare a maggior ragione intenzionale da parte di Sofocle, e avere la pregnanza allusiva di una vera e propria citazione.<sup>62</sup> Ed è proprio rispetto alla sepoltura di Aiace che ritorna nell'esodo il tema del *poinein*. Odisseo dichiara di volere 'partecipare' (συνθάπτειν) e 'contribuire' (ξυμπονεῖν) attivamente alle esequie dell'eroe finalmente concesse da Agamennone (vv. 1378-9): καὶ τὸν θανάοντα τόνδε σὺν-  
θάπτειν θέλω, | καὶ ξυμπονεῖν. Di più, il discorso conclusivo di Teucro, che è l'ultimo della tragedia, termina con un rinnovato e insistito invito alla premura (πονῶν) per onorare Aiace con la sepoltura (vv. 1414-16): ἀλλ' ἄγε πᾶς φίλος ὅστις ἀνὴρ | φησὶ παρεῖναι, σοῦσθω,  
βάτω, | τῷδ' ἀνδρὶ πονῶν). Forse quest'insistenza finale sull'agentività, come 'fatica/opera condivisa' – si notino il composto pregnante nel primo passo e i ribattuti imperativi nel secondo – e sulla cura per una persona morta non è casuale e non indica solo l'*exodus* del corteo funebre dalla scena. L'infinito ξυμπονεῖν e il participio πονῶν, infatti, riprendono e sovvertono il tema della vana e disumana *fatica* della guerra condannata nello stasimo e sembrano suggerire sommessamente ma inequivocabilmente che la vera 'fatica umana'<sup>63</sup> è la preoccupazione per i membri della comunità (συν-, πᾶς φίλος), ed è quella di seppellire i morti, non di uccidere i vivi.

**62** Oltre a vari commenti, cf. Easterling 1988, 96-7; Garner 1990, 54; Budelmann 2000, 242-3; Taplin 2015b, 188-9: i dubbi espressi da Finglass 2011, 465 appaiono davvero singolari. La formula κοίλῃν κάπετον è una delle poche nella tragedia a essere ripresa 'identica' dall'epica (cf. αἰθῶνι σιδήρω v. 147, βούς ἀγελείας v. 175, μέγα πένθος v. 615, αἰνὸν ἄχος v. 706, su cui cf. Scavello 2018) ed è l'unica a esserlo per due volte: si veda infatti come nello stasimo Sofocle rielabora costantemente il vocabolario omerico in modo originale.

**63** L'esodo della tragedia fa culminare l'*Aiace* che si era aperto nel segno del divino e del suo misterioso e maligno operare, in una scena privata e umanissima di «racchiusa intimità», per usare le parole di Vincenzo Di Benedetto (Di Benedetto 1983, 39), in cui i familiari più stretti si apprestano, in silenzio, al rito funebre del morto. In questa scena finale, mesta e raccolta, Sofocle, infatti, come scrive Dario Del Corno «chiude la sorte di Aiace nel sogno totale dell'uomo» (2005, 501): così come Omero aveva chiuso il suo poema con la tregua pietosa e tutta umana che Achille concede a Priamo ponendo fine – sebbene per poco ma con un gesto che grazie alla forza della poesia assume un significato di denuncia simbolico e ideale – alla guerra.

Una comunità che è drammaturgicamente simboleggiata nella *koinonia* degli affetti dal gruppo statico e inamovibile di Tecmessa ed Eurisace stretti al corpo di Aiace suicida: un legame umano e vitale che, per quanto solo in apparenza inerme e impotente, parimenti si contrappone, sconfessandolo, al *koinon* disumano di Ares e Ade, della guerra e della morte.

Si era aperto con il giudizio di Kamerbeek. Si chiude ora citando il commento di una raffinata, forse anch'ella come questo corale sofocleo troppo negletta, lettrice, traduttrice e interprete di Sofocle, che coglie nel segno più di altri il significato del terzo stasimo dell'*Aiace* (Lombardo Radice 1966, 548):

Ma il più vasto respiro di poesia si sprigiona dall'ultimo Coro: quasi una torbida ventata che per l'ultima volta ci riporti l'atmosfera morbosa, ma accesa di lirismo, dell'*Aiace* più vero. L'assenza dell'eroe pesa sul cielo della Troade invasa dagli Achei e svuota d'ogni contenuto la loro fatica di guerra, la loro attesa di pace e di patria. Non più trasfigurato dalla collaborazione affettuosa con il proprio duce militare, questo «cupo delirio di lance» – la guerra – apparirà agli uomini della nave telamonia solo come la creazione assurda e crudele d'uno spirito malato, tutto teso a recidere le radici della gioia e del riposo umano. Afflosciatasi per sempre l'ala rapace' del forte, la notte vigile del campo acheo diverrà soltanto la tenebra ossessiva dell'incubo. Il più lungo incubo della vita umana. Di ieri, di sempre: la guerra.

## Bibliografia

- Battezzato, L. (2019). *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bellermann, L. (19136). *Sophokles. Aias*. Für den Schulgebrauch erklärt von G. Wolff. Bearb. von Ludwig Bellermann. Leipzig; Berlin: Teubner.
- Bespaloff, R. (2018). *Sull'Iliade*. Con una nota di J. Wahl. Trad. di S. Mambrini. Milano: Adelphi. Ed. or. *De l'Iliade*. New York: Brentano's, 1943.
- Blundell, M.W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bocksberger, S.M. (2021). *Telamonian Ajax. The Myth in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- Bouvier, D. (2016). «La scelta di Afrodite e le cause della guerra». Pironti, G.; Bonnet, C. (a cura di), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*. Roma: Carocci, 231-64.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles. Communitarity, Communication and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burton, R.W.B. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press.
- Cairns, D.L. (2006). «Virtue and Vicissitude: The Paradoxes of Sophocles' Ajax». Cairns, D.L.; Liapis, V.J. (eds), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea: Classical Press of Wales, 99-131.
- Campbell, L. (1881). *Sophocles*. Vol. 2, *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*. Oxford: Clarendon Press, rist. Hildesheim, 2000.
- Carver, C.D. (2018). «Ἐρκος Ἀθηναίων. The Ajax Myth, the Trojan War, and the Construction of Civic Ideology in Fifth-century Athens [PhD Dissertation]». Seattle: University of Washington.
- Catenacci, C. (1996). «Ὀμοῖος (γελοῖος, ὀλοῖος). Evidenti aggiustamenti metrici nell'esametro». *QUCC*, 12, 133-44.
- Cavallini, E. (1980-82). «Soph. *Ai.* 1199ss.». *Mcr*, 25-7, 55-6.
- Coraluppi, L. (1968). «Interpretazione dell'*Aiace* di Sofocle». *Dioniso*, 42, 115-42.
- Coraluppi, L. (1970). *Sofocle, Aiace*. A cura di L. Coraluppi. Torino: Paravia.
- De Falco, V. (1928). *La tecnica corale di Sofocle*. Napoli: Sangiovanni.
- Del Corno, D. (2005). *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*. Napoli: D'Auria.
- Demont, P. (2022). *Sophocle. Aias, Ajax*. Texte établi par A. Dain, revu par J. Irigoien, puis par P. Demont. Introduction, traduction et commentaire par P. Demont. Paris: Les Belles Lettres.
- Di Benedetto, V. (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Edwards, M.W. (1987). *Homer: Poet of the Iliad*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
- Edwards, M.W. (1991). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P.E. (1988). «Tragedy and Ritual. "Cry 'Woe, woe', But May the Good Prevail!"». *Métis*, 3, 87-109.
- Encinas Reguero, M. del C. (2018). «Sophocles' Ajax and Its Double Agon in Light of Intertextual Relations». *Hermes*, 146, 415-31.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fraenkel, E. (20092). *Pindaro Sofocle Terenzio Catullo Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel*. Edizione accresciuta con Aristofane e Plauto. A cura di R. Roncali, prefazione di C.F. Russo. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gardiner, C.P. (1987). *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garvie, A.F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.F. Garvie, Warminster: Aris & Phillips.
- Golder, H. (1990). «Sophocles' *Ajax*: Beyond the Shadow of Time». *Arion*, 1, 9-34.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graziosi, B.; Haubold J. (2010). *Homer, Iliad. Book VI*. Ed. by B. Graziosi, J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, J. (2017). «Sophocles' *Ajax* and his Homeric Prototypes». Fountoulakis, A.; Markantonatos, A.; Vasilaros G. (eds), *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin; Boston: De Gruyter, 137-56.
- Griffin, J. (1980). *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press.
- Hainsworth, J.B. (1993). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles. Ajax*. London: Bloomsbury.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Hof, S. (2022). *Multiperspektivität und dramatische Wirkung in der sophokleischen Tragödie*. Tübingen: Narr.
- Hutchinson, G.O. (2001). *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Janko, R. (1994). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 4, *Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C. (1892). *Sophocles, The Plays and Fragments*. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part 5, *The Trachiniae*. Cambridge: Cambridge University Press. Rist. (Introduction by B. Goward, General Editor P.E. Easterling). London 2004: Bristol Classical Press.
- Kamerbeek, J.C. (19632). *The Plays of Sophocles*. Part 1, *The Ajax*. Leiden: Brill.
- Kirk, G.S. (1985). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 1, *Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkwood, G.M. (1958). *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Kitto, H.D.F. (19613). *Greek Tragedy. A literary Study*. London; New York: Routledge.
- Kitzinger, R. (2012). «Sophoclean Choruses». Markantonatos, A. (ed.), *Brill Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 385-407.
- Kott, J. (2005). *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*. Milano: Mondadori. Ed. Or. [1974] London: Methuen.
- Krieter-Spiro, M. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 3(2), *Dritter Gesang (I)*. Kommentar von M. Krieter-Spiro. Berlin; New York: De Gruyter.
- Kyriakou, P. (2011). *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Lawrence, S. (2013). *Moral Awareness in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Leaf, W. (1900). *Homer, The Iliad*. Ed. with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes and Appendices by W. Leaf. Vol. 1, *Books I-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lebeau, A. (1998). «Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque». Jouanna, J. (éd.), *Le théâtre grec antique: la tragédie = Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos* (Beaulieu-sur-Mer, 3-4 octobre 1997). Paris: Les Belles Lettres, 167-78.
- Lesky, A. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Dritte, völlig neuarbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Levett, B. (2019). «Odysseus and Empathy». Stuttgart 2019, 141-50.
- Lombardo Radice, G. (1966<sup>4</sup>). *Sofocle. Le tragedie*. Torino: Einaudi.
- MacLeod, C.W. (1982). *Homer, Iliad. Book XXIV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magnani, M. (2007). «Soph. Ai. 1190». *Eikasmós*, 18, 157-65.
- Mirto, M.S. (1997). *Omero, Iliade*. Traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M.S. Mirto. Torino: Einaudi.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Murnaghan, S. (2020). «Selective Memory and Epic Reminiscence in Sophocles' *Ajax*». Marshall, H.; Marshall, C.W. (eds), *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE*. London: Bloomsbury, 23-36.
- Norsa, M. (1920). «Sull'esodo dell'*Aiace* di Sofocle». *SIFC*, n.s. 1, 327-63.
- Nova, I. (2018). «Ettore e *Aiace* dopo Omero: la tradizione del dono fatale». *Tul-li* 2018, 31-48.
- Paduano, G. (2016). «*Aiace*: l'io come assoluto». *Dioniso*, 6, 5-18.
- Payen, P. (2009). *Les Revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*. Paris: Belin.
- Perrotta, G. (1935). *Sofocle*. Milano; Messina: Principato.
- Poe, J.P. (1987). *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Pohlentz, M. (1954<sup>2</sup>). *Die griechische Tragödie*, Bde. 1-2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Redfield, J. (19942). *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Durham: Duke University Press.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Reitze, S. (2017). *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*. Tübingen: Narr.
- Richardson, N.J. (1993). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 6, *Books 21-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roisman, H.M. (2019). «*Tecmessa*». Stuttgart 2019, 97-116.
- Ronnet, G. (1969). *Sophocle. Poète tragique*. Paris: de Boccard.
- Russo, J. (2007<sup>7</sup>). *Omero, Odissea*. Volume 5, *Libri XVII-XX*. Introduzione, testo e commento a cura di J. Russo. Traduzione di G.A. Privitera. Settima edizione completamente rinnovata. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Sabiani, M.-A. (2009). «Troie et la Troade, lieux de l'héroïsme grec ? Les combats d'*Ajax*». Fartzoff, M. (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon: Pr. Universitaires de Franche-Comté, 209-28.
- Scavello, G. (2018). «Tre riprese omeriche nei corali dell'*Aiace* di Sofocle». *Tul-li* 2018, 49-72.

- Scavello, G. (2022a). Review of Bocksberger, S.M. (2021), *Telamonian Ajax. The Myth in Archaic and Classical Greece*, Oxford: Oxford University Press. *CR*, 72(2), 717-19.
- Scavello, G. (2022b). «Teatro e 'propaganda' filosofica: la persuasione tra Sofocle e i Sofisti nell'*Aiace*». *Tycho*, 8, 29-49.
- Schadewaldt, W. (1968). *Sophokles. Tragödien*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W. Schadewaldt. Übersetzt von W. Schadewaldt, E. Buchor. Meisterwerke der Antike. Zurich; München: Artemis Verlag.
- Schein, S.L. (1984). *The Mortal Hero. An introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- Schmid, W.; Stählin, O. (1934). *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1(2). München: Beck.
- Schneidewin, F.W.; Nauck, A.; Radermacher, L. (1913<sup>10</sup>). *Sophokles. Erklärt von F.W. Schneidewin, A. Nauck*. Bd. 1, *Aias*, neue Bearbeitung von L. Radermacher. Berlin: Weidmann.
- Scott, W.C. (1996). *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover: University Press of New England.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Stanford, W.B. (1948). *The Odyssey of Homer*. Books XIII-XXIV. Ed. with Commentary and Indexes by W.B. Stanford. London: MacMillan.
- Stanford, W.B. (1963). *Sophocles, Ajax*. Ed. with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography by W.B. Stanford. London: Macmillan.
- Starobinski, J. (1974). *Trois fureurs*. Paris: Gallimard.
- Stuttard, D. (2019). *Looking at Ajax*. Ed. by D. Stuttard. London; New York: Bloomsbury.
- Susanetti, D. (2011). *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*. Roma: Carocci.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen.
- Taplin, O. (2015a). *Sophocles. Four Tragedies: Oedipus the King, Aias, Philocletes, Oedipus at Colonus*. A new verse Translation by O. Taplin. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2015b). «Stage directions leading towards the tomb of Aias». Most, G.W.; Ozbek, L. (eds), *Staging Ajax's suicide*. Pisa: Edizioni della Normale, 181-90.
- Tosi, R. (a cura di) (2000). *Dizionario delle sentenze latine e greche. 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione*. Milano: Rizzoli.
- Tulli, M. (a cura di) (2018). *In dialogo con Omero*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Untersteiner, M. (1934). *Sofocle. Aiace*. Introd. e commento di M. Untersteiner. Milano: Carlo Signorelli.
- Untersteiner, M. (1974<sup>2</sup>) *Sofocle. Studio critico*. 2a ed. a cura di D. Del Corno. Milano: Lampugnani Nigri.
- Vangelisti, G. (1990). *Tragedie Greche tradotte da Giuseppe Vangelisti. Sofocle: Aiace*. Introd. di F. Montanari. Pisa: Giardini.
- Van Wees, H. (2011). «Warfare». Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol. 3. Chichester: Wiley Blackwell, 928-31.
- Zanker, G. (1992). «Sophocles' *Ajax* and the heroic values of the *Iliad*». *CQ*, 42, 20-5.
- Weil, S. [Émile Novis] (1940-41). «L'*Iliade* ou le poème de la force». *Les Cahiers du Sud*, 230-1, 561-74, 21-34 (dicembre 1940-gennaio 1941).

- Weil, S. (2014). *La rivelazione greca*. A cura di M.C. Sala, G. Gaeta. Milano: Adelphi.
- West, M.L. (1978). *Hesiod. Works and Days*. Ed. with Prolegomena and Commentary by M.L. West. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorf von, T. (1917). *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin: Weidmann.
- Willink, C.W. (2002). «Critical Studies in the *Cantica* of Sophocles: II. *Ajax*, *Trachiniai*, *Oedipus Tyrannus*». *CQ*, 52, 50-80.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wyles, R. (2019). «The Power of Ajax's Sword». Stuttgart 2019, 55-66.



**METra 2**

**Epica e tragedia greca: una mappatura**

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Funerale ‘omerico’ e lamento funebre in tragedia

**Riccardo Palmisciano**

Università di Napoli «L’Orientale», Italia

**Abstract** The practice of burying a dead person’s ashes inside a bronze cauldron has been a form of funerary ritual belonging to a narrow social élite since the Geometric period. These and other forms of funerary rites for members of the aristocratic class were opposed starting with Solon’s legislation. Later, in the middle of the 5th century B.C., the Athenian *polis* annually celebrated the collective funeral of those who had fallen in battle for their homeland, transferring an event that traditionally belonged to the family sphere into a completely public sphere. Against this urge on the part of political institutions to annul the individual dimension of the mournful event, we witness a revival in the 5th century B.C. of the custom of using a bronze cauldron as an ossuary, within burials that were very often family ones. Although even in this case this ritual practice must be considered an absolute minority, it can nevertheless be interpreted as a form of resistance on the part of certain aristocratic families to the affirmation of egalitarian funerary practices promoted by the *polis*. Into this dialectical tension comes tragedy, which actively supports the ideology of the *polis* by representing on the stage heroines of the Trojan myth engaged in funerary lamentation as if they were ordinary women mourning their loved ones in everyday life. This representation, anti-heroic and distant from the epic model, involves the same iconic object of the ‘Homeric’ type of burial: the lebetes-cinerary that appears concretely three times in tragedy (Aesch. *Ag.* 444, *Ch.* 686; Soph. *El.* 1401), in contexts that take on new meaning in the light of the analysis made here.

**Keywords** Funeral rite. Funeral lament. Funeral ideology. Aristocratic ideology. Tragedy and polis.

**Sommario** 1 Pratiche funerarie e contesto ideologico. – 2 Lamento eroico e lamento tragico. – 3 Il lebetes-cinerario in tragedia. – 4 Conclusioni.



**Lexis Supplementi | Supplements 14**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-738-8 | ISBN [print] 978-88-6969-759-3

**Peer review | Open access**

Submitted 2023-07-04 | Accepted 2023-07-30 | Published 2023-12-21

© 2023 Palmisciano | © 4.0

**DOI 10.30687/978-88-6969-738-8/007**

**151**

ἐπίσιν δὲ βόσκομαι  
ἄχη τέκνου κλυούσαν ἐς πόλιν γόους  
οὐκ ἀξιώσκειν, ἀλλ' ὑπὸ στέγης ἔσω  
δμῳαῖς προθήσειν πένθος οἰκεῖον στένειν  
Soph. Ant. 1246-9

## 1 Pratiche funerarie e contesto ideologico

In questo lavoro mi propongo di riflettere su alcune modalità con cui il poeta tragico si è rapportato al patrimonio espressivo del lamento funebre epico, che continua a essere nel V secolo a.C. il punto di riferimento inevitabile per qualunque poeta si sia cimentato con la poesia funeraria. Esso costituisce un modello che agisce almeno a tre livelli:

1. in funzione paradigmatica, come repertorio da imitare e riproporre in contesti funebri;
2. come serbatoio di espressioni ad alta intensità emotiva, da rifunzionalizzare in contesti non necessariamente funerari;
3. come modello da rifiutare, là dove il contesto ideologico è ormai divenuto incompatibile con i valori che la poesia funeraria epica veicolava.

Ma per comprendere appieno le scelte dei poeti tragici non basta riconoscere nella loro poesia un modulo di lamentazione, una formula, una parola chiave del lamento omerico, e interpretare queste espressioni nel contesto del dramma in cui compaiono. Il compito ermeneutico che ci attende è più vasto, perché per capire l'impatto che quelle espressioni potevano avere sul pubblico della tragedia attica, dobbiamo cercare di inserirle in un quadro di riferimento più generale, ovvero all'interno della cultura funeraria degli Ateniesi del V secolo a.C. La pratica viva che gli Ateniesi delle diverse classi sociali intrattenevano con le forme del rito funebre in generale, e con la lamentazione funebre in particolare, costituisce il tessuto culturale con cui il poeta tragico si deve confrontare. Ed è rispetto a esso che dobbiamo valutare le scelte dei singoli poeti.

Ora, ad Atene nel V secolo a.C. le pratiche funerarie si inquadravano in una cornice che ci è sostanzialmente nota e i cui elementi fondamentali sono i seguenti:<sup>1</sup>

---

Vorrei esprimere la mia gratitudine ad Anna Maria D'Onofrio per la sua lettura attenta e i preziosi consigli.

**1** Sull'ideologia e le pratiche funerarie nell'Atene di età arcaica e classica vedi Kurtz-Boardman 1971, 49-161; Loraux 1981, in part. 15-75; Morris 1992, 128-55; D'Onofrio 1988; d'Agostino 1996, 442-4, 449-59, 466-7.

1. A seguito di diversi interventi legislativi, cominciati nella legislazione di Solone ma proseguiti anche in seguito,<sup>2</sup> fu contenuta in modo drastico la dimensione pubblica del rito funebre individuale. Questo obiettivo fu raggiunto limitando il numero dei partecipanti, impedendo le manifestazioni più clamorose del cordoglio, proibendo il ricorso a poeti professionali per la composizione dei lamenti, riducendo le spese per l'allestimento del rito. Le manifestazioni tradizionali del lamento funebre furono limitate all'ambito ristretto dell'*oikos*, in una dimensione esclusivamente privata e interna alla famiglia colpita dal lutto. Queste misure, osservabili, con diverse gradazioni di rigore, anche in altre poleis durante il periodo arcaico e tardo arcaico, miravano a contenere le spinte delle famiglie aristocratiche che tradizionalmente cercavano di dare la massima visibilità al rito funebre, sfruttandolo come un evento pubblico in grado di confermare i valori del ceto aristocratico attraverso la celebrazione di uno dei suoi membri e della sua famiglia.<sup>3</sup>
2. A fronte di un contenimento della cultura tradizionale del rito funebre, la polis democratica attuò una vera e propria espropriazione pubblica della sfera del lutto, 'inventando' un rito peculiarmente ateniese, cioè il rito pubblico dedicato ai caduti per la patria che ogni anno si celebrava nel Ceramico e che era caratterizzato, fra gli altri, da tre elementi che sono rilevanti ai fini del nostro discorso:
  - a Il primo elemento è la scomparsa dall'orizzonte rituale della dimensione individuale del cordoglio. Le singole identità dei morti, infatti, scompaiono anche fisicamente dato che i loro resti sono mescolati a quelli

---

**2** Per la legislazione soloniana in materia funeraria, i passi fondamentali sono Cic. *de leg.* 2.59-65; Plut. *Sol.* 21.4-6, da cui sono ricavati i frammenti F 72 a-b-c Ruschenbusch. Per un commento di questi provvedimenti, soprattutto in relazione alla pratica del lamento funebre, vedi Palmisciano 2017, 107-10, dove ho discusso la bibliografia relativa. Un intervento legislativo successivo, collocato dagli studiosi al tempo di Clistene o di Temistocle, si concentrò sia sugli aspetti materiali delle tombe, sia sulla celebrazione dei morti attraverso le parole: Cic. *de leg.* 2.64-5 *Sed post aliquanto [scil. Solone] propter has amplitudines sepulchrorum, quas in Ceramico videmus, lege sanctum est, ne quis sepulchrum faceret operosius, quam quod decem homines effecerint triduo; neque id opere tectorio exornari nec hermas hos quos vocant licebat imponi, nec de mortui laude nisi in publicis sepulchris nec ab alio, nisi qui publice ad eam rem constitutus esset, dici licebat.* Per una discussione del significato storico dell'espressione *post aliquanto* vedi Morris 1992-93, 35 ss.; Whitley 1994, 227; Dyck 2004, 415-16.

**3** Per un'interpretazione complessiva delle legislazioni arcaiche in materia funeraria, vedi Alexiou 2002, 14-23; Ampolo 1984, in part. 92-8; Palmisciano 2017, 105-10. In questo articolo userò il termine 'aristocrazia' in una accezione abbastanza tradizionale, sottolineando la centralità del γένος aristocratico in un modo che potrà forse apparire eccessivo dopo la revisione dell'idea di aristocrazia che è stata avviata da Duplouy 2006.

- degli altri caduti che appartengono alla stessa tribù. Gli individui, pertanto, sono assunti in una sfera superiore, si trasformano in una identità collettiva di carattere politico. Ed è questa identità collettiva a essere posta al centro delle pratiche rituali.
- b Il secondo elemento è la sostituzione del lamento funebre con *l'epitáphios lógos*.<sup>4</sup> Anche solo la principale caratteristica formale di questo nuovo genere di discorso, cioè il fatto di essere un discorso prosastico, comporta l'obliterazione di tutti quegli espedienti formali che da sempre venivano impiegati nel lamento funebre per dare un ordine e una disciplina alle manifestazioni incontrollate del cordoglio. Nell'*epitáphios lógos* manca il potere ordinatore del ritmo poetico, degli espedienti fonici, delle formule ripetute più e più volte che, attraverso una complessa strategia discorsiva, riuscivano a ricondurre la crisi del cordoglio verso un esito culturalmente e socialmente accettabile.
- c Il terzo elemento è la programmatica limitazione delle forme di ritualità funeraria individuali allo spazio chiuso dell'*oikos*. Gli oratori che pronunciavano l'*epitáphios lógos* non mancavano di raccomandare ai parenti di piangere i propri morti, ma nell'ambito ristretto del gruppo familiare e una volta tornati a casa.<sup>5</sup> Nell'Atene democratica sono le istituzioni cittadine a definire spazi e modalità di svolgimento del rito funebre individuale anche nello spazio della casa, uno spazio che esiterei a considerare completamente privato.

Questa premessa potrebbe far pensare che nell'Atene del V secolo a.C. non vi era spazio per una ripresa di forme della ritualità funeraria, e quindi anche della lamentazione individuale, di tipo omerico, perché queste forme avrebbero fatalmente riattivato modalità di celebrazione funebre di matrice eroica che la polis aveva da tempo osteggiato.

La realtà delle cose non è però così semplice e lineare. Il rapporto fra il quadro normativo stabilito dalla polis in materia funeraria e i comportamenti reali fu un rapporto dialettico, che vide la resistenza attiva da parte di alcune famiglie aristocratiche. Dell'andamento di questo rapporto si può individuare un termometro sensibile nelle

---

<sup>4</sup> Per un'analisi dell'ideologia sottesa alla costruzione del funerale collettivo ateniese e alla pratica dell'*epitáphios lógos* vedi Loraux 1981 e 1982.

<sup>5</sup> Vedi Thuc. 2.46.2; Lys. *Epit.* 71.81.

fonti materiali che documentano la pratica del funerale eroico ad Atene nel cimitero ateniese che più di tutti assunse un valore politico: la necropoli del Ceramico, il luogo dove si svolgeva la cerimonia pubblica per i caduti in guerra e dove i resti dei caduti ricevevano una tomba monumentale lungo i lati del *drómos*, la strada che conduceva dal Dipylon al Ginnasio e che fu ampliata nel V secolo a.C. fino ad assumere l'eccezionale larghezza di 40 metri.

Ebbene, nel periodo Geometrico e nell'età arcaica era diffuso nel Ceramico il costume di seppellire i morti delle famiglie aristocratiche seguendo un protocollo che coincide in parte con quello descritto nell'*Iliade* per i funerali di Ettore.<sup>6</sup> È soprattutto interessante, ai fini del nostro discorso, l'abitudine di collocare le ceneri del morto in un recipiente di metallo, dopo averle avvolte in un panno, ed è in riferimento alla presenza di questo particolare recipiente che useremo in questo lavoro il termine 'omerico' per indicare una particolare forma di rito funebre.<sup>7</sup> L'impiego di un calderone di bronzo come cinerario è un fenomeno raro già nel periodo Geometrico: come è stato giustamente osservato, questo costume appare di pertinenza di un'élite all'interno dell'élite sociale.<sup>8</sup> Proprio per questo, mi sembra, possiamo considerare questi recipienti di bronzo come un elemento guida nello studio delle pratiche funerarie. Il calderone-cinerario veniva poi interrato in un luogo su cui veniva eretto un tumulo, che era reso ben visibile dalla presenza di un cratere o altro *séma*. I vasi di età tardo geometrica utilizzati come *sémata* erano riccamente decorati con scene dipinte che mostrano impressionanti coreografie di lamentazione funebre collettiva e cortei di guerrieri in armi che rendono omaggio al morto. Il tutto, come la critica ha da tempo mostrato, in perfetta sintonia con quanto leggiamo nei poemi sul rituale funebre riservato ai grandi eroi dell'*épos*. Quando poi intervenne la legislazione soloniana, che abbiamo sommariamente richiamata sopra, l'uso del funerale 'omerico' scomparve dall'orizzonte culturale, come dimostrano in modo eloquente i dati archeologici: sono state individuate 12 sepolture con presenza di calderone cinerario per l'VIII-VII secolo a.C. e solo 2 per il VI secolo a.C. Ma nel V secolo a.C. avvenne un fenomeno singolare e molto interessante, che merita adeguata attenzione: ad Atene e nell'Attica assistiamo a una significativa ripresa della pratica del

<sup>6</sup> Hom. *Il.* 24.788-803.

<sup>7</sup> Il protocollo rituale 'omerico' è diffuso nell'VIII sec. a.C. anche fra comunità non greche, vedi d'Agostino 1996, 463: «le tombe principesche della Campania etrusca (Pontecagnano), del Lazio e dell'Etruria [...] dimostrano come il costume funerario 'omerico', trasmesso in Occidente per il tramite degli Eubei e di Cuma, sia diventato l'elemento di omologazione di un'élite dominante, per la quale le differenze etniche hanno perso ogni significato».

<sup>8</sup> Così si esprime Dalsoglio 2019, 61, a conclusione di uno studio sistematico dell'uso del calderone-cinerario e delle sue implicazioni simboliche nell'Attica di età Geometrica.

funerale 'omerico'. Il censimento più aggiornato dei lebeti di bronzo usati come ossuari conta 65 ritrovamenti sparsi in tutta l'Attica.<sup>9</sup> Fra questi esemplari, 18 si collocano nella città di Atene e 7 nella necropoli del Ceramico. Fuori di Atene questa pratica funeraria è documentata su un'area geografica molto vasta, ma solo in modo sporadico.<sup>10</sup> Il fenomeno, giova forse ripeterlo, è prevalentemente ateniese e si concentra nel V secolo, dato che nel IV secolo a.C. abbiamo solo due attestazioni.<sup>11</sup> Per quanto riguarda una valutazione quantitativa di questa pratica funeraria, è utile sottolineare che essa appare come una pratica largamente minoritaria, per non dire elitaria. L'incidenza statistica di questo genere di sepolture sul totale delle tombe censite nelle varie necropoli è quasi insignificante: parliamo di 7 casi su un totale di centinaia di tombe del V secolo per il Ceramico e di due casi su 115 per la necropoli di Eleusi. Ma è proprio in virtù della sua rarità che questo genere di sepolture appare denso di significato.

In particolare, sembrano particolarmente eloquenti le sepolture 'omeriche' collocate nella necropoli del Ceramico, il cimitero più politico di tutta Atene: sono ben sette, e alcune sono collocate all'interno di circoli sepolcrali familiari che hanno avuto una lunga fase di attività, a partire dall'età arcaica. L'esempio più vistoso è rappresentato dal gigantesco tumulo G,<sup>12</sup> realizzato intorno al 560 a.C. alla testa del bivio fra la Strada sacra e la Strada delle tombe. Questo tumulo di circa 40 m di diametro e 5 di altezza, ospitava nei suoi primi 50 anni di vita undici sepolture, ma si continuò a deporre anche nel V secolo a.C. finché, intorno al 420 a.C. su di uno dei suoi fianchi fu costruito un *Grabbau* di considerevoli dimensioni (*Grabbau e*: 14,5 m di lunghezza e ca. 3,5 m di altezza). Il monumento fu realizzato in mattoni crudi, ma il lato sud che affacciava sulla Via delle tombe era formato da sei filari di grossi blocchi quadrati in *póros*. All'interno di questo monumento, le ceneri di un individuo maschio, avvolte in un panno rosso,<sup>13</sup> furono inserite in un lebete di bronzo e poi collocate, insieme ad altre offerte, in un grande sarcofago in lastre di pietra

<sup>9</sup> I dati numerici qui forniti sono assunti dal catalogo di Marchiandi 2010, 235-6 (65 esemplari per il solo V secolo), ma vedi anche i cataloghi parziali di Rendeli 2005, 103-4 (34 esemplari) e Guggisberg 2008, 235-6 (45 esemplari dalla seconda metà dell'VIII al IV secolo a.C.).

<sup>10</sup> Vedi Guggisberg 2008, 299 e nota 23 e Marchiandi 2010, 223 e fig. 1 per gli esemplari di Lemno.

<sup>11</sup> Vedi Guggisberg 2008, 316.

<sup>12</sup> Vedi Knigge 1988, 105-10; Morris 1992, 132; Stroszeck 2014, 159-61, 218-19; Marchiandi 2014, 1363-6.

<sup>13</sup> Il colore purpureo del panno in cui venivano avvolte le ceneri è attestato con frequenza, vedi Marchiandi 2010, 227 nota 23 per un elenco dei ritrovamenti.

(gr. C264).<sup>14</sup> Un altro tumulo notevole è il cosiddetto Edificio rotondo (*Rundbau* 17,5 m di diametro, 2,10 m di altezza) nel quale si distingue un'incinerazione secondaria all'interno di un cratere di bronzo.<sup>15</sup> Non si può trascurare il fatto che tutti questi tumuli sono collocati a brevissima distanza dal *Demóision séma* dove avveniva la cerimonia funebre degli Ateniesi caduti in guerra e che le loro dimensioni li imponevano alla vista. In un caso, il tumulo del *drómos*, che pure non rientra fra gli esemplari di più vaste dimensioni (ha un diametro di ca. 8 metri), la sepoltura 'omerica' era collocata proprio sul *drómos*, a due passi dalla porta del Dipylon e il tumulo doveva risultare ben visibile durante lo svolgimento della cerimonia funebre pubblica.<sup>16</sup>

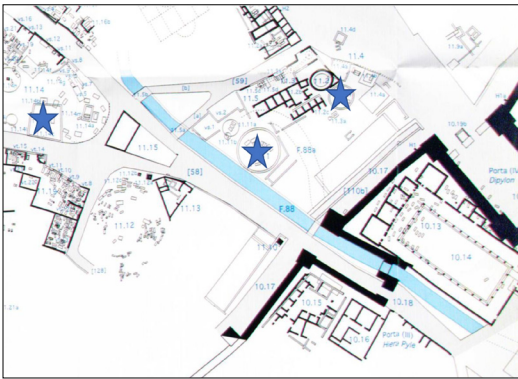


Figura 1

Posizione nella necropoli del Ceramico delle sepolture eroiche menzionate nel testo (da Greco, E. et al. *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, vol. 5. Atene; Paestum: Pandemos, 2014, tav. VIIIa)

<sup>14</sup> Vedi Knigge 1988, 108-10, che identifica questa sepoltura con la tomba di Alcibiade, dato che il Tumulo G è sicuramente appartenuto alla sua famiglia come dimostra un'iscrizione più tarda, rinvenuta nello stesso contesto funerario, sulla trapeza di Ipparete, la nipote del famoso statista. L'attribuzione ad Alcibiade resta allo stato di suggestiva ipotesi, ma è giusto ricordarla per far comprendere il livello sociale delle famiglie titolari di questi monumentali sepolcri.

<sup>15</sup> Vedi Marchiandi 2014, 1341-5, in part. 1344. Il cratere si può datare alla seconda metà del V secolo, anche se fu trovato all'interno di un'urna di marmo realizzata qualche decennio dopo.

<sup>16</sup> Il tumulo del *dromos* è stato eretto nel tardo VI secolo a.C. e la sepoltura 'omerica' vi fu deposta nel 480 a.C. al tempo della costruzione delle Grandi mura, vedi Knigge 1988, 157-9; Stroszeck 2014, 166-7; Marchiandi 2014, 1313-14.

In sintesi, l'adozione da parte di alcune importanti famiglie aristocratiche ateniesi di modalità di sepoltura che si richiamano al modello omerico rappresenta una presa di distanza dal livellamento che la polis democratica aveva attuato favorendo forme quasi anonime di celebrazione dei morti. Si trattava di un modo di fare resistenza sul piano culturale, di marcare una differenza riassegnando al γένος la centralità nelle pratiche rituali.<sup>17</sup> Questo processo si svolge durante tutto il V secolo a.C. con diverse fasi di intensità. La prima parte del secolo vede un sostanziale arretramento delle forme di celebrazione individuali e familiari: nel 480 a.C. si interrompe la serie dei *koûroi* e delle *kórai*, nonché delle stele e delle altre tipologie di statue associate alle sepolture; la costruzione delle mura di Temistocle, dopo la fine della Seconda guerra persiana, non risparmia le tombe arcaiche del Ceramico, anzi, molte tombe vengono smantellate per recuperare materiale grezzo da costruzione;<sup>18</sup> poi, durante tutto il periodo della *Pentekontaetía*, scompaiono i segnacoli funerari individuali.<sup>19</sup> Invece, a partire dallo scoppio della Guerra del Peloponneso, e con maggiore intensità dal 420 a.C., ricompaiono i segnacoli individuali e, soprattutto, riprende la consuetudine di edificare delle tombe familiari, nella nuova forma architettonica dei *períboloi*.<sup>20</sup> Il succedersi di varie fasi nella dialettica fra spinte all'egualitarismo e celebrazione eroica dei membri delle famiglie aristocratiche più in vista riproduce le fasi alterne del processo di integrazione del ceto aristocratico nella gestione della polis. Il cinquantennio successivo alle Guerre persiane vede il prevalere della spinta alla democratizzazione e del conseguente livellamento nelle abitudini funerarie, anche se permane un'area di resistenza di cui le sepolture 'omeriche' sono una spia emblematica. Con lo scoppio della Guerra del Peloponneso si apre una nuova fase in cui le tradizioni aristocratiche di ritualità riprendono fiato e si ripropongono anche in forme nuove. Si può ricondurre questa seconda fase storica alle crepe che la Guerra del Peloponneso aprì nel sistema democratico, favorendo il riemergere di forze sociali prima compresse, oppure spiegare questo cambiamento come una nuova forma di compromesso fra le famiglie aristocratiche e la polis, che allentò il controllo sulla ritualità funeraria

**17** In relazione ai caduti in guerra, Arrington 2014 evidenzia una riappropriazione piuttosto generalizzata di forme private di ritualità funeraria nell'Atene del V secolo a.C.

**18** Vedi Knigge 19988, 30-2; Stroszeck 2014, 56-8.

**19** Su questo fenomeno vedi la sintesi di Marchiandi 2014, 1294, 1298-300, 1445-6.

**20** Su questa tipologia di sepolture familiari vedi Marchiandi 2011. In modi forse meno chiaramente percepibili, una forma di resistenza all'ideologia egualitaria della polis democratica viene attuata anche attraverso l'iconografia dell'omaggio alla tomba presente sulle grandi *lékythoi* a fondo bianco che fanno la loro apparizione dal 460 a.C., dove gli offerenti sono rappresentati davanti a tumuli contrassegnati da stele e segnacoli. Per questa linea di interpretazione vedi Morris 1994, 78-80; Giudice 2002.



ammettendo forme di celebrazione individuale, a patto che i valori che ispirarono i comportamenti di quegli individui fossero coerenti con l'ideologia della città. Di questo secondo atteggiamento si potrebbe trovare un esempio emblematico nella stele di Dexileos, un giovane aristocratico morto nella guerra con Corinto nel 394 a.C. e sepolto nel *demósion séma*, ma allo stesso tempo onorato con un cenotafio all'interno di un monumento funebre individuale, corredato di stele e iscrizione (IG 2<sup>2</sup> 5222).<sup>21</sup>

Il fenomeno storico di cui stiamo parlando non è documentabile solo attraverso i dati archeologici, ma è possibile trovare valide informazioni anche nelle fonti letterarie. Abbiamo pochissime notizie sull'identità dei committenti dei grandi lamenti funebri poetici commissionati a Pindaro e a Simonide. Si tratta in tutto di cinque casi certi e di due probabili.<sup>22</sup> Ma uno dei casi certi riguarda una delle più nobili famiglie ateniesi, quella degli Alcmeonidi, che commissionò a Pindaro un *threnos* per Ippocrate, che era stato committente del poeta tebano nel 486 a.C. in occasione della vittoria pitica del figlio Megacle (*Pitica VII*).<sup>23</sup> Dunque, in aperta sfida a quanto previsto già dalla legislazione soloniana, ad Atene le famiglie aristocratiche continuarono a celebrare i propri morti con carmi appositamente confezionati, che se non potevano essere eseguiti in pubblico potevano, però, trovare spazio nei riti che si svolgevano all'interno dell'*oikos*. E possiamo immaginare che l'eco di queste celebrazioni uscisse dal ristretto ambito del contesto familiare.

E la tragedia? Come si posiziona questo genere politico per eccellenza sul fronte di questa linea di frizione, per non dire di conflitto, fra la polis e alcune delle famiglie ateniesi più importanti, che attuavano anche attraverso l'adozione di pratiche funerarie in controtendenza una forma di resistenza al diffondersi della cultura della polis democratica? Quale ruolo ebbe la tragedia nel sostenere la linea ideologica prevalente ad Atene nel V secolo a.C. in materia di pratiche funerarie?

**21** Per questa interpretazione della stele di Dexileos vedi Morris 1994, 81-3 ma anche Guggisberg 2008, 303-6.

**22** Simonide compose un *thrēnos* per Scopa, della dinastia tessala degli Scopadi; per Antioco, figlio di Echekratide e Dyseride, di un'importante famiglia tessala; per Lisimaco di Eretria. Pindaro invece compose *thrēnoi* per personaggi della famiglia degli Allevadi e probabilmente per gli Emmenidi e i Dinomenidi di Sicilia. Per maggiori dettagli vedi Palmisciano 2017, 214-16.

**23** *Schol. Pind. Pyth. 7.18a* [2.204 Drachmann] *ἔοικε δὲ τὸ περὶ τὴν Ἰπποκράτους τελευταίην περὶ τοῦτον τὸν καιρὸν ἀπηντηκέναι, εἰς ὃν καὶ θρήνον γράφει ὁ Πίνδαρος.*

## 2 Lamento eroico e lamento tragico

Partiamo da alcune semplici osservazioni. Nella tragedia greca è possibile osservare un corpus di lamenti funebri che possono essere considerati come delle testimonianze attendibili sul piano rituale.<sup>24</sup> Fra questi lamenti, il gruppo più numeroso riguarda personaggi del ciclo iliadico; secondo, in ordine quantitativo, è il gruppo dedicato a eroi del ciclo tebano; il resto è costituito da singole presenze che pertengono a filoni mitici distinti.

### CICLO TROIANO

	Destinatario del lamento	Esecutore
Aesch. <i>Ag.</i> 1448-1550	Agamennone	Clitemestra-Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 152-63	Agamennone	Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 306-478	Agamennone	Elettra-Oreste-Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 479-509	Agamennone	Elettra-Oreste
Soph. <i>Ai.</i> 891-973	Aiace	Tecmessa-Coro
Eur. <i>Andr.</i> 103-16	Andromaca (Autolamentazione)	Andromaca
Eur. <i>Tr.</i> 1167-206	Astianatte	Ecuba
Eur. <i>Tr.</i> 577-86	Caduti nella Guerra di Troia	Ecuba-Andromaca
Soph. <i>El.</i> 112-67	Elettra (Autolamentazione). Agamennone	Elettra
Eur. <i>Andr.</i> 1173-225	Neottolemo	Peleo-Coro
Eur. <i>Tr.</i> 1209-36	Astianatte	Ecuba-Coro
Soph. <i>El.</i> 1126-70	Lamento sulla (presunta) urna di Oreste	Elettra
Aesch. <i>Ch.</i> 49-54	Lamento sulla casa di Agamennone	Coro
Eur. <i>Hec.</i> 154-68	Lamento sulla città di Troia	Ecuba
Eur. <i>Hel.</i> 362-74	Lamento sulla città di Troia	Elena
Eur. <i>Tr.</i> 1287-1324	Lamento sulla città di Troia	Ecuba-Coro
Eur. <i>Hel.</i> 164-251	Lamento sulle sciagure della Guerra di Troia. Lamento su Elena	Elena-Coro
Eur. <i>Hec.</i> 681-722	Polidoro	Ecuba-Serva-Corifea
[Eur.] <i>Rh.</i> 895-914	Reso	Musa-Coro

<sup>24</sup> L'esame della credibilità rituale di un lamento contenuto in un'opera poetica che non ha una destinazione funeraria richiede l'adozione di criteri piuttosto complessi: vedi Palmisciano 2017, 133-59, 217-94 per comprendere la *ratio* dei criteri da me adottati.

---

**CICLO TEBANO**

---

	Destinatario del lamento	Esecutore
Soph. <i>Ant.</i> 806-82	Antigone	Antigone-Coro
Soph. <i>Oed. Col.</i> 1670-1750	Edipo	Antigone-Ismene-Coro
Eur. <i>Phoen.</i> 1485-1538	Edipo	Antigone
Soph. <i>Ant.</i> 1261-1346	Emone ed Euridice	Creonte-Coro-Nunzio
Aesch. <i>Sept.</i> 961-1004	Eteocle e Polinice	Antigone-Ismene
Eur. <i>Phoen.</i> 1433-7	Eteocle e Polinice	Giocasta
Eur. <i>Suppl.</i> 778-836	Caduti nella spedizione contro Tebe	Coro-Adrasto
Eur. <i>Suppl.</i> 918-24	Caduti nella spedizione contro Tebe	Coro
Eur. <i>Suppl.</i> 955-79	Caduti nella spedizione contro Tebe	Coro
Eur. <i>Suppl.</i> 1114-64	Caduti nella spedizione contro Tebe	Madri e figli dei caduti

---

**SINGOLE OCCORRENZE**

---

	Destinatario del lamento	Esecutore
Eur. <i>Alc.</i> 393-415	Alcesti	Eumelo
Eur. <i>Alc.</i> 435-75	Alcesti	Coro
Eur. <i>Alc.</i> 861-71	Alcesti	Admeto
Eur. <i>Alc.</i> 872-902	Alcesti	Admeto-Coro
Aesch. <i>Suppl.</i> 40-176	Danaidi (Autolamentazione)	Danaidi
Eur. <i>Hippol.</i> 811-55	Fedra	Teseo-Coro
Eur. <i>Herc.</i> 1367-85	I figli e la moglie di Eracle	Eracle
Eur. <i>Hyps. TrGF</i> 752h. 5-9	Ipsipile (Autolamentazione)	Ipsipile
Eur. <i>Erechth. TrGF</i> 370.36-40 (= 17 Sonnino)	Lamento di Prassitea per i suoi morti	Prassitea
Eur. <i>Bacch.</i> 1316-24	Penteo	Cadmo
Aesch. <i>Pers.</i> 532-97	Caduti dell'esercito persiano	Coro
Aesch. <i>Pers.</i> 908-1077	Caduti dell'esercito persiano	Serse-Coro

Ora, se è vero che tutti i lamenti presenti in tragedia sollecitano la memoria collettiva sulle pratiche rituali rese in onore di un morto di condizione eroica, ai fini del nostro discorso sono maggiormente rilevanti i casi in cui i lamenti tragici si pongono in diretto confronto con la memoria dei lamenti dedicati agli eroi dell'epos omerico. È dalla cultura omerica che provengono le sollecitazioni più potenti ed è, come sembra, proprio il funerale eroico omerico a fornire il modello per quella particolare tipologia di sepoltura aristocratica osservabile ad Atene fra VII e V secolo a.C.

La prima osservazione che viene in mente osservando l'elenco dei personaggi che sono oggetto di lamentazione tragica è che in tragedia non si pronunciano lamenti per Sarpedone, Patroclo, Ettore, Achille, ovvero per i pochissimi privilegiati eroi che nell'epos omerico ricevono il γέρως del funerale eroico, comprensivo della lamentazione funebre. La tragedia, quindi, cala un velo di silenzio sui protagonisti

di quei riti che erano oggetto di imitazione da parte di un buon numero di famiglie aristocratiche ateniesi negli stessi anni in cui la tragedia andava in scena.

La tragedia però ripropone più volte situazioni funebri in cui a guidare la lamentazione sono le stesse donne che pronunciano i lamenti per Ettore nell'*Iliade*: Ecuba, Elena, Andromaca. Data la fama di quelle scene omeriche, si può dire fosse automatico che in relazione a quelle donne si riaccendesse la memoria del testo epico.

Prendiamo per primo il caso di Ecuba. Nell'*Iliade* la moglie di Priamo pronuncia due lamenti, entrambi interessanti come testimonianze del lamento rituale. Ne riportiamo per intero il primo, riportando accanto al testo le funzioni rituali del discorso, secondo i criteri di analisi da me adottati per lo studio del lamento funebre greco:<sup>25</sup>

Il. 22.431-6	Funzione del discorso
τέκνον,	Allocuzione al morto
ἐγὼ δειλή,	Autolamentazione
τί νυ βειομαι αἰνὰ παθοῦσα,	Attestazione della miserevole condizione dei parenti
σεῦ ἀποτεθνηῶτος;	Attestazione del nuovo status di morto
ὄ μοι νύκτας τε καὶ ἡμῶν   εὐχλωή κατὰ ἄστῃ πελέσκεο,	Elogio del morto
πᾶσι τ' ὄνειρα   Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἳ σε θεὸν ὧς   δειδέχατ'	Elogio del morto
ἦ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῦδος ἔησθα   ζωὸς ἐών νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κυχάνει.	Elogio del morto Attestazione del nuovo status di morto

Questo lamento presenta all'inizio delle brevi formule di carattere rituale, ma il discorso si allarga ben presto in direzione dell'elogio del morto, il guerriero che i Troiani guardavano come un dio. E il favore divino è il nucleo tematico anche del secondo lamento che Ecuba pronuncia nell'*Iliade* (24.748-59) dove la regina di Troia afferma che Ettore era il suo figlio prediletto e che gli dèi lo amarono tanto che il suo corpo è stato conservato intatto nonostante i maltrattamenti subiti da Achille.

Nell'*Ecuba* di Euripide, invece, la regina di Troia appare come una donna anziana e sola, completamente perduta di fronte agli eventi. All'annuncio dell'imminente morte della figlia Polissena, Ecuba si lancia in un lamento, che pur non essendo direttamente legato a una scena luttuosa, sfrutta pienamente il repertorio espressivo del lamento funebre per esprimere il suo smarrimento e la sua impotenza.

<sup>25</sup> Vedi Palmisciano 2017, 33-47 per la giustificazione di questo metodo di analisi.

Eur. *Hec.* 154-68

οἱ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;  
 ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν; 155  
 δειλαία δειλαίου γήρωσ,  
 <καί> δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,  
 τᾶς οὐ φερτᾶς; οἴμοι.  
 τίς ἀμύνει μοι; ποία γέννα,  
 ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς, 160  
 φροῦδοι παῖδες.  
 ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν  
 στείχω; ποῖ δ' ἦσω; ποῦ τις θεῶν  
 ἢ δαιμόνων ἐπαρωγός;  
 ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι, 165  
 Τρωάδες ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι  
 πῆματ', ἀπώλεσατ' ὠλέσατ'· οὐκέτι μοι  
 βίος ἀγαστὸς ἐν φάει.

L'effetto che questo lamento di Ecuba produce sullo spettatore è di rendere plasticamente evidente lo stato confusionale in cui si trova la regina di Troia, una condizione che è caratteristica del luttuato che si trova ad affrontare la fase iniziale della crisi del cordoglio.<sup>26</sup> Ecuba manifesta in primo luogo, attraverso una serie incalzante di domande, la propria incapacità di trovare espressioni adeguate alla misera situazione in cui si trova. Precipitata in una condizione di abulia, si affanna nella ricerca di aiuto, pur sapendo che tutti quelli che potevano venire in suo soccorso sono morti e che la sua stessa patria è distrutta. Sul piano delle funzioni, questo lamento appare coerente con le caratteristiche degli altri lamenti presenti in tragedia, dove prevalgono di gran lunga, per numero di occorrenze e ampiezza dell'elaborazione formale le funzioni dell'autolamentazione, dell'attestazione del nuovo status di morto (qui riferito ai lutti passati che hanno colpito Ecuba) e della descrizione della miserevole condizione dei sopravvissuti. L'orizzonte del discorso è frantumato, le frasi sono brevi e spezzate da interiezioni di dolore. Il discorso è caratterizzato da domande destinate a cadere nel vuoto e da brevi, perentorie affermazioni riguardo a tutto ciò che è andato perduto. Tutto il lamento è pervaso da un elevato tasso di emotività e contrasta in modo evidente con il più pacato orizzonte del discorso di Ecuba nell'*Iliade*.

La distanza dal modello epico appare molto chiaramente anche nelle *Troiane*, nel lungo lamento di Ecuba sul nipote Astianatte

<sup>26</sup> Per una descrizione delle diverse fasi in cui si può scomporre l'esperienza del lutto e delle pratiche di lamentazione a esse connesse vedi De Martino 1975, in part. 83-101, 111-63.

(Eur. *Tr.* 1167-206). Il tenore del discorso è tutto impostato sul *pathos*, sulla tenerezza dell'affetto verso il nipote, sulla crudeltà di un lutto che sovverte l'ordine naturale delle cose (v. 1185 *σὺ δ'οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον*). Ecuba stessa si definisce come una vecchia miseranda, priva di patria, priva di figli (v. 1186 *γραῦς ἄπολις ἄτεκνος*). In questo lamento, inoltre, spiccano due importanti elementi di origine rituale che non compaiono mai nei lamenti omerici: il modulo della lamentazione su singole parti del corpo e la lamentazione sugli oggetti appartenuti al morto.<sup>27</sup>

Ecuba, infatti, dopo una prima sezione in cui si rivolge direttamente al nipote, focalizza il suo lamento sulle mani e la bocca di Astianatte.

Eur. *Tr.* 1178-81

ὦ χεῖρες, ὡς εἰκούς μὲν ἠδείας πατρὸς  
κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.  
ὦ πολλὰ κόμπους ἐβαλὼν, φίλον στόμα,  
ὄλωλας

La lamentazione su singole parti del corpo è ben presente in diverse culture di livello etnografico, ed è documentata nella tragedia greca non solo nelle *Troiane* ma anche in altre tragedie di Euripide.<sup>28</sup> Evidentemente Euripide attinse direttamente alle pratiche del lamento rituale per trovare espressioni altamente patetiche che in questo caso aderivano bene al carattere che voleva imprimere al personaggio di Ecuba, che risulta abbassata, per così dire, al ruolo di una piangente quale ogni Ateniese avrebbe potuto vedere in azione durante un vero funerale. Ancora più importante mi sembra il lamento che Ecuba pronuncia sullo scudo di Ettore, su cui era stato deposto il cadavere del nipote, rarissimo esempio di lamento su oggetti appartenuti al morto di cui nei poemi omerici si poteva indovinare la presenza solo leggendo i testi in controluce.<sup>29</sup> Lo scudo è particolarmente adatto a riassumere la personalità del morto: esso porta su di sé ancora le tracce della persona scomparsa, come i segni dell'uso e le macchie di sudore tuttora visibili, inoltre attraverso l'*episema* dichiara

<sup>27</sup> La particolare funzione che questi moduli di lamentazione svolgono in contesti rituali è bene spiegata da Lombardi Satriani, Meligrana 1989, 194-207.

<sup>28</sup> In Eur. *Andr.* 1181 Peleo, alla notizia della morte di Neottolema pronuncia un lamento dal forte carattere rituale in cui si rivolge alla bocca, al volto e alle mani del morto. In Eur. *Alc.* 398-400 Eumelo piange le mani della madre. In Eur. *Phoen.* 1524-7 Antigone manifesta l'intenzione di rivolgersi, nella sua lamentazione, alle mammelle della madre Giocasta. In [Eur.] *Rh.* 902-3 la Musa piange la testa del figlio.

<sup>29</sup> Un unico accenno si può cogliere in *Il.* 22.510-11 dove si fa riferimento alle vesti di Ettore che giacciono in casa inutilizzate.

immediatamente l'identità di chi lo imbraccia. Pertanto, la vista dello scudo di Ettore suscita in Ecuba una profonda emozione perché è come una riapparizione del figlio perduto e quindi un'occasione per rinnovare il lamento su di lui.

Eur. *Tr.* 1194-9

ὦ καλλίπηχυν Ἴκτορος βραχίονα  
σῶζουσ', ἄριστον φύλακ' ἀπώλεσας σέθεν.  
ὡς ἦδύς ἐν πόρπακι σῶ κείται τύπος  
ἴτυός τ' ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἰδρώς,  
ὄν ἐκ μετώπου πολλάκις πόνους ἔχων  
ἔσταζεν Ἴκτωρ προστιθείς γενειάδι.

Tuttavia, anche il grande Ettore non viene pianto come un eroe. In un discorso dall'orizzonte molto limitato, non si fa neanche un fugace accenno alle imprese di Ettore. Il grande guerriero viene rappresentato in modo realistico come un oplita sudato che appoggia il volto allo scudo per trovare un istante di tregua alle fatiche della guerra. Anche su Ettore, come nei confronti di Ecuba, agisce un processo di avvicinamento alle realtà più comuni e quotidiane.

Sempre nell'*Ecuba* di Euripide troviamo un altro esempio di come la memoria epica possa essere attivata per prenderne le distanze. All'annuncio della morte di Polidoro, Ecuba dà avvio al lamento utilizzando il verbo 'tecnico' con cui nei poemi omerici si indica la funzione di chi guida il lamento<sup>30</sup> sin dalla sua fase iniziale:

Eur. *Hec.* 684-7

ὦ τέκνον τέκνον,  
αἰᾶ, κατάρχομαι γόων,  
βακχεῖον ἔξ ἀλάστορος  
ἀρτιμαθῆ νόμον.

L'uso del verbo κατάρχομαι ricorda da vicino il passo dell'*Iliade* in cui Ecuba si pone alla guida del lamento su Ettore:

*Il.* 24.747

Τῆσιν δ' αὖθ' Ἐκάβη ἀδινού ἔξηρχε γόοιο<sup>31</sup>

**30** Sul ruolo della guida del pianto nella lamentazione vedi Palmisciano 2017, 62-4.

**31** La formula omerica con ἐξάρχω + γόος al genitivo appare in un sistema molto variato, per cui vedi *Il.* 18.51, 18.316; 22.430; 23.12, 23.17; 24.723, 24.761. In tragedia

Ma dopo aver attivato la memoria del pubblico, Euripide fa prendere al discorso una svolta sorprendente. Dopo aver pronunciato una breve strofe ricca di elementi trenodici, Ecuba riprende la lamentazione nella strofe successiva con una serie di domande che sembrano prese da un vero lamento rituale.

*Eur. Hec.* 694-8

Εκ. ἜΩ τέκνον τέκνον ταλαίνας ματρός,  
τίμι μόρφ θνήσκεις, τίμι πότμῳ κείσαι;  
πρὸς τίνοσ ἀνθρώπων;  
Θε. οὐκ οἶδα· ἐπ' ἀκταῖσ νιν κυρῶ θαλασσίαισ

Rivolgersi al morto con una serie incalzante di domande fittizie è una delle strategie discorsive più frequenti e facilmente osservabili, sia nei lamenti dei Greci, sia nei lamenti di ambito folklorico.<sup>32</sup> Un esordio di questo tipo sembrerebbe annunciare una lamentazione dal carattere spiccatamente rituale, peraltro coerente con il carattere della scena. Invece, lo svolgimento successivo rappresenta un brusco scarto rispetto alle pratiche effettive del lamento funebre. Nella realtà le domande che Ecuba pone non sono formulate per ottenere una risposta. Anzi, la loro funzione consiste proprio nel certificare al piangente che il dialogo con il morto non è più possibile e che quel residuo di personalità costituito dal cadavere non agisce più e attende solo di essere avviato nella sua nuova condizione. Invece l'ancella prende alla lettera le domande della regina e racconta le circostanze della morte di Polidoro (v. 698). I moduli del lamento tradizionale sono stati piegati da Euripide per esprimere qualcosa di molto distante dalla realtà da cui sono stati attinti. Le domande di Ecuba servono solo a far proseguire l'azione scenica con il racconto della morte di Polidoro. E la memoria epica attivata da subito con espressioni così fortemente connotate come *κατάρχομαι γόων* si rivela una traccia indicata solo per prenderne le distanze senza indugi.

Per quanto riguarda le altre famose piangenti dell'epos, cioè Andromaca ed Elena, le considerazioni possono essere ancora più radicali. Andromaca è protagonista di una breve autolamentazione in distici elegiaci nella tragedia omonima (vv. 103-16) e di un breve ma intenso lamento che esegue insieme a Ecuba su tutti i Troiani morti nella Guerra (*Eur. Tr.* 577-86). In entrambi i casi non vi è spazio per alcun discorso celebrativo delle qualità eroiche dei protagonisti della Guerra.

---

κατάρχω, nel senso tecnico di 'guido il lamento' compare anche in *Eur. Andr.* 1197-9: ... θανόντα δεσπότην γόοις | νόμῳ τῷ | νεπέτων κατάρξω.

**32** Per l'analisi della componente dialogica del lamento funebre in tragedia vedi Palmisciano 2017, 281-4.



Si piange solo intensamente per la miserevole sorte di quanti vi hanno perso la vita e si sottolinea la dolorosa condizione presente dei sopravvissuti, vittime durature di quell'evento tragico. Ancora una volta niente differenza chi piange sulla scena tragica da una donna comune che lamenta la perdita dello sposo, del figlio o della propria patria. L'autolamentazione è al centro anche della lunga parodo commatica in cui Elena interagisce con il coro nell'*Elena* di Euripide. La Guerra di Troia, sin dai suoi più lontani antefatti, è raccontata da Elena come una serie interminabile di lutti e disgrazie. I suoi effetti nefasti perdurano nel tempo presente. Esattamente su questa linea si pone anche la monodia trenodica che Elena esegue più avanti ai vv. 362-74.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma il quadro generale resterebbe invariato. Euripide, l'unico tragediografo che ha messo in scena le eroine piangenti dell'epos omerico, le ha riplasmate, accorciando drasticamente la distanza che le separa dalle donne comuni. Gli altri tragediografi non si sono comportati diversamente. Nessuna esaltazione eroica troviamo nel κομμός che Tecmessa pronuncia insieme al coro subito dopo che è avvenuto il suicidio di Aiace (Soph. Ai. 891-973). Solo afflizione personale e pena per la miserevole sorte del padre Agamennone troviamo nelle strofe liriche che Elettra esegue nell'omonima tragedia di Sofocle (vv. 103-72). Per non parlare della lunghissima scena che si svolge intorno alla tomba di Agamennone nelle *Coefore* di Eschilo, un vero e proprio esempio di θρήνος mancato. L'attesa della celebrazione del rito funebre era stata creata nel pubblico già nel finale dell'*Agamennone*. Ora, finalmente, il re può essere risarcito dei mancati onori. Ma il risarcimento non avviene nelle forme attese. Ai riti presso la tomba si allude più volte, così come si fa riferimento ai lamenti versati, anche in forme drammatiche, sulla tomba di Agamennone, ma queste pratiche rituali vengono riferite, raccontate, ma non praticate sulla scena. Il θρήνος ἐπιτύμβιος annunciato dal coro al v. 334 s. non si leva nel tempo presente, ma si racconta che si è levato nel passato.

Aesch. Ch. 423-8

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας  
νόμοις ἠλεμιστρίας  
ἀπρικόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν  
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα  
ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει  
κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.

Non che manchino nel κομμός delle *Coefore* delle espressioni autenticamente trenodiche, ma queste espressioni sono incastonate in un discorso che è centrato sul tema cardine di questa sezione della tragedia, ovvero la maturazione del proposito di vendicare il padre.

Che cosa sarebbe potuto accadere in scena al cospetto della tomba di Agamennone lo possiamo comprendere bene dalla tragedia di Eschilo che contiene la più completa e attendibile rappresentazione di una scena di lamentazione corale: il κομμός finale dei *Persiani* (vv. 931-1077). Questo lungo brano lirico costituisce una vistosa eccezione nel discorso che stiamo costruendo. In questo caso, il poeta tragico si è sentito libero di rappresentare una scena di lamentazione che rispetta la realtà rituale, senza altro fine se non quello di piangere i caduti in battaglia. L'intensità emotiva di questa lamentazione è ben esemplificata da questa breve sezione:

Aesch. *Pers.* 1050 s.

Ξε. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.  
Χο. ὄτοτοτοτοῖ.

1054 s.

Ξε. καὶ στέρν' ἄρασσε κἀπιβόα τὸ Μύσιον.  
Χο. ἀνία ἀνία.

1060 s.

Ξε. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῶν χερῶν.  
Χο. ἀνία ἀνία.

1066-70

Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.  
Χο. οἰοῖ οἰοῖ  
Ξε. αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.  
Χο. ἰὼ ἰὼ Περσὶς αἴα δύσβατος

Il κομμός dei *Persiani* non ha molto a che fare con i rapporti fra epica e tragedia. Nei poemi omerici manifestazioni così clamorose del cordoglio sono solo raccontate, né poteva essere altrimenti. I *Persiani*, invece, possono trasformare in azione scenica ciò che nell'epos è solo oggetto di racconto.<sup>33</sup> Il *planctus* agito sulla scena è la materia-

**33** Questo 'vantaggio' espressivo mi sembra particolarmente significativo in relazione alla lamentazione responsoriale, che viene realizzata sulla scena tragica mentre nei poemi omerici viene riferita in forma attenuata attraverso un elaborato sistema di formule: *Il.* 19.301 (= 22.515; 24.746) ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες; *Il.* 19.338 ὡς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γέροντες; *Il.* 22.429 ὡς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται; *Il.* 24.760 ὡς ἔφατο κλαίουσα, γόνον δ' ἀλίσστον ὄρινε (*scil.* Ecu-ba); *Il.* 24.776 ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστανε δῆμος ἀπείρων.

lizzazione davanti agli occhi del pubblico di ciò che doveva essere il funerale eroico nella sua fase più acuta, con il coinvolgimento corale dell'intero gruppo dei luttuati. Una scena che è perfettamente compatibile con le rappresentazioni che possiamo vedere sui grandi vasi tardo-geometrici del Dipylon, che forse gli spettatori dei *Persiani* potevano ancora vedere *in situ*, dato che è possibile che almeno qualcuno di quei segnaoli monumentali fosse ancora in piedi negli anni intorno alla rappresentazione di quella tragedia.

Ebbene, proviamo a immaginare l'effetto che questo κομμός doveva avere sul pubblico e in particolare sui membri di quelle famiglie che avevano sepolto i propri cari seguendo il protocollo del rito funebre omerico. Questi ultimi dovevano essere i più colpiti di tutti da quanto vedevano svolgersi sulla scena: una scena di *planctus* ad altissima intensità di cui sono protagonisti dei maschi adulti. L'unico parallelo che si poteva affacciare alla loro memoria era il funerale di Patroclo, in cui, anche per ragioni contingenti, è la componente maschile del gruppo, guidato da Achille, ad avere la preminenza. Ma in questo caso i maschi sono dei Persiani che si comportano secondo protocolli rituali che ad Atene erano ormai diventati prerogativa esclusiva delle donne, come ormai da tempo ha dimostrato lo studio dell'iconografia funeraria del V secolo a.C. che sembra ben distinguere i ruoli e le competenze rituali degli uomini e delle donne, riservando a queste ultime l'espressione più parossistica del cordoglio.<sup>34</sup> Quindi, la scena tragica in cui maggiormente si rievocano i riti funebri degli eroi omerici diventa per quegli aristocratici uno specchio deformante. Questi Ateniesi in cerca di una rivincita politica sentono di essere assimilabili a dei barbari sconfitti e perdipiù femminilizzati. Il modello eroico è stato completamente rovesciato di segno.

Vorrei concludere il mio discorso proponendo un esempio tragico di celebrazione di una persona morta che appare vicino al modello omerico. È nell'*Alcesti* di Euripide che si trovano i lamenti più compiutamente eroici presenti in tragedia. E tuttavia non può essere frutto del caso che questi lamenti siano dedicati a una donna, che viene innalzata dalle espressioni funebri a lei dedicata allo stesso rango dei più grandi eroi dell'epica, gli unici a essere titolari di lamenti.<sup>35</sup>

Il testo più interessante si trova nel secondo stasimo (vv. 435-75), eseguito dal coro subito dopo che Admeto ed Eumelo sono usciti di scena insieme al cadavere di Alcesti. Di questo stasimo, la prima

<sup>34</sup> Questa differenziazione emerge con chiarezza dalla documentazione discussa da Pedrina 2001, in part. 156-62.

<sup>35</sup> Resta poi da capire fino in fondo perché l'*Alcesti*, un'opera che fu presentata come quarto dramma, al posto del dramma satiresco, sia così ricca di testimonianze attendibili sul lamento rituale. Ma su questo punto non ho risposte soddisfacenti da offrire.

sezione (vv. 435-59) può essere considerata, caso unico in tragedia, un vero e proprio *θρῆνος* d'autore in ragione del suo elevato livello di elaborazione formale.

Eur. *Alc.* 435-47

ὦ Πελίου θύγατερ  
χαίρουσά μοι εἰν Αἶδαο δόμοις  
τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις.  
ἴστω δ' Αἶδας ὁ μελαγχαίτας θεὸς ὅς τ' ἐπὶ κώπῃ  
πηδαλίῳ τε γέρων  
νεκροπομπὸς ἴζει,  
πολύ δὴ πολὺ δὴ γυναικ' ἀρίστην  
λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ-  
σας ἐλάτῃ δικώπῳ.  
πολλὰ σε μουσοπόλοι  
μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὄρειαν  
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις

La memoria epica viene attivata dalla presenza in posizione incipitaria di una celebre formula pronunciata due volte da Achille rivolgendosi al cadavere di Patroclo: *Il.* 23.19 = 179 χαῖρέ μοι... καὶ εἰν Αἶδαο δόμοισι. Il richiamo è esplicito ed è sottolineato dall'uso della forma epica εἰν della preposizione ἐν, una forma che ricorre in tragedia solo qui e in *Soph. Ant.* 1241.<sup>36</sup> Ma quel che colpisce è il modo elaborato in cui si tesse l'elogio di Alceste, una funzione molto rara nei lamenti tragici tanto che compare solo in questo passo e nell'*Ippolito* di Euripide, ancora una volta in relazione a una donna. In questo canto l'elogio di Alceste assume un ruolo centrale: ella era la migliore delle donne e la sua eccezionale virtù merita una celebrazione altrettanto eccezionale. Per questo il coro afferma che Alceste sarà celebrata al di fuori della Tessaglia molte volte, e in componimenti poetici di generi diversi, raggiungendo con la sua fama le feste poetico-musicali più celebri, come le Carnee a Sparta, o le feste ateniesi.

L'allargamento dell'orizzonte della celebrazione e il coinvolgimento di poeti (μουσοπόλοι) assimila il destino di Alceste a quello di altri famosi personaggi la cui memoria è stata preservata dalla poesia. Grazie ai suoi meriti eccezionali, Alceste ha avuto accesso a una condizione paragonabile a quella degli eroi dell'epos, la cui gloria è resa immortale dal canto, o a quella di personaggi mitici come Lino, di cui Esiodo dice che sarà celebrato da tutti i poeti con canti trenodici.

36 Traggio questa informazione da Parker 2007, 147 ad 436-7.

Hes. fr. 305.2-3 M.-W.

ὄν δὴ, ὅσοι βροτοὶ εἰσὶν αἰδοὶ καὶ κῆταρισταί,  
πάντες μὲν θρηνεῦσιν ἐν εἰλαπίναις τε χοροῖς τε

Ma questa gloria viene rappresentata come se fosse accessibile, se mai possa esserlo veramente, solo a delle donne disposte ad azioni di straordinaria generosità e a estremi sacrifici. Ancora una volta viene negata ai maschi la possibilità di percorrere un cammino verso la gloria che ricordi, anche solo da lontano, quello intrapreso dagli eroi dell'epos.

### 3 Il lebete-cinerario in tragedia

Al termine di questa disamina sarà forse più facile interpretare i passi tragici in cui appaiono dei lebeti in funzione di cinerario. Le occorrenze sono poche: due casi in Eschilo (*Aesch. Ag. 444, Ch. 686*), uno in Sofocle (*El. 1401*), ma riesce difficile pensare che con queste menzioni della pratica dell'incinerazione in un recipiente di bronzo, il poeta tragico non volesse esplicitamente confrontarsi con le pratiche del rituale funebre 'omerico'. Particolarmente significativo, ai fini del nostro discorso, è il passo dell'*Agamennone* in cui la menzione del lebete si colloca all'interno di una lunga sezione corale in cui il coro racconta le conseguenze funeste della guerra di Troia sia per i Greci sia per i Troiani e descrive le diverse modalità di sepoltura dei caduti.

*Aesch. Ag. 438-53*

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων καὶ  
ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς  
πυρωθὲν ἐξ Ἴλιου 440  
φίλοισι πέμπει βαρὺ  
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ-  
ήνορος σποδοῦ γεμί-  
ζων λέβητας εὐθέτου.  
στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄν- 445  
δρα τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις,  
τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ',  
ἄλλοτρίας διαὶ γυναι-  
κός· τάδε σῖγά τις βαῦ-  
ζει, φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρ- 450  
πει προδίκοις Ἀτρείδαις.  
οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τείχος  
θήκας Ἰλιάδος γὰς  
εὐμορφοὶ κατέχουσιν, ἐχ-  
θρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυπεν. 455

Nelle parole del Coro, i riti funebri dedicati ai soldati caduti nella Guerra di Troia sono di due tipi. Di alcuni si dice che sono stati seppelliti in terra straniera, nel luogo stesso della guerra, senza che si specifichi la natura del rito funebre impiegato (incinerazione o inumazione). Altri, invece, dopo essere stati cremati a Troia, fanno ritorno in patria per mare: i resti della loro cremazione sono trasportati all'interno di lebeti. La menzione di questo particolare tipo di recipiente metallico mi sembra il frutto di una scelta consapevole e ricca di significato. Il lebete di bronzo, cioè il vaso che può essere considerato il simbolo della sepoltura eroica di tipo 'omerico', è stato trasformato nel recipiente standard impiegato per riportare in patria i resti di numerosissimi semplici soldati. Se le parole di Eschilo corrispondessero a una pratica reale del V secolo a.C., di lebeti usati come cinerari ne avremmo trovati un numero di scala completamente diversa e in contesti funerari di ogni tipo. La realtà invece conferma il carattere elitario della sepoltura di tipo 'omerico'. Le sepolture eroiche, non solo nel V secolo ma anche nei secoli precedenti, si contano in poche decine e la loro incidenza statistica sul complesso delle sepolture nelle necropoli attiche è, come abbiamo visto sopra, quasi irrilevante. D'altra parte, nei poemi omerici il funerale eroico è prerogativa di pochissimi personaggi di prima grandezza: Sarpedone, Patroclo, Ettore e Achille. Eschilo, quindi, associando il lebete a dei morti che nella vita reale non avrebbero mai avuto l'onore di quel funerale, ha operato una consapevole 'banalizzazione' del rituale eroico, che viene trasformato da privilegio esclusivo di una ristretta élite in una pratica di massa. Il funerale 'omerico' in questo modo viene defunzionalizzato e, per così dire, sottratto al ceto sociale che se ne era arrogata l'esclusiva pertinenza.<sup>37</sup> Un'operazione che assume un significato politico chiaro se si considera che il 458 a.C., anno della rappresentazione dell'*Oresteia*, si colloca in una fase storica in cui la tensione fra la fazione aristocratica e la fazione democratica era particolarmente alta, anche a seguito delle riforme di Efialte.

In linea con questa interpretazione appaiono anche le altre due occorrenze del lebete-cinerario in tragedia. Sempre nell'*Oresteia*, il lebete compare al v. 686 delle *Coefore*, in associazione alle false ceneri di Oreste, che sarebbe morto nella Focide e avrebbe trovato in terra straniera una sepoltura così descritta.

**37** Una diversa interpretazione della presenza del lebete-cinerario in tragedia è stata proposta da Garland 1985, 92-3, che giudica questi passi come un riferimento alla pratica reale del rimpatrio dei resti degli Ateniesi morti in battaglia lontano dalla patria. In questo modo avremmo un processo di 'eroizzazione' dei cittadini morti per la polis. Ma vedi, oltre a quanto detto sopra, i rilievi critici di Rendeli 2005, 106-9, che ben evidenzia il contrasto fra la dimensione individuale del culto eroico e la dimensione collettiva del rituale funebre ateniese.

Aesch. Ch. 686-7

νῦν γὰρ λέβητος χαλκίου πλευρώματα  
σποδὸν κέκευθεν ἀνδρὸς εὖ κεκλαυμένου<sup>38</sup>

Seppure associato a un personaggio di condizione aristocratica, il lebete-cinerario è anche in questo caso spogliato di ogni aura eroica. La morte (presunta) di Oreste non è avvenuta in battaglia e niente fa supporre che il giovane abbia avuto meriti particolari, tali da fargli guadagnare l'accesso a una condizione speciale. La sua sepoltura in un lebete di bronzo è dovuta solo alla pietà di chi lo ha ospitato e gli ha tributato il giusto onore del pianto funebre lontano dalla sua patria. Più che di funerale eroico mi sembra che qui si parli dell'espletamento di un atto di doverosa *xenía*.

Nell'*Elettra* di Sofocle il termine λέβης appare all'interno di un discorso dalla strategia espressiva molto pianificata. Come è noto, Sofocle riprende il tema dell'inganno perpetrato da Oreste, che si introduce nel palazzo paterno recando con sé le sue false ceneri. Solo, questa volta il recipiente che le contiene non viene consegnato a Clitemestra, come nelle *Coefore*, bensì a Elettra. La consegna delle false ceneri diventa l'occasione che genera il riconoscimento dei due fratelli separati da tempo: la vista della profonda commozione che scuote la sorella al falso annuncio della morte di Oreste porta quest'ultimo a rivelarsi a Elettra e a condividere con lei il piano della vendetta. Ebbene, in tutta la lunga scena del falso annuncio e del riconoscimento (vv. 1098-1231), il recipiente che conterrebbe le ceneri di Oreste gioca un ruolo drammatico importante.<sup>39</sup> Esso viene stretto fra le braccia da Elettra che riversa sull'urna un fiume di parole commosse. Posta al centro dell'attenzione, come un vero e proprio catalizzatore dell'energia emotiva, l'urna viene menzionata ben sette volte, sia con termini propri sia con espressioni metaforiche. Le parole impiegate sono però molto generiche e non fanno riferimento a una particolare tipologia di recipiente. Si usano i termini τεύχος (vv. 1114, 1120), ἄγγος (v. 1118, 1205), κύτος (v. 1142), mentre, su di un piano traslato, il recipiente è definito μνημεῖον (1126) e στέγος (1165). Interessante mi sembra il fatto che si insiste nel sottolineare le piccole dimensioni del recipiente sin dalla sua prima apparizione: Oreste dice che sta portando i poveri resti del morto in un piccolo

<sup>38</sup> Mi sembra molto acuta l'osservazione di Rosenmeyer riportata da Garvie 1986, 232 ad 686: «Aeschylus mentions the urn without bringing it on stage; it is more effective in Phocis where he leaves it».

<sup>39</sup> Questo ruolo mi sembra davvero ben rappresentato dalle parole di Ringer 1998, 189: «The urn has much the function of 'a third actor' sharing the stage with Electra and Orestes». Per un'analisi complessiva della scena del riconoscimento nell'*Elettra*, vedi Ringer 1998, 185-99; Finglass 2007, 437-9, 443-6, 455-7.

vaso (v. 1113-14 σμικρὰ λείψαν' ἐν βραχεῖ | τεύχει) ed Elettra riprende queste espressioni poco dopo rivolgendosi direttamente all'urna cineraria: v. 1142 σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει. Possiamo immaginare che sulla scena il falso cinerario di Oreste tenuto stretto da Elettra fosse davvero piccolo e non avesse nulla di appariscente. Questo corrisponderebbe bene alle parole così ricche di pathos e di genuino sentimento che Elettra rivolge al cinerario in un momento in cui la sua solitudine appare davvero estrema.

Ma dopo la scena del riconoscimento, il falso cinerario di Oreste viene introdotto nel palazzo da Oreste e Pilade che lo consegnano a Clitemestra. A questo punto il vaso è scomparso alla vista degli spettatori, e ricompare solo nelle parole di Elettra, che racconta quello che ha visto all'interno del palazzo: Clitemestra stava ornando il cinerario per preparare la sepoltura dei resti del figlio. Il termine impiegato per descrivere il vaso questa volta è λέβης (v. 1401). La piccola urna su cui Elettra ha riversato lacrime copiose si è trasformata in un lebete, cioè nel vaso simbolo della sepoltura eroica. Un vaso né piccolo né povero, e, soprattutto, un vaso dalla forma ben riconoscibile. Riesce difficile pensare che la scelta di Sofocle di far chiamare lebete il falso cinerario di Oreste possa essere casuale, soprattutto perché questa occorrenza viene dopo ben sette espressioni generiche con le quali ci si era riferiti al vaso. La spiegazione sta probabilmente nella connessione fra il vaso e il personaggio che interagisce con esso. Sembra quasi ci sia un rapporto di osmosi fra le tensioni e le energie di cui i personaggi sono portatori e la forma (reale e mentale) che il vaso assume. Quando a maneggiare il cinerario è la sorella Elettra, il vaso può essere raccontato come piccolo, senza nome e presumibilmente povero; quando invece è Clitemestra ad averlo fra le mani, la carica negativa che contraddistingue questo personaggio si trasferisce anche sul vaso, che viene proposto alla fantasia degli spettatori come un ricco lebete di bronzo, simile a quelli che nella vita reale alcuni aristocratici della più bell'acqua continuavano a usare nei riti funebri. Si capisce così anche perché in precedenza il cinerario era stato descritto con espressioni generiche: non vincolando l'immagine del vaso a una forma e a un nome ben preciso non si creavano le premesse per una contraddizione con il momento in cui il vaso viene descritto come un lebete. Una tipologia di vaso che viene ora illuminata di una luce sinistra, la stessa che circonda il personaggio di Clitemestra, che diventa lo strumento per gettare discreditato su una pratica funeraria che si voleva contenere.<sup>40</sup>

**40** Questa lettura sarebbe ancora più chiara se avesse ragione Finglass 2007, 512 *ad* 1401 quando dice che il lebete che Clitemestra sta ornando è diverso dal piccolo cinerario della scena del riconoscimento, perché quest'ultimo recipiente non sarebbe mai stato introdotto nel palazzo.



## 4 Conclusioni

Se richiamiamo le premesse generali, possiamo dire che ad Atene, nel V secolo a.C., la forma epica della ritualità funeraria continuava a essere viva e a esercitare una funzione politica e ideologica all'interno delle cerchie aristocratiche più ostili al regime democratico. Di fronte a questa resistenza alle forme imposte dalla polis al modo di celebrare i morti, la polis non restò inerte, ma al contrario attuò una strategia di contrasto, rafforzando sul piano culturale quanto le norme giuridiche prevedevano in materia funeraria. Di questa strategia si possono considerare strumenti fondamentali sia l'istituzione di forme di ritualità funeraria in cui la dimensione pubblica dell'evento luttuoso risulti predominante a scapito della dimensione individuale, sia l'attivo confronto sulla scena tragica con il modello epico di celebrazione funebre, che non fu mai solo un termine di confronto poetico, collocato in una temporalità distante e ormai separata dal presente. I poeti tragici contribuirono attivamente a sostenere la cultura funeraria che la polis democratica aveva favorito prendendo nettamente le distanze dal modello epico, che agì solo come una matrice negativa, un termine di confronto rispetto al quale si poteva solo marcare una differenza. Quando il lamento eroico fu riproposto in forme credibili, il significato complessivo di questa riproposizione fu sempre una presa di distanza, quando non un capovolgimento di segno. L'unica collettività di uomini coinvolta in una scena di lamentazione funebre è formata dai Persiani sconfitti, un modello evidentemente improponibile per gli adulti maschi ateniesi. E sul versante femminile, le grandi protagoniste del pianto omerico vengono riproposte sulla scena dopo essere state ridotte al rango di donne comuni, impegnate nel comunissimo dovere di piangere i propri cari nello spazio circoscritto della propria famiglia e del proprio *oikos*. La scena tragica ribadisce con forza che nella polis democratica il rito funebre individuale deve restare confinato nello spazio ristretto della casa. È solo in questa dimensione che la celebrazione di tipo eroico poté essere praticata (e tollerata), senza mai pretendere di sconfinare pericolosamente in una sfera nella quale, a dettare le regole, erano le autorità della polis.

## Bibliografia

- Alexiou, M. [1974] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield.
- Ampolo, C. (1984). «Il lusso funerario e la città arcaica». *AION (archeol)*, 6, 71-102.
- Arrington, N.T. (2014). *Ashes, Images, and Memories: The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- d'Agostino, B. (1996). «La necropoli e i rituali della morte». Settis, S. (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Vol. 2, *Una storia greca*. Parte 1, *Formazione (fino al VI secolo a.C.)*. Torino: Einaudi, 435-70.
- Dalsoglio, S. (2019). «From Amphorae to Cauldrons: Urns at Athens in the Early Iron Age and in the Orientalizing Period». Graml, C.; Doronzio, A.; Capozzoli, V. (eds), *Rethinking Athens Before the Persian Wars = Proceedings of the International Workshop at the Ludwig-Maximilians-Universität München* (Munich, 23-24 February 2017). München: Utzverlag, 51-63.
- De Martino, E. (1975). *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Einaudi [= *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino: Einaudi, 1958].
- D'Onofrio, A.M. (1982). «Korai e kouroi funerari attici». *AION (archeol)*, 135-70.
- D'Onofrio, A.M. (1988). «Aspetti e problemi del monumento funerario arcaico». *AION (archeol)*, 10, 83-96.
- D'Onofrio, A.M. (1993). «Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del *Kerameikos*». *AION (archeol)*, 15, 143-71.
- Duplouy, A. (2006). *Le prestige des élites: recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les X<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant J.-C.* Paris: Les Belles Lettres.
- Dyck, A.R. (2004). *A Commentary on Cicero, "De Legibus"*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- Finglass, P.J. (2007). *Sophocles. Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- Garland, R. (1985). *The Greek Way of Death*. London: Duckworth.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Oxford University Press.
- Giudice, E. (2002). «*Demosion sema* e resistenze aristocratiche». Colpo, I.; Favaretto, I.; Ghedini, F. (a cura di), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine = Atti del Convegno* (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001). Roma: Quasar, 179-88.
- Guggisberg, M.A. (2008). «Gräber von Bürgern und Heroen: 'Homerische' Bestattungen im klassischen Athen». Kümmel, C.; Schweizer, B.; Veit, U. (Hrsgg), *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung: Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften*. Münster; New York; München; Berlin: Waxmann Verlag, 287-317.
- Knigge, U. (1988). *Der Kerameikos von Athen. Führung durch Ausgrabungen und Geschichte*. Athen: Krene Verlag.
- Kurtz, D.C.; Boardman, J. (1971). *Greek Burial Customs*. London: Thames and Hudson.
- Lombardi Satriani, L.M.; Meligrana, M. (1989). *Il ponte di S. Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Palermo: Sellerio. 2a ed.
- Loroux, N. (1981). *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la 'cité classique'*. Paris; La Haye; New York: Mouton Éditeur.
- Loroux, N. (1982). «Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité». Gnoli, G.; Vernant, J.-P. (éds), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge; Paris: Cambridge University Press; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 27-43.

- Loroux, N. (1991). *Le madri in lutto*. Tr. it. Roma-Bari: Laterza (ed. or. Paris 1990).
- Marchiandi, D. (2010). «Le consuetudini funerarie dell'élite ateniese: i lebeti bronzei di Myrina (Lemnos)». Culasso Gastaldi, E.; Marchiandi, D. (a cura di), *Gli Ateniesi fuori dall'Attica: modi d'intervento e di gestione del territorio = Seminario di Studi* (Torino, 8-9 aprile 2010). *ASAtene*, 88, 221-36.
- Marchiandi, D. (2011). *I pericoli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una 'borghesia'*. Atene; Paestum: Pandemos.
- Marchiandi, D. (2014). «Dal Dipylon verso l'Accademia e il Kolonos Hippios». Greco, E. (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, vol. 4. Atene; Paestum: Pandemos, 1283-309.
- Morris, I. (1992). *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, I. (1992-93). «Law, Culture and Funerary Art in Athens, 600-300 BC». *Hephaistos*, 11/12, 35-51.
- Morris, I. (1994). «Everyman's Grave». Boegehold, A.L.; Scafuro, A.C. (eds), *Athenian Identity and Civic Ideology*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 67-101.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Parker, L.P.E. (2007). *Euripides. Alcestis*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Pedrina, M. (2001). *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- Rendeli, M. (2005). «Cinerari ed eroi ateniesi». Adembri, B. (a cura di), *AEI MNE-STOS. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 1. Firenze: Bardi, 103-14.
- Ringer, M. (1998). *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press.
- Stroszeck, J. (2014). *Der Kerameikos in Athen. Geschichte, Bauten und Denkmäler im archäologischen Park*. Möhnesee: Bibliopolis.
- Whitley, J. (1994). «The Monuments That Stood Before Marathon. Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica». *AJA*, 98, 213-30.



## METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia

Andrea Ercolani

Istituto di studi sul Mediterraneo – ISMED-CNR, Italia

**Abstract** The comparison between the construction of dialogue in the Homeric poems and in Attic tragedy (exemplified through the analysis of Aeschylus' *Persians* and Euripides' *Bacchae*), leads to the detection of elements of similarities and some divergences, as already observed by ancient critics. Similarities and differences are well explained by considering both the mode of performance and the practice of actual dialogue.

**Keywords** Dialogue. Oratio recta. Attic tragedy. Homeric poems. Performance.

**Sommario** 1 Il dialogo: considerazioni preliminari. – 2 Forme e modi di 'dialogo' nella cultura greca arcaica (e classica). – 2.1 Un dialogo situazionale implicito: l'esecutore e il pubblico. – 2.2 Riprodurre o imitare le forme dialogiche: un locutore vs più locutori. – 3 L'epos. – 4 La tragedia. – 4.1 *Persiani* di Eschilo. – 4.2 *Le Baccanti* di Euripide. – 5 Conclusioni (tra ipotesi e certezze).

## 1 Il dialogo: considerazioni preliminari

Una definizione minimalista del termine 'dialogo' recita quanto segue: «Discorso, colloquio fra due o più persone».<sup>1</sup> Definizioni più articolate allargano le prospettive,<sup>2</sup> ma non la sostanza dei fatti ovvi, e cioè che:

---

<sup>1</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/dialogo/>.

<sup>2</sup> E.g.: «1. scambio di frasi, discorso che si svolge tra due o più persone; colloquio, conversazione [...]. 2. colloquio, comunicazione costante tra persone o tra gruppi che favorisce la comprensione reciproca e permette di eliminare o ridurre i conflitti» (<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca?q=dialogo>).

- I. il dialogo prevede obbligatoriamente almeno due locutori, in funzione alternata di emittenti e riceventi;
- II. il dialogo, nella sua dimensione fenomenologica prima, si realizza in un sistema di comunicazione orale (ovvero è affidato alla parola detta e sfrutta un canale di comunicazione precipuamente uditivo).

Quanto alle funzioni, ebbene, il dialogo è senz'altro e *in primis* un circuito di comunicazione funzionale allo scambio di informazioni. Il che si comprende bene dal punto di vista evolucionistico. Proprio la necessità di trasmettere informazioni (orizzontalmente e verticalmente, ovvero sincronicamente e diacronicamente, lungo gli assi del tempo e dello spazio), infatti, è all'origine del linguaggio, che si configura come fondamentale risposta adattativa in termini darwiniani. Il dialogo, in quanto 'colloquio fra due o più persone', è la modalità con cui è resa possibile la trasmissione e la circolazione delle informazioni (e specie quelle di rilevanza 'strategica' in termini adattativi), tanto che proprio il dialogo è uno degli scopi primari del linguaggio.<sup>3</sup>

Gli attori del dialogo sono due (o più) locutori con caratteristiche fisiche differenti, mai uguali: tra queste la specificità della voce (estensione, intensità acustica, altezza, timbro, colore) e le caratteristiche linguistiche del singolo parlante (= idioletto).<sup>4</sup>

Tra le tante ulteriori caratteristiche del dialogo, interessa qui richiamare l'attenzione su uno specifico elemento di caratterizzazione formale: i riferimenti insistiti alla condizione fatica (e.g. uso di verbi del tipo «dire, parlare, ascoltare» ecc., verifica del contatto tramite domande retoriche del tipo «hai capito? ti rendi conto?» ecc.) che normalmente impunturano il dialogo e distinguono chiaramente le forme dialogiche da altre modalità di comunicazione orale.

Tenendo conto di queste poche considerazioni generali, sarà possibile, io credo, comprendere meglio funzioni, caratteristiche e importanza del dialogo e delle sue varie modalità di realizzazione in una cultura a oralità dominante come quella greca fino a tutto il V sec. a.C.<sup>5</sup>

---

**3** La conclusione è pacifica, a partire almeno da Humboldt 1836. Se anche il dialogo non è lo scopo primo del linguaggio, per il quale viene invocata la necessità di manifestare emozioni o puntare l'attenzione su qualcosa, è certamente il secondo per importanza nell'ottica funzionale di una strategia adattativa (vedi Albano Leoni 2022, 50).

**4** E nonostante questo, in contesti di dialogo reale, si assiste a una sorta di progressiva modulazione del linguaggio che assume una sorta di forma mediata (sul piano della sintassi e dei moduli espressivi) come esito dell'interazione dei locutori.

**5** L'affermazione è pacifica: mi limito a rinviare a Havelock 2003 e, per un quadro di sintesi e ulteriore bibliografia, a Palmisciano 2014. Per la dimensione orale in cui

## 2 **Forme e modi di 'dialogo' nella cultura greca arcaica (e classica)**

### 2.1 **Un dialogo situazionale implicito: l'esecutore e il pubblico**

Una prima necessaria considerazione riguarda la definizione dello scenario di fondo che accompagna la produzione e l'esecuzione dei testi nella cultura greca d'epoca arcaica e classica: uno scenario che prevede la compresenza di uno o più esecutori e di un pubblico, in una specifica occasione (ovvero in uno spazio e in un tempo precisi).

La compresenza di esecutore e pubblico si configura intrinsecamente come una forma di dialogo, per quanto implicito: nel caso di performance orali, infatti, gli attori del dialogo, al livello strutturale minimo, sono proprio l'esecutore e il suo pubblico.

Questa forma dialogica prevede una attivazione massima dell'emittente (= condizione locutoria permanente) e una attivazione minima (ma sempre maggiore di zero!) del ricevente, che partecipa al dialogo per lo più con reazioni di *feedback* (sia sull'efficienza del contatto, sia, e in misura tanto più rilevante, sull'efficacia del messaggio, con reazioni emotive di approvazione o disapprovazione).

### 2.2 **Riprodurre o imitare le forme dialogiche: un locutore vs più locutori**

All'interno di questo scenario di fondo, il testo della performance può assumere (e assai spesso assumeva) forma dialogica.

E qui giova introdurre una distinzione operativa, almeno dal punto di vista terminologico, tra riproduzione e imitazione, tenendo conto del numero dei locutori in sede di performance.

Per riproduzione si dovrà intendere il caso in cui ci sia un solo performer a eseguire tutti gli interventi del dialogo. Questo avviene, ad esempio, nelle esecuzioni epiche, dove un solo performer (l'aedo o il rapsodo) recita l'intero dialogo, eseguendo gli interventi sia del locutore sia dell'interlocutore. In questi casi, è chiaro che la resa dialogica risulta di necessità antinaturalistica, nella misura in cui una sola voce, quella dell'esecutore, è obbligata a rappresentare il narratore e i vari personaggi parlanti del narrato.

Per imitazione, invece, si intenderà la realizzazione del dialogo nelle sue modalità reali, ovvero uno scambio di interventi alternati tra due o più locutori, come avviene nelle rappresentazioni drammatiche, dove proprio la presenza di più voci consente un dialogo in

---

inquadrare la tragedia attica, fondamentale Herington 1985, con le considerazioni addizionali e l'inquadramento concettuale di Cerri 1993.

forma piena, non mediata, in rispondenza alle logiche del dialogo reale, con due o più locutori alternativamente attivi.<sup>6</sup>

Le considerazioni che seguono riguardano precisamente le modalità di costruzione e di resa del dialogo nell'epos e nella tragedia.<sup>7</sup>

### 3 L'epos

Solitamente si afferma che l'epos greco è una forma di racconto in versi (6da). L'affermazione è senz'altro vera, ma non deve far perdere di vista un altro fatto importante, e cioè che il racconto epico, là dove presenti confronti o scambi diretti tra personaggi, riproduce le fattezze reali del dialogo, ovvero presenta sempre gli *ipsisima verba* dei personaggi riportati in *oratio recta*.<sup>8</sup> E non si tratta di un dato banale.

Consideriamo, a titolo esemplificativo, il caso dell'*Iliade*: dei 15.690 versi che compongono il poema, 7.018 sono in *oratio recta*.<sup>9</sup> Si tratta di quasi metà del testo (44,7%), che – senza troppo paradosso – può essere considerato come un racconto di dialoghi.

<sup>6</sup> Una «mimesi verbale di un'azione verbale», per riprendere il felice titolo di un lavoro di Giovanni Cerri dedicato alla tragedia greca, in cui esplora anche i suoi rapporti formali con l'epos (Cerri 2005).

<sup>7</sup> Analisi comparativa della costruzione del dialogo nell'epos e in tragedia anche in Ercolani 2000b, da cui questo lavoro prende spunto. Per problemi e questioni generali relativi alla costruzione del dialogo tragico rinvio alla sintesi in Ercolani 2000a (non ho notizia di sostanziali aggiornamenti della bibliografia che mi era allora nota; senz'altro da segnalare Maggel 2003 e Dik 2007; elemento di maggior novità è certamente van Emde Boas 2017, che propone un tentativo di analisi conversazionale del testo tragico di Aesch. *Ag.* 931-44 e *Soph. Ai.* 1346-73; poco si trova in Rutherford 2012; il prezioso lavoro di Andrieau 1954 sul dialogo nell'antichità è da aggiornare con Jazdzewska 2018 [evidenza papirologica]; nuove prospettive dal punto di vista dell'analisi linguistica in vari contributi raccolti in Bakker, Wakker 2009). Il caso del dramma satiresco risulta, *prima facie*, molto simile a quello della tragedia. Il dialogo comico sembra avere alcune ulteriori specificità distintive, ma esula dai fini di questo lavoro.

<sup>8</sup> Un pregevole studio sull'*oratio recta* nei poemi omerici è Cantilena 2002, il cui obiettivo è mostrare come l'abbondanza di discorsi diretti nei poemi omerici dipenda dalle modalità orali dell'esecuzione e dallo stile orale (cf. Cantilena 2002, 34). Il fenomeno mi pare radicato nei meccanismi dell'oralità ancor più in profondità di quanto non traspaia dall'analisi di Cantilena.

<sup>9</sup> Questi i dati di Griffin 1986. Un calcolo compiuto recentemente dalla Dott.ssa Valeria Fina (che qui ringrazio per avermi messo a disposizione il suo lavoro inedito) fornisce numeri simili: su un totale di 15.696 versi, 7.029 sono *oratio recta*. Per l'*Odissea* gli unici dati disponibili sono ancora quelli di Schmid, Stählin 1929, 92 nota 7, ripresi e discussi da Cantilena 2002, 23: i personaggi occupano il 68% del testo, il racconto del narratore il 32%. Altri studiosi, senza però analisi di dettaglio, forniscono numeri diversi (per cui vedi Cantilena 2002, 23 nota 11, che giustamente rileva come «in mancanza di un calcolo condotto personalmente si dovrà scegliere a chi affidarsi»). L'impressione generale che si ricava, scorrendo il testo, è che non ci sono sostanziali difformità tra *Iliade* e *Odissea*.



Scorrendo *Iliade* e *Odissea*, l'*observatio* suggerisce che il compositore/esecutore ha mantenuto l'impianto dialogico reale e nel corso della *performance* ripropone sistematicamente gli *ipsissima verba* dei personaggi in *oratio recta*,<sup>10</sup> avendo sempre cura di definire i locutori e i turni di parola (*turn-taking*) utilizzando una fraseologia formulare che li isola e scandisce. Il dialogo è eseguito come dialogo, è un vero scambio tra locutori (ovvero non viene presentato in forma riassunta o di resoconto, in *oratio obliqua*), ma l'*oratio recta* è sempre mediata dal narratore, che la introduce dichiarando chi sta parlando e ne indica la conclusione segnalando che il personaggio ha terminato di dire, secondo uno schema pressoché invariante.<sup>11</sup>

Resta il fatto - ed è una oggettiva caratteristica tecnica - che a eseguire i diversi interventi è sempre un medesimo locutore, il performer (su questo aspetto vedi *infra*).

A puro titolo esemplificativo riporto e discuto alcuni esempi dal secondo canto dell'*Iliade*.

1. *Il.* 2.7-16

καί μιν [scil. Oneiros] φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα [scil. Zeus]:  
«βάσκι' ἴθι οὐλε ὄνειρε θοᾶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν·  
ἐλθὼν ἐς κλισίην Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαιο  
πάντα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορευέμεν ὡς ἐπιτέλλω· 10  
θωρῆξαι ἔκέλευε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς  
πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοι πόλιν εὐρυάγυιαν  
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες  
ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας  
Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται». 15  
ᾠς φάτο, βῆ δ' ἄρ' ὄνειρος ἐπεὶ τὸν μῦθον ἄκουσε

2. *Il.* 2.22-35

τῷ [scil. a Nestore] μιν εἰσιάμενος προσεφώνεε θεῖος ὄνειρος·  
«εὐδεις Ἀτρέος νιῆ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο·  
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδειν βουληφόρον ἄνδρα  
ῶ λαοὶ τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλε· 25

**10** Che l'*oratio recta* rappresenti un «momento particolare di caratterizzazione e vivacizzazione del racconto» (Cantilena 2002, 36 s.) è senz'altro vero, nella misura in cui è vero per il parlato e per la comunicazione orale: vedi *infra* nota 12.

**11** La sistematicità della loro presenza era evidentemente rilevata come tratto distintivo già dalla critica antica: l'Anonimo del Sublime (27.1) faceva gran caso di *Il.* 15.346-8, dove la consueta introduzione formale è di fatto costituita dal v. 346 Ἔκτωρ δὲ Τρώεσσιν ἐκέκλετο μακρὸν ἀΐσας | νηυσὶν ἐπισσεύεσθαι, ἔαν δ' ἔναρα βροτόεντα | ὄν δ' ἂν ἐγὼν ἀπάνευθε νεῶν ἐτέρωθι νοήσω κτλ., ovvero non immediatamente a ridosso dell'intervento diretto e con fraseologia inusuale. Sulle formulazioni che introducono e concludono i discorsi diretti nei poemi omerici vedi ora De Decker 2022 (la cui analisi prevalentemente linguistica non ha particolare rilievo per quanto qui discusse, ma offre un'ottima rassegna bibliografica).

νῦν δ' ἐμέθεν ξύνες ᾧκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,  
 ὃς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδεται ἡδ' ἐλεαίρει.  
 θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς  
 πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοις πόλιν εὐρυάγυιαν 30  
 Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες  
 ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας  
 Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται  
 ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ σῆσιν ἔχε φρεσί, μηδέ σε λήθη  
 αἰρείτω εὖτ' ἄν σε μελίφρων ὕπνος ἀνήη·  
 Ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσεται κτλ. 35

### 3. II. 2.55-76

τοὺς [scil. gli anziani] ὁ γε [scil. Agamennone] συγκαλέσας  
[πυκινὴν ἀρτύνητο βουλήν·] 55  
 «κλύτε φίλοι· θεῖός μοι ἐνύπνιον ἦλθεν ὄνειρος  
 ἀμβροσίην διὰ νύκτα· μάλιστα δὲ Νέστορι δίφ  
 εἶδος τε μέγεθος τε φυὴν τ' ἄγχιστα ἐφίκει·  
στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καί με πρὸς μῦθον ἔειπεν·  
«εὐδεις Ἀτρέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο· 60  
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδειν βουληφόρον ἄνδρα,  
ᾧ λαοὶ τ' ἐπιτετράφεται καὶ τόσσα μέμηλε·  
 νῦν δ' ἐμέθεν ξύνες ᾧκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,  
 ὃς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδεται ἡδ' ἐλεαίρει·  
 θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς  
 πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοις πόλιν εὐρυάγυιαν  
 Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες  
 ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας  
 Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται  
 ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ σῆσιν ἔχε φρεσίν». ὣς ὁ μὲν εἰπὼν 70  
ᾤχετ' ἀποπτάμενος, ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνήκεν.  
ἀλλ' ἄγετ' αἶ κέν πως θωρήξομεν υἱᾶς Ἀχαιῶν·  
 πρῶτα δ' ἐγὼν ἔπεισιν πειρήσομαι, ἢ θέμις ἐστί,  
 καὶ φεύγειν σὺν νηυσὶ πολυκλήϊσι κελεύσω·  
 ὑμεῖς δ' ἄλλοθεν ἄλλος ἐρητύειν ἐπέεσσιν». 75  
Ἦτοι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο τοῖσι δ' ἀνέστη  
Νέστωρ, ὃς ῥα Πύλοιο ἀναξ ἦν ἡμαθόεντος,  
ὃ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·  
«ὦ φίλοι Ἀργείων ἡγήτορες ἡδὲ μέδοντες κτλ.

In tutti questi casi si osserva sistematicamente quanto segue:

- I. presenza di interventi 'cerniera' del narratore (= esecutore) onnisciente che gestisce il *turn-taking* ed esplicita i confini superiore e inferiore (= inizio e fine) degli *ipsissima verba*, sempre riferiti in discorso diretto:
  - vv. 7, 22, 55, 59, 78 a introdurre intervento;
  - vv. 16, 35, 70 s., 76 a segnalare conclusione di intervento;

- II. presenza di marcatori linguistici incipitari (vocativi, imperativi, forme verbali alla 2a persona) funzionali alla definizione degli assi comunicativi (ed è, questo, un ulteriore aspetto di 'riproduzione' di un dialogo reale):
- vv. 8 (βάσκη' ἴθι οὐλε ὄνειρε), 23 (εὐδεις Ἀτρέος υἱέ), 56 (κλῦτε φίλοι) ecc.;
- III. in caso di *oratio recta* entro *oratio recta* (Il. 2.55-76) si osservano le medesime caratteristiche (vedi vv. 55, 56, 59, 60, 70, 76 in riferimento a quanto sopra notato *sub* i. e ii.) e, soprattutto, si osserva la riproposizione integrale di *ipsissima verba* già pronunciati prima (cf. vv. 60-70 con 23-34, dove le alterazioni sono minime), in accordo - anche in questo caso - a una prassi del dialogo reale, dove il ricorso all'*oratio recta* è usuale quando qualcuno riferisce un dialogo avuto con altri.<sup>12</sup> Nel caso dell'epica greca arcaica, la ripresa degli *ipsissima verba* si spiega bene, oltre che come fatto intrinseco del parlato, anche come espediente tecnico della *composition in performance*: quando il testo non si ripete integralmente identico, le variazioni per adattarlo al nuovo contesto richiedono uno sforzo esiguo e si convertono in una sequenza preconfezionata particolarmente comoda in sede di improvvisazione. Nel caso qui discusso tratto da Il. 2 l'adattamento comporta un semplice passaggio dalla 3a alla 2a persona del singolare nella ripresa dei vv. 11-15/28-32 = 65-9, realizzato con accorgimenti minimi che non richiedono riassetto alcuno del verso, neppure nell'*ordo verborum*: cf. 11 ἐ / 28 = 65 σε; 12 ἔλοι / 29 = 66 ἔλοις.
- IV. Scarsi riferimenti alla condizione fatica da parte dei locutori (nei passi sopra discussi solo κλῦτε a v. 56), contrariamente a quanto si osserva in tragedia, dove l'impiego di verbi di dire o riferimenti a una condizione di ascolto sono piuttosto frequenti (campionatura di materiale, se pur parziale, in Ercolani 2000a, 207-11).

<sup>12</sup> Il fenomeno è largamente verificabile attraverso l'esperienza quotidiana di ciascuno. Illustra bene il caso la forma della 'barzioletta', dove abbonda l'*oratio recta*. Un esempio scelto a caso.

Totti va in un negozio di elettrodomestici per comprarsi uno stereo. Il commesso gli fa: «Salve! Cosa desidera?» e Totti: «no stereo»; e il commesso: «Sony?», e Totti: «No, nun so sona'».

Il discorso indiretto e la parafrasi sono tendenzialmente assenti dalla comunicazione orale, esattamente come nell'epos omerico. Del resto, che il 'dialogo epico' riproduca le fattezze del dialogo reale e della comunicazione orale è stato dimostrato in maniera convincente da numerosi lavori di Elizabeth Minchin 1991; 1992a; 1992b, 2001; 2002 e da Bakker 1997. Da esplorare e verificare l'ipotesi di Maier 2015, secondo cui il passaggio dall'*oratio recta* all'*oratio obliqua* sarebbe da ricondurre a dinamiche di transizione da 'orality' a 'literacy' (non mi pare funzioni, a ogni modo, il ragionamento omerico, 154-5).

Una questione marginale relativa alle modalità di resa: nelle moderne forme di *storytelling* orale è sentita l'esigenza, da parte del performer, di caratterizzare i personaggi modificando (per quanto possibile) la voce e/o adottando stili diversi di resa.<sup>13</sup> In astratto, dunque, è supponibile (e secondo me più che plausibile) che anche la performance epica fosse caratterizzata da variazioni analoghe volte a evidenziare i diversi personaggi quando prendono la parola. Pur in assenza di precise informazioni, alcuni indizi mi pare spingano in questa direzione.

- I. In alcuni papiri omerici sono presenti notazioni marginali a evidenziare l'alternanza dei locutori (sigla ΠΟΙ = ΠΟΙΗΤΗΣ, *sigla nominum* vicino al primo verso del discorso di un personaggio, *paragraphos* e altro).<sup>14</sup> Cantilena (2002, 34-6), spiega queste notazioni come paratesti di sostegno alla recitazione o alla sua preparazione, ipotizzando una resa drammatica del testo epico: nella pratica esecutiva (e non solo 'drammatica' in senso stretto) caratterizzare e distinguere i vari personaggi e la voce narrante era una esigenza.<sup>15</sup>
- II. Una testimonianza di tutt'altro tipo, relativa al νόμος τριμερής di Sacada, riferita dal trattato pseudoplutarcheo *Sulla musica*, fornisce un indizio significativo per affermare che l'esigenza di distinguere e caratterizzare interventi successivi all'interno di una medesima esecuzione era esigenza sentita.

[Plut.] *de mus.* 1134a-b (a proposito del νόμος τριμερής)  
τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξει ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, [B] Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην· καλεῖσθαι δὲ τριμερῆ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν.<sup>16</sup>

**13** Così è, ad esempio, nella tradizione del *cunto* in Sicilia: posso attestarlo in prima persona per aver assistito a esecuzioni dal vivo di Gaspare Balsamo (ma vedi anche le performance di Mimmo Cuticchio: e.g. <https://www.youtube.com/watch?v=aGVJGQz3Vg>). Per una prima informazione sul *cunto* e su altre tradizioni di racconto orale in Italia vedi Tomasello 2021. Sono convinto che lo studio della performance del *cunto* aiuterebbe, comparativamente, a capire meglio (se non a risolvere) molte annose questioni relative all'epica greca arcaica.

**14** Per i dati e i dettagli dei papiri vedi Cantilena 2002, 35.

**15** Cantilena ha molto probabilmente ragione. Come indicazioni tecniche, simili notazioni risultano del tutto inutili alla definizione del *turn-taking*, dato che, anche quando si ipotizzassero più esecutori, i confini degli interventi erano comunque già delimitati dall'interno del testo. La funzione delle notazioni doveva evidentemente essere altra. L'ipotesi di testi annotati a mo' di copioni teatrali, funzionali alla preparazione della performance, è compatibile con quanto sappiamo dalla prassi teatrale; una drammatizzazione (in senso mimico-orchestrale) dell'esecuzione del testo omerico legata agli ὁμηρισταὶ è testimoniata a partire dall'età ellenistica (prima informazione e raccolta di fonti in Ercolani 2006, 144-5). Questa drammatizzazione a più voci mi pare sia la naturale evoluzione 'teatralizzata' di una differenziazione di resa dei personaggi già propria dell'esecuzione epica aedica e rapsodica.

**16** Per l'interpretazione di questo passo vedi diffusamente Gostoli c.d.s.

Qui si tratta, a tutta evidenza, di variazioni di registro musicale; nel caso dell'epos si dovrà supporre una differenziazione del solo registro vocale.

#### 4 La tragedia

Quando il dialogo può essere agito (ossia imitato, non riprodotto) ebbero tutte le caratteristiche derivanti dalla limitazione oggettiva del locutore unico dovrebbero venir meno, almeno in linea teorica. E, nel caso del teatro, sono venute meno, ma non tutte e non subito.

Le ovvie differenze tra la resa dell'epos e quella della tragedia per quanto riguarda il dialogo erano evidenti già agli antichi. Platone, su tutti, coglie bene le divergenze. Nella *Repubblica*, dopo aver discusso la ἄνευ μιμήσεως ἀπλή διήγησις, ovvero il racconto semplice senza imitazione, Platone afferma (Plat. *Resp.* 394b 4-8):

Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὖ ἐναντία [il contrario, *scil.* il racconto semplice con imitazione] γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη.

Καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἐστὶν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον.

Coglie molto bene il nodo del problema Cerri (1991, 315), le cui parole sono senz'altro migliori di ogni mia parafrasi:

[Platone] ravvisa il momento di rottura tra i due generi [= epos e tragedia] nella presenza o assenza del poeta in funzione di arbitro tra i personaggi, riconoscendo così nella scomparsa della voce fuori campo un decisivo elemento di spinta ad un'ulteriore drammatizzazione, ad un più accentuato mimetismo, ad una maggiore tensione emotiva che il testo è capace di trasmettere al pubblico.

Al di là di considerazioni generali, antiche e moderne, vediamo cosa suggerisce una *observatio*, se pur parziale, parzialissima, dei testi a disposizione. Prendo in esame due esempi agli estremi cronologici, ovvero, tra le tragedie conservate integre, la più antica e la più recente: i *Persiani* di Eschilo (472 a.C.) e le *Baccanti* di Euripide (407/406 a.C.). Propongo di seguito, in forma schematica, l'analisi del testo integrale delle due tragedie.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Oltre alle sigle usuali per indicare i personaggi o il coro (i *sigla nominum* riportati all'inizio di ciascuna tragedia), con D indico le sezioni di dialogo recitato (attore/attore o attore/corifeo), con D *lyr.* le sezioni di dialogo in metri lirici, in grassetto evidenzio gli 'interventi cerniera', ovvero gli interventi del corifeo (più raramente di un personaggio) che guidano l'andamento del dialogo e la definizione degli assi comunicativi.

#### 4.1 I *Persiani* di Eschilo

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα:

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΕΙΔΩΛΟΝ ΔΑΡΕΙΟΥ

ΞΕΡΞΗΣ

1-154: ΧΟ [an + *lyr.*: *parodos*]

D 155-245: ΧΟ-ΒΑ

**XO: 155-9: intervento cerniera**

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,  
μήτηρ ἢ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι·  
θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφρυς,  
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶι.

D 246-89: ΧΟ-ΑΓ

**XO: 246-8: intervento cerniera**

ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσῃσι πάντα ναμερτῆ λόγον·  
τοῦδε γὰρ δράμημα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν,  
καὶ φέρει σαφές τι πρᾶγος ἐσθλὸν ἢ κακὸν κλύειν.

D 290-514: ΒΑ-ΑΓ

inizia ΒΑ *post* ΧΟ *in lyr.* [antistr. 3]

**515-16: XO**

517-31: ΒΑ

532-97: ΧΟ [*lyr.*]

598-622: ΒΑ

623-80: ΧΟ [*lyr.*]

D 681-702: ΔΑ-ΧΟ

D 703-86: ΔΑ-ΒΑ

dopo ΧΟ *in lyr.* (700-2) segue l'intervento di Dario a 703-8:

ἀλλ', ἐπεὶ δέος παλαιὸν σοὶ φρενῶν ἀνθίσταται,  
τῶν ἐμῶν λέκτρων γεραιὰ ξύννομ', εὐγενὲς γύναι,  
κλαυμάτων λήξασα τῶνδε καὶ γόων σαφές τί μοι 705  
λέξουν· ἀνθρώπεια δ' ἄν τοι πῆματ' ἄν τύχοι βροτοῖς·  
πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακὰ  
γίγνεται θνητοῖς, ὁ μᾶσσων βίωτος ἦν ταθῆι πρόσω.

Per i *Persiani* ho seguito il testo stabilito da Page 1972, per le *Baccanti* quello di Diggle 1994 (per alcune questioni di distribuzione del testo tra i personaggi delle *Baccanti* dal v. 755, a partire dal quale ci si trova in condizione di *codex unicus*, vedi Di Benedetto 1961, 317-20).

D 787-842: ΔΑ-ΧΟ

cf. 784-6: nuovo asse comunicativo

εὔ γάρ σαφῶς τόδ' ἴστ', ἐμοὶ Ξυνήλικες,  
ἅπαντες ἡμεῖς, οἱ κράτη τάδ' ἔσχομεν, 785  
οὐκ ἂν φανεῖμεν πῆματ' ἔρξαντες τόσα.

cf. 839-42 congedo di Dario:

ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω.  
ὑμεῖς δέ, πρέσβεις, χαίρετ', ἐν κακοῖς ὁμῶς 840  
ψυχῆι διδόντες ἥδονῆν καθ' ἡμέραν,  
ὥς τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ.

**843-4: ΧΟ**

845-51: ΒΑ

852-906: ΧΟ [(l)yr.]

907-1077: ΞΕ-ΧΟ (l)yr.: *exodos*)

Il fatto rilevante che risulta dall'*observatio* è che il dialogo si svolge sempre tra due personaggi, mai con tre locutori attivi in scena,<sup>18</sup> e l'alternanza dei locutori è guidata da interventi strategici del corifeo o da una sorta di 'testo guida' all'interno delle battute dei personaggi stessi:<sup>19</sup> sembra essere ancora attiva, almeno a livello infrastrutturale, la modalità di costruzione dialogica dell'epos, che prevede una mediazione formale tra gli interventi.

**18** La questione potrebbe essere legata al numero degli attori impiegati. Ma in realtà, includendo il corifeo, la possibilità di tre locutori attivi in scena sarebbe teoricamente possibile. La prassi, come evidenziato, è altra: dialogo sempre e rigorosamente a due con definizione degli assi comunicativi. Sulla questione del numero degli attori, vedi ora la messa a punto di Maggell 2011. Sul dialogo in tragedia, dopo il preziosissimo lavoro di Mastronarde 1979, vedi Ercolani 2000a. Valide e stimolanti osservazioni in Maggell 2003, che, opportunamente, rileva come «The distribution of the speaking parts among the three actors in such a way that each time one of them remains silent supplies the evidence that the three actors rarely converse together on the stage» (2003, 97; alcune rare eccezioni nei drammi di Sofocle sono elencate alla nota 26). La bibliografia in tema è cospicua; una buona campionatura in Dik 2007 e Drummer 2017.

**19** Una riflessione addizionale meritano i vv. 515-16 e i vv. 843-4. Nel primo caso l'intervento del corifeo si inserisce all'improvviso in un dialogo a due già avviato, senza quindi necessità (almeno dal punto di vista drammaturgico qui adottato) di guidare l'alternanza dei locutori. In realtà l'intervento del corifeo sembra preludere alla conclusione della scena e al successivo intervento corale: il messaggero annuncia il suo recesso dal dialogo con il v. 513 πολλὰ δ' ἐκλείπω λέγων, e l'intervento del corifeo è reso necessario dalla scomparsa di un interlocutore; segue un intervento della regina e quindi l'attacco del coro. Lo stesso accade a 843-4: Dario ha appena preso congedo e la battuta del corifeo – esattamente come sopra – sembra compensare il venir meno di un interlocutore, e di nuovo precede un intervento della regina seguito dall'attacco del coro. In questi casi l'intervento del corifeo conclude l'azione dialogica vera e propria e funziona ancora una volta come «operatore drammaturgico di base» (felice definizione di Dettori 1992, 45), preludendo al corale.

Certamente è così per quanto riguarda il trattamento dell'*oratio recta*.<sup>20</sup> Consideriamo a titolo di esempio il resoconto del messaggero ai vv. 355-72:

ἀνὴρ γὰρ ἼΕλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ 355  
ἔλθων ἔλεξε παιδὶ σῶι Ξέρξῃ τάδε·  
«ὡς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἴξεται κνέφας  
ἼΕλληνες οὐ μενοῖεν, ἀλλὰ σέλμασιν  
ναῶν ἐπανθορόντες ἄλλος ἄλλοσε  
δρασμῶι κρυφαίωι βίτοτον ἐκωσοῖατο». 360  
ὁ δ' εὐθύς ὡς ἤκουσεν, οὐ Ξυνεῖς δόλον  
ἼΕλληνος ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον,  
πᾶσιν προφωνεῖ τόνδε ναυάρχους λόγον·  
«εὔτ' ἂν φλέγων ἀκτῖσιν ἥλιος χθόνα  
λήξῃ, κνέφας δὲ τέμενος αἰθέρος λάβῃ, 365  
τάξαι νεῶν στίφος μὲν ἐν στοίχοις τρισίν,  
ἄλλας δὲ κύκλωι νῆσον Αἴαντος πέριξ  
ἔκπλους φυλάσσειν καὶ πόρους ἀλιρρόθους·  
ὡς εἰ μόρον φευξοῖαθ' ἼΕλληνες κακόν,  
ναυσὶν κρυφαίως δρασμὸν εὐρόντες τινά, 370  
πᾶσι στέρεσθαι κρατὸς ἦν προκείμενον.  
τοσαῦτ' ἔλεξε κτλ.

Il v. 356 introduce formalmente l'*oratio recta*, come nell'epos, e a 372 τοσαῦτ' ἔλεξε inequivocabilmente delimita il confine inferiore del discorso diretto.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Uno studio sistematico dell'*oratio recta* all'interno di *oratio recta* in tragedia («speech in speech») è nel pregevole lavoro di Bers 1997 (che considera anche la commedia attica e l'oratoria), su cui vedi Porter 1998.

<sup>21</sup> I vv. 369-71 costituiscono una anomalia, per certi versi: si tratta o di un commento del messaggero o di uno spezzone di *oratio obliqua* (se riferiscono le parole di Serse). Ma 372 chiaramente regolarizza la sequenza, delimitando il confine dell'intervento.



## 4.2 Le *Baccanti* di Euripide

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

ΧΟΡΟΣ

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ΚΑΔΜΟΣ

ΠΕΝΘΕΥΣ

ΘΕΡΑΠΩΝ

ΑΓΓΕΛΟΣ [= ΑΓ 1]

ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ [= ΑΓ 2]

ΑΓΑΥΗ

1-63: ΔΙ (prologo)

64-169: ΧΟ (*lyr.*)

D 170-369: ΤΕΙ-ΚΑ-ΠΕ

ΤΕΙ-ΚΑ 170-209

quindi:

**ΚΑ: 210-14: annuncio di ingresso e definizione di un nuovo asse comunicativo**

ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὀραῖς, 210

ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.

Πενθεὺς πρὸς οἴκους ὄδε διὰ σπουδῆς περᾶι,

Ἐχίονος παῖς, ὧι κράτος δίδωμι γῆς.

ὡς ἐπτόηται: τί ποτ' ἐρεῖ νεώτερον;

dopo che Penteo è entrato in scena:

ΠΕ 215-62

**ΧΟ 263-5**

ΤΕΙ 266-327

**ΧΟ 328-9**

ΚΑ 330-42

ΠΕ-ΔΙ 343-57 la sezione dei vv. 330-69 è uno scambio dialogico a tre

ΤΕΙ 358-69

370-433: ΧΟ (*lyr.*)

D 434-518: ΘΕ-ΠΕ-ΔΙ

dialogo a tre solo apparente:

ΘΕ 434-50 con definizione dell'asse comunicativo in apertura a 434 con il voc. Πενθεῦ;

ΠΕ-ΔΙ 451-518, con Penteo che conclude il suo primo intervento 451-60 definendo un nuovo asse comunicativo e attivando ΔΙ: πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος

519-603: ΧΟ (*lyr.*)

D 604-861: ΔΙ-ΧΟ-ΠΕ-ΑΓ 1

dialogo a tre (o quattro, includendo corifeo) solo apparente:

ΔΙ-ΧΟ

cf. 604 βάρβαροι γυναῖκες

ΔΙ 616-41: in conclusione vv. 637-41:

...ἦσυχος δ' ἐκβὰς ἐγὼ  
δομάτων ἦκω πρὸς ὑμᾶς, Πενθέως οὐ φροντίσας.  
ὡς δέ μοι δοκεῖ ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω  
ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἦξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;  
ῥαιδίως γὰρ αὐτὸν οἶσω, κὰν πνέων ἔλθῃ μέγα· 640  
πρὸς σοφοῦ γὰρ ἀνδρὸς ἀσκεῖν σῶφρον' εὐοργησίαν

ΠΕ-ΔΙ 643-59

intervento finale di ΔΙ vv. 657-9: annuncio del messaggero  
e definizione del nuovo asse comunicativo:

ἂ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγωγ' ἔφην σοφός.  
κείνου δ' ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε,  
ὃς ἐξ ὄρους πάρεστιν ἀγγελῶν τί σοι.  
ἦμεῖς δέ σοι μενοῦμεν, οὐ φευξούμεθα.

ΑΓ 1-ΠΕ 660-774

cf. il vocativo in apertura di intervento a 660 Πενθεῦ

**XO 775-7 intervento cerniera? Segue nuovo dialogo a due:**

ΠΕ-ΔΙ 778-861

- 862-911: XO (*lyr.*)  
D 912-76: ΔΙ-ΠΕ  
977-1023: XO (*lyr.*)  
D 1024-1552: ΑΓ 2-XO  
(D *lyr.*) 1153-99: ΧΟ-ΑΓΑ  
D 1200-328: ΧΟ-ΑΓΑ-ΚΑ

ma anche qui dialogo a tre solo apparente; si tratta di dialogo a due:

**XO 1200-1**

poi ΑΓΑ-ΚΑ e poi di nuovo

**XO 1327-8**

- D 1329-: da qui alla fine i problemi testuali, a cominciare dalla lacuna *post* 1329,<sup>22</sup> compromettono la possibilità di analisi certe; da considerare, dunque, con tutte le cautele del caso, la sezione dei vv. 1330-87: ΔΙ-ΚΑ-ΑΓΑ (D+D *lyr.*); qui sembrerebbe esserci un vero dialogo a tre, se il testo è corretto: vedi 1344-51 (scambio sticomitico ΔΙ-ΚΑ con inserimento non preparato di ΑΓΑ 1350)<sup>23</sup> e 1368-87 (D *lyr.*, con inserimento di ΔΙ in dialogo ΑΓΑ-ΚΑ) 1388-92: ΧΟ (*lyr.*)

<sup>22</sup> Nel cui merito non entro, rinviando a Dodds 1960, *in app. ad* 1329, *comm. ad* 1329; Seaford 1996, *comm. ad* 1239-30; Guidorizzi 2020, *comm. ad* 1329 (per i vv. 1298-1301 e i connessi problemi vedi Segal 1999-2000, 275-7, a prescindere dalle sue conclusioni; per i vv. dopo 1329 vedi invece 289-91).

<sup>23</sup> Verrebbe voglia di riassegnare il testo: subito dopo si torna a un asse comunicativo coerente. In questa direzione vedi la distribuzione delle battute di Elmsley (*apud* Guidorizzi *in app. ad* 1344) che assegna ad Agave 1344, 1346, 1348, ricostruendo così coerentemente un dialogo a due.

Il numero superiore dei personaggi non sembra aver influito sull'organizzazione dialogica, che in larga misura continua a essere a due, con 'gestione interna' degli interventi, largamente guidati dal corifeo (vv. 263-5, 328-9, 775-7, 1200-1, 1327-8).

Il trattamento dell'*oratio recta* è ancora in parte coerente col modello epico, ma senza delimitazione del confine inferiore (che, se accennato, non è definito espressamente e nettamente), come si evince dall'analisi del testo:

a. all'intervento del servitore/guardia ΘΕ

441-2

κάγω δι' αἰδοῦς εἶπον· «ᾧ Ξέν', οὐχ ἐκὼν  
ἄγω σε, Πενθέως δ' ὅς μ' ἔπεμψ' ἐπιστολαῖς».

b. all'interno del resoconto del messaggero 1:

718-22

ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· «ᾧ σεμνὰς πλάκας  
ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα  
Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐκ βακχευμάτων  
χάριν τ' ἀνακτι θώμεθ';» εὐ δ' ἡμῖν λέγειν  
ἔδοξε

720

731-3

ἡ δ' ἀνεβόησεν· «ᾧ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,  
θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὑπ'· ἀλλ' ἔπεσθέ μοι,  
ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὠπλισμένοι».  
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν  
βακχῶν σπαραγμόν...  
(cf. *etiam* 984 ss. in *lyr*.)

c. all'interno del resoconto del messaggero 2:

1058-63

Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὀρῶν ὄχλον  
ἔλεξε τοιάδ'· «ᾧ Ξέν', οὗ μὲν ἕσταμεν  
οὐκ ἐξικνοῦμαι μανιάδων ὄσσοις νόσων·  
ὄχθων δ' ἔπ' ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα  
ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροουργίαν».  
τοῦντεῦθεν ἦδη τοῦ Ξένου θαυμάσθ' ὀρῶ·

1060

1079-83

... ἀνεβόησεν· «᾿Ω νεάνιδες,  
ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμῃ τὰμά τ' ὄργια  
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν».  
καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν  
καὶ γαίαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός.

1080

1106-110

ἔλεξ' Ἀγαυή· «Φέρε, περιστᾶσαι κύκλωι  
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην  
θῆρ' ὡς ἔλωμεν μηδ' ἀπαγγείληι θεοῦ  
χοροὺς κρυφαίους». αἱ δὲ μυρίαν χέρα  
προσέθεσαν ἐλάτηι κάξανέσπασαν χθονός.

1117-22

καὶ λέγει παρήιδος  
ψαύων· «Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν  
Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·  
οἴκτιρε δ' ὧ μήτῆρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς  
ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης».  
ἢ δ' ἀφρὸν ἐξεῖισα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσοσ'...

1120

d. all'interno dell'intervento di Cadmo

1318-322

οὐκέτι γενεῖου τοῦδε θιγγάνων χερὶ  
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξει, τέκνον,  
λέγων· «Τίς ἀδικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον; 1320  
τίς σὴν τaráσσει καρδίαν λυπηρὸς ὢν;  
λέγ', ὡς κολάζω τὸν ἀδικοῦντά σ', ὧ πάτερ».

## 5 Conclusioni (tra ipotesi e certezze)

Questa breve analisi confrontuale porta a constatare alcuni dati di fatto (attesi, se non addirittura scontati) e suggerisce alcune ipotesi che, per esser convalidate, necessiterebbero di ulteriore approfondimento, ma che a braccio mi sembrano largamente plausibili.<sup>24</sup>

Elenco sinteticamente, per punti, i risultati a mio avviso più rilevanti:

- I. esiste, a tutta evidenza, una forte contiguità tra epos e tragedia per quanto attiene alle 'esigenze dialogiche', dato che entrambe le tipologie di testo sono incentrate sul dialogo: in larga misura l'epos, *in toto* la tragedia;
- II. esistono ovvie e sostanziali diversità nelle modalità di costruzione del dialogo:

### II.1 epos:

- ricorso sistematico a delimitazioni formali dei confini superiore e inferiore di intervento (= dialogo mediato da interventi introduttivi e conclusivi del narratore);
- ricorso sistematico all'*oratio recta*: le parole dei locutori sono riferite *verbatim*, mai parafrasate o riassunte, anche in casi di *oratio recta* entro *oratio recta*;
- scarsi i riferimenti alla condizione fatica dei locutori;

### II.2 tragedia:

- scambio diretto, ovvero senza mediazione, locutore - interlocutore (sequenza *oratio recta* - *oratio recta*) con guide interne per il *turn-taking*;<sup>25</sup>
- elevato numero di riferimenti alla condizione fatica.

Un fatto è degno di nota: quando un personaggio si trova a dover riferire parole altrui, anche in tragedia si segue il 'modello epos', per così dire, ovvero si fa ricorso a introduzioni e conclusioni esplicite dell'*oratio recta*. Più

---

<sup>24</sup> Un anonimo revisore di questo lavoro, che qui ringrazio volentieri, mi fa rilevare quanto segue (riporto per intero la sua nota): «Il lavoro avrebbe potuto fare compiuto riferimento a un'altra modalità dialogica, ovvero l'amebeo epirrematico, in cui il protagonista parla spesso in giambi e il Coro risponde mediante metri lirici e spesso e volentieri interagisce con l'interlocutore senza che ci sia reale comunicazione fra i due attori: cf. ex. gr. Aesch. *Sept.* 208-44. Si sarebbe anche potuto fare cenno alla forma della sticomitia, per cui cf. sempre *Sept.* vv. 245-63 e, per la disticomitia, attenendoci a Euripide, cf. *Tro.* vv. 51-78». Confesso di non aver pensato all'amebeo. Una indagine in questa direzione potrebbe certamente tornare utile (per quanto sospetti che il dialogo *in lyricis* risponda a logiche di costruzione sensibilmente diverse). Sticomitia e disticomitia (e a questo punto sarà bene aggiungere anche la emisticomia) rispondono a una regola di alternanza incentrata sulla simmetria, come ho provato a mostrare (e.g. Ercolani 2000a, 20-2) e non mi sono parse rilevanti ai fini di questo lavoro, specialmente considerato che non trovano parallelo nell'epica.

<sup>25</sup> E guide anche per la definizione di specifiche modalità di resa dialogica (scene di agone, *rheseis*, sticomitie ecc.): vedi dati e sintesi in Ercolani 2000a; 2001.

precisamente, quanto si rileva è che nei *Persiani* il 'modello epos' è seguito costantemente, mentre nelle *Baccanti* è segnalato sistematicamente solo il confine superiore degli *ipsissima verba* (cioè a dire è presente una introduzione, non necessariamente una conclusione).

- III. Una ipotesi da verificare è che alcuni interventi del corifeo (o in alternativa di un personaggio) funzionino alla stessa maniera degli interventi del narratore dell'epos, cioè a dire introducano l'intervento di un altro personaggio, e nei fatti delimitino i confini degli interventi dei locutori agevolando il *turn-taking*. Il ruolo del corifeo nella gestione del dialogo e dell'alternanza dei dialoganti è nota,<sup>26</sup> ma uno studio sistematico aiuterebbe a comprenderne meglio modalità e finalità.

Alcune analisi di tipo quantitativo – che potrebbero essere svolte a partire da singole tragedie, per passare poi a una valutazione a livello di *corpus* autoriale e quindi ai testi tragici nel loro insieme – consentirebbero di validare o smentire, *in toto* o in parte, le ipotesi ricostruttive e interpretative qui e altrove formulate.

Molto opportuna sarebbe *in primis* una mappatura integrale delle parti dialogiche, al fine di stabilire in che misura il dialogo coinvolga due o tre locutori.<sup>27</sup> Sarebbe assai utile anche un censimento integrale degli 'interventi cerniera' del corifeo, da accompagnare con tabelle sintetiche che presentino sia i dati grezzi sia i rapporti percentuali d'impiego. Quindi una indagine sistematica dei riferimenti alla condizione fatica in tragedia,<sup>28</sup> tratto peculiare che sembra costituire una delle differenze formali più evidenti tra il testo epico e quello tragico.

Sul fronte epico, altre analisi quantitative sarebbero necessarie: un censimento dell'uso dell'*oratio recta* nell'*Odissea* e in altra poesia epica;<sup>29</sup> una verifica sistematica della presenza/assenza di *oratio obliqua* nei poemi omerici e, in seconda battuta, all'interno dell'intero *corpus* epico.

Solo dati oggettivi acquisibili con questo tipo di indagine consentirebbero di abbozzare una 'grammatica' della costruzione dialogica e permetterebbero di coglierne lo sviluppo sia nel tempo che attraverso i differenti 'generi letterari'.

---

**26** Vedi Dettori 1992.

**27** Che io sappia, una indagine in tal senso ancora manca.

**28** A completamento e superamento di quella parziale da me proposta in Ercolani 2000a, 207 ss.

**29** Cantilena 2002 rappresenta un buon punto di partenza.

## Bibliografia

Bibliografia specifica sul dialogo in generale e su quello tragico in particolare sono reperibili consultando i lavori citati. Segnatamente per il dialogo in contesto reale (per cui vedi *supra* nota 12) amplissima raccolta di materiali e *corpora* vari sono disponibili al sito <https://parlaritaliano.studiumdipsum.it/>.

- Albano Leoni, F. (2022). «Some Remarks on Orality and the Antinomy Between Writing and Speaking in Western Linguistic Thought». Ercolani, A.; Lulli, L. (eds), *Rethinking Orality*. Vol. 1, *Codification, Transcodification and Transmission of 'Cultural Messages'*. Berlin; Boston: De Gruyter, 49-68.
- Andrieu, J. (1954). *Le dialogue antique: structure et présentation*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bakker, E. (1997). *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Bakker, S.J.; Wakker, G.C. (eds) (2009). *Discourse Cohesion in Ancient Greek*. Leiden: Brill.
- Bers, V. (1997). *Speech in Speech: Studies in Incorporated "Oratio Recta" in Attic Drama and Oratory*. Lanham (MD): Rowman&Littlefield.
- Cantilena, M. (2002). *Sul discorso diretto in Omero*. Montanari, F.; Asheri, P. (a cura di), *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 21-39.
- Cerri, G. (1991). *Platone sociologo della comunicazione*. Milano: Il Saggiatore.
- Cerri, G. (1993). Recensione a Herington 1985. *QUCC*, 43, 1993, 133-8.
- Cerri, G. (2005). «La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica». *Vichiana*, 7, 17-36.
- Colesanti, G.; Giordano, M. (eds) (2014). *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- De Decker, F.J. (2022). *Studies in Homeric Speech Introductions and Conclusions*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Dettoni, E. (1992). *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*. Pisa; Roma: Giardini.
- Di Benedetto, V. (1961). «Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide». *Hermes*, 89, 298-321.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Dik, H. (2007). *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, E.R. (19602). *Euripides. Bacchae*. Oxford: Cambridge University Press.
- Drummer, A. (2017). *Language on Stage. Particles in Ancient Greek Drama* [diss.]. Heidelberg.
- Ercolani, A. (2000a). *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle 'rheseis'*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag.
- Ercolani, A. (2000b). «Costruzione del dialogo tragico: confronti tra epos e tragedia (con un excursus sul Dialogo dei Melii e degli Ateniesi)». *Quad. Dip. Fil. Ling. Trad. Class. Torino*, 14, 67-79.
- Ercolani, A. (2001). «Enunciati programmatici nel dialogo della tragedia attica». *Drama*, 10, 121-65.
- Ercolani, A. (2006). *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*. Roma: Carocci.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford; New York.

- Gostoli, A. (c.d.s.). «Sacadas di Argo, auleta e compositore di poesia lirica ed elegiaca. Una figura enigmatica della seconda *katastasis* spartana». πάντα δὲ τίματα τὰ πᾶρ φίλων. *Giornata di studi in ricordo di Bruna Marilena Palumbo Stracca* («Sapienza» Università di Roma, 24 Maggio 2022).
- Guidorizzi, G. (2020). *Euripide. Baccanti*. Milano: Mondadori.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: Cambridge University Press.
- Humboldt, W. von (1836). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften.
- Maggel, A.-A. (2003). «Dramatic Dialogue and the Dialogical Encounters on the Ancient Greek Stage». *Parabasis*, 5, 93-101.
- Maggel, A.-A. «Speakers, Silence and the Three-Actor Rule in Greek Drama». *Ελληνικά*, 61, 243-51.
- Havelock, E.A. [1963] (2003<sup>5</sup>). *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Roma-Bari: Laterza.
- Jazdzewska, K. (2018). «Indications of Speakers in Ancient Dialogue: A Reappraisal». *JHS*, 138, 249-60.
- Maier, E. (2015). «Reported Speech in the Transition from Orality to Literacy». *Glotta*, 91, 152-70.
- Mastrorarde, D.J. (1979). *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California publications.
- Minchin, E. (1991). «Speaker and Listener, Text and Context: Some Notes on the Encounter of Nestor and Patroklos in *Iliad* 11». *CW*, 84, 273-85.
- Minchin, E. (1992a). «Scripts and Themes: Cognitive Research and the Homeric Epic». *CA*, 11, 229-41.
- Minchin, E. (1992b). «Homer Springs a Surprise: Eumaios' Tale at *Od.* o 403-484». *Hermes*, 120, 259-66.
- Minchin, E. (2001). «How Homeric is Hysteron Proteron?». *Mnemosyne*, 54, 635-45.
- Minchin, E. (2002). «Verbal Behavior in Its Social Context: Three Question Strategies in Homer's *Odyssey*». *CQ*, 52, 15-32.
- Page, D.L. (1972). *Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.
- Palmisciano, R. (2014). «Submerged Literature in an Oral Culture». *Colesanti, Giordano* 2014, 19-32.
- Porter, J.R. (1998). Review of Bers 1997. *Phoenix*, 52, 376-81.
- Rutherford, R. (2012). *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmid, W.; Stahlin, O. (1929). *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1. München: Beck Verlag.
- Seaford, R. (1996). *Euripides. Bacchae*. Warminster: Liverpool University Press.
- Segal, C. (1999-2000). «Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*». *ICS*, 24-5, 273-91.
- Tomasello, D. (2021). *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*. Venezia: Marsilio.
- van Emde Boas, E. (2017). «Analyzing Agamemnon: Conversation Analysis and Particles in Greek Tragic Dialogue». *CPh*, 112, 411-34.



# Riuso ed evoluzione della *τις-Rede* in Euripide

Anna Maganuco

Università degli Studi di Verona, Italia

**Abstract** This essay analyses how Euripides reused the epic pattern of the so-called *τις-Rede* or *tis-speech*, used by Homer sometimes to make a character speculate about what someone might say, other times to give a single and anonymous example of a crowd's opinion. Euripides uses both the traditional epic models in his tragedies: potential *τις-Reden* (*Alc.* 954-61, 995-1005; *Her.* 26-30, 515-19; *Pho.* 578-83; fr. 708 K.) and actual *τις-Reden* (*Andr.* 1104-6; *Hel.* 1589-91; *HF* 950-2). The quoted passages are all studied, together with some other passages mentioned for comparison purposes (*Ba.* 204-5; *Hec.* 313-16; *HF* 1286-90; *IT* 1358-61; *Or.* 1416-24; *Suppl.* 314-16, 343-6).

**Keywords** *τις-Rede*. Homer. Euripides. Tragic formularity. Autocitation.

**Sommario** 1 La *τις-Rede* dall'epica alla tragedia. – 2 Esempi di *potential* *τις-Rede* in Euripide. – 3 Esempi di *actual* *τις-Rede* in Euripide. – 4 Conclusioni.

## 1 La *τις-Rede* dall'epica alla tragedia

Con l'espressione *τις-Rede* si è soliti denominare quei discorsi diretti che, nei poemi omerici, vengono attribuiti a una voce anonima, un generico *τις* che può rappresentare la voce dell'opinione pubblica (specialmente quando un personaggio parlante immagina un commento di biasimo che gli potrebbe essere rivolto in futuro) o di un determinato gruppo di persone (e.g. i soldati dell'accampamento acheo nell'*Iliade* o i pretendenti nell'*Odissea*).<sup>1</sup> Sulla base di una

---

<sup>1</sup> Sulla questione terminologica e sulla storia degli studi si veda la bibliografia citata in Maganuco 2022, 62-3 con l'aggiunta di Nünlist, de Jong 2009, 170; Verhelst 2017, 141-77; De Decker 2022, 13-15.

distinzione consolidatasi a partire dagli studi di J.R. Wilson e I.J.F. de Jong, si parla nel primo caso di *potential* *τις-Rede*, nel secondo caso di *actual* *τις-Rede*.<sup>2</sup> La differenza si può notare dal confronto fra due passi odisseici (trad. V. Di Benedetto):

*Od. 21.323-9 (potential* *τις-Rede)*

“ἀλλ’ αἰσχυρόμενοι φάτιν ἀνδρῶν ἠδὲ γυναικῶν,  
μή ποτέ τις εἴησι κακώτερος ἄλλος Ἀχαιῶν·  
ἢ πολὺ χεῖρονες ἄνδρες ἀμύμονος ἀνδρὸς ἄκοιτιν 325  
μνῶνται, οὐδέ τι τόξον εὐξοον ἐντανύουσιν·  
ἀλλ’ ἄλλος τις πτωχὸς ἀνὴρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν  
ῥηϊδίως ἐτάνυσσε βίον, διὰ δ’ ἦκε σιδήρου·  
ὥς ἐρέουσ’, ἡμῖν δ’ ἂν ἐλέγχεα ταῦτα γένοιτο”.

«Ma abbiamo vergogna dei discorsi di uomini e donne,  
che un giorno qualcuno degli Achei, a noi inferiore, dica:  
Uomini molto più vili la moglie di un uomo valente 325  
corteggiano, ma essi non sanno tendere l’arco ben levigato;  
e invece un altro, un mendico, capitato qui nel suo  
vagabondare,  
senza fatica ha teso l’arco e la freccia ha attraversato il ferro’.  
Così diranno, e questo sarebbe oltraggio per noi».

*Od. 21.396-404 (actual* *τις-Rede)*

ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·  
ἢ τις θηητήρ καὶ ἐπικόπος ἐπλετο τόξων·  
ἢ ῥά νύ που τοιαῦτα καὶ αὐτῷ οἴκοθι κείται,  
ἢ ὅ γ’ ἐφορμᾶται ποιησέμεν, ὥς ἐνὶ χερσὶ  
νωμᾶ ἔνθα καὶ ἔνθα κακῶν ἔμπαιος ἀλήτης”. 400  
ἄλλος δ’ αὐτ’ εἶπεσκε νέων ὑπερηνορεόντων·  
“αἱ γὰρ δὴ τοσσοῦτον ὀνήσιος ἀντιάσειεν,  
ὥς οὐτός ποτε τοῦτο δυνήσεται ἐντανύσασθαι”.  
ὥς ἄρ’ ἔφραν μνηστήρες·

Dando occhiate al vicino, così qualcuno diceva:  
«Certo costui è un malfattore interessato di archi.  
Forse simili oggetti in casa conserva anche lui,  
oppure intende fabbricarsene uno: tanto fra le mani  
di qua e di là lo rigira quel vagabondo esperto di mali». 400  
Un altro poi tra i giovani tracotanti andava dicendo:  
«Oh, così tanto possa godersi l’arco costui,

<sup>2</sup> Cf. Wilson 1979, 1-3; de Jong 1987.

quanto è vero che mai riuscirà a tenderlo».  
Così dicevano i pretendenti.

Nel primo passo Euripilo pronuncia una *potential* *τις-Rede* in risposta a Penelope, dopo che quest'ultima ha proposto di accettare il vecchio mendico come contendente nella gara dell'arco. Come quasi sempre in questi casi, con il discorso immaginario il personaggio parlante - narratore di secondo grado sul piano diegetico - esprime il proprio timore per l'opinione pubblica, qualora si paventi la possibilità di una condotta infamante. Nel secondo passo il narratore di primo grado usa l'espedito della doppia *actual* *τις-Rede* per rivelare i discorsi (quindi le opinioni) dell'intero gruppo dei pretendenti nel momento in cui Odisseo prende in mano l'arco. Nell'uno e nell'altro brano il discorso diretto viene introdotto da una formula di apertura e chiuso da espressioni del tipo 'così diranno/dicevano', 'così qualcuno dirà/diceva';<sup>3</sup> in caso di doppia *τις-Rede* la formula di chiusura viene collocata dopo la seconda *oratio recta*, mentre la formula di apertura è duplicata con *variatio*.<sup>4</sup>

La riconoscibilità di questo pattern omerico fa sì che i suoi riusi siano facilmente individuabili nella produzione poetica successiva. Se i poeti lirici presentano delle occorrenze molto sporadiche,<sup>5</sup> le riprese in tragedia sono più numerose:<sup>6</sup> quattro passi eschilei sembrano richiamare la *τις-Rede*, anche se con notevoli modifiche nelle formule di apertura e chiusura (Aesch. *Suppl.* 398-401; *Ag.* 590-3; *Ch.* 567-70; *Eum.* 756-61);<sup>7</sup> a Sofocle si devono le due riprese più 'omeriche' (*Soph. Ai.* 500-5; *El.* 975-85);<sup>8</sup> la produzione euripidea restituisce una casistica più varia, all'interno della quale il riuso del modulo epico non è sempre riconoscibile in maniera chiara.<sup>9</sup> Dal momento che non esiste uno studio specificamente dedicato all'uso della *τις-Rede* da parte di Euripide, in queste pagine si cercherà di raccogliere i

<sup>3</sup> La più recente raccolta e analisi delle formule di apertura e chiusura dei discorsi diretti in Omero è De Decker 2022. Accade molto di rado che un'*oratio recta* non venga introdotta dal narratore: fa eccezione *Il.* 15.346-51 (cf. [Longin.] *De subl.* 27 con Casio 2020 e il saggio di A. Ercolani in questo volume).

<sup>4</sup> Cf. *Il.* 17.414-23, ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων· "... ὧς δὲ τις αὖ Τρώων μεγαθύμων αὐδήσασκεν· "... ὧς ἄρα τις εἶπεσκε; *Od.* 2.324-37, ὧδε δὲ τις εἶπεσκε νέων ὑπερηνορέοντων· "... ἄλλος δ' αὐτ' εἶπεσκε νέων ὑπερηνορέοντων· "... ὧς φάν; *Od.* 21.396-404, ὧδε τις εἶπεσκεν ἰδῶν ἐς πλησίον ἄλλον· "... ἄλλος δ' αὐτ' εἶπεσκε νέων ὑπερηνορέοντων· "... ὧς ἄρ' ἔφαν μνηστῆρες.

<sup>5</sup> Cf. Thgn. 1.22-3; Pind. *Pyth.* 4.86-94.

<sup>6</sup> La fortuna tragica di questo pattern è attribuibile alla «inherently dramatic nature of the device» (Wilson 1979, 5).

<sup>7</sup> Cf. Wilson 1979, 5-7; Maganuco 2022, 66-7.

<sup>8</sup> Cf. Muñoz Valle 1971, 405-8; Wilson 1979, 7-8; Maganuco 2022, 68-80 (si veda anche 64 nota 10).

<sup>9</sup> Cf. Wilson 1979, 9-12; Maganuco 2022, 65 nota 13 e 78-9.

passi riconducibili a essa nelle sue tragedie per cercare di rintracciare delle tendenze o un'evoluzione del pattern dai drammi più antichi ai più recenti.

## 2 Esempi di *potential τις-Rede* in Euripide

I primi esempi di *oratio recta* riconducibili alla *τις-Rede* epica fra i drammi superstiti si trovano nell'*Alceste* ed entrambi hanno a che fare con l'idea della fama futura. Dalla *ρήσις* pronunciata da Admeto (vv. 935-61) fra l'epiparodo commatica e il quarto stasimo – ovvero dal quinto episodio della tragedia – proviene il primo passo: è la conclusione di un discorso che rappresenta la presa di coscienza di Admeto, la sua *tragic recognition*.<sup>10</sup> L'acquisizione della consapevolezza (*ἄρτι μανθάνω*, v. 940), possibile ora che Admeto ha sperimentato il dolore per la perdita dell'amata moglie e lo ha espresso in anapesti di lamento (vv. 861-71, 878-88, 895-902, 911-25), viene razionalizzata in un discorso che ruota intorno ai temi della *εὐκλεία* e della *δύσκλεία*: la sorte di Alceste, che ha posto fine alle proprie sofferenze morendo in gloria (*εὐκλείης*, v. 938),<sup>11</sup> è più felice della sua, perché egli sarà condannato al pubblico biasimo (*κακῶς κλύοντι*, v. 961).<sup>12</sup> Un esempio vivido delle offese che gli saranno rivolte in futuro viene fornito attraverso il ricorso a una *oratio recta*.

Eur. *Alc.* 954-61

ἔρεϊ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ τάδε·  
"ἴδοῦ τὸν αἰσχρῶς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν, 955  
ἀλλ' ἦν ἔγημεν ἀντιδούς ἀψυχία  
πέφευγεν Ἄιδην· εἶτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;  
στυγεῖ δὲ τοὺς τεκόντας, αὐτὸς οὐ θέλων  
θανεῖν". τοιάνδε πρὸς κακοῖσι κληδόνα  
ἔξω. τί μοι ζῆν δῆτα κύδιον, φίλοι, 960  
κακῶς κλύοντι καὶ κακῶς πεπραγότι;

E chiunque mi si rivelerà nemico dirà: «Guarda colui che vergognosamente vive, che non ha avuto il coraggio di morire e per viltà è sfuggito alla morte, dando in cambio sua moglie. E crede di

<sup>10</sup> Cf. Dale 1954, 118; Conacher 1988, 191; Paduano 1993, 34-5; Susanetti 2001, 257-8.

<sup>11</sup> Già al v. 150 il Coro anticipava questo risultato: ἴστω νυν εὐκλείης γε κατθανουμένη, «allora sappia Alceste che la sua morte le darà gloria» (trad. D. Susanetti).

<sup>12</sup> Così Susanetti 2001, 257: «se la donna, morendo, ha conquistato la luce positiva del *kleos*, Admeto può già prevedere la censura di coloro che gli sono ostili, la taccia di viltà che peserà su di lui».

essere un uomo? E odia i suoi genitori, quando è stato lui a non voler morire». Oltre alle mie disgrazie, dunque, avrò questa fama. E allora, amici miei, a che mi serve la vita, avendo cattiva fama e cattiva fortuna? (trad. G. Paduano con modifiche)

L'ossessione per la reputazione ormai compromessa è messa in risalto dall'avverbio *αἰσχρῶς* (v. 955): per lo più usato in tragedia a proposito di una morte ingloriosa,<sup>13</sup> qui caratterizza la vita di Admeto, come se egli si rendesse conto solo adesso delle conseguenze delle sue azioni in una società 'eroica' che condanna l'*αἴσχος*. In questa direzione appare significativa anche la ripresa del termine *ἀψυχία* (v. 956), usato da Euripide solo in questo dramma nell'*ἄγων λόγων* fra Admeto e Ferete:<sup>14</sup> se in quella occasione, però, il primo se ne serviva per accusare il secondo di viltà, per essersi rifiutato di morire al posto del figlio, ora Admeto capisce che l'opinione pubblica potrà rivolgergli la stessa accusa. E ancora, nei versi conclusivi della *ῥῆσις*, torna prepotentemente il lessico della fama: si noti l'accusativo *τοιάνδε... κληδόνα* (v. 959), che presenta una *corruptio epica* in *τοι-* e un vocabolo di ascendenza omerica<sup>15</sup> etimologicamente legato al sostantivo *κλέος* e al verbo *κλύω*, impiegato subito dopo nell'espressione allitterante *κακῶς κλύοντι* (v. 961).<sup>16</sup>

Sul piano formale il poeta tragico apporta un elevato grado di innovazione nelle formule di apertura e chiusura di questa (*ῶς*)*τις-Rede*, pur mantenendole entrambe secondo la consuetudine epica:

- la prima modifica evidente è la sostituzione del pronome indefinito *τις* con il pronome relativo-indefinito *ὅστις* (v. 954), un passaggio dal 'qualcuno' al 'chiunque' che, sebbene circoscritto dal contenuto della relativa (*μ' ὅστις ἐχθρὸς ὧν κυρεῖ*, 'chiunque mi si riveli ostile'), contribuisce ad ampliare il raggio di

**13** Cf. Aesch. *Pers.* 444, fr. 186 R. e forse anche fr. 132c\*\* R., v. 21; Eur. *Her.* 450, *Andr.* 576, *HF* 1384; *TrGF* II F 88. L'unico altro brano tragico in cui l'avverbio è usato in relazione alla vita è Soph. *El.* 989, *ζῆν αἰσχρὸν αἰσχρῶς τοῖς καλῶς πεφωκόςιν*, una *γνώμη* pronunciata da Elettra a conclusione della *ῥῆσις* con cui tenta di persuadere Crisotemi (anche per mezzo di una *potential τις-Rede*) a compiere il tirannicidio.

**14** Cf. Eur. *Alc.* 642, 696 e 717. Prima attestato solamente in Aesch. *Sept.* 259 e 383, dopo Euripide il vocabolo riappare in prosa.

**15** Il sost. femm. *κληδών*, -όνος (22x in tragedia) è usato da Omero, nelle forme *κλειδών* e *κλιηδών*, in *Od.* 4.317 e 18.117=20.120. In questo dramma Euripide lo aveva già adoperato - sempre all'accusativo e in fine di verso - nell'espressione *τιν' αἰσχρὰν... κληδόνα* (v. 315), quando Alceste chiede al marito di non risposarsi perché una matrigna potrebbe compromettere le nozze di sua figlia divulgando 'qualche spregevole diceria'.

**16** Se sul piano concettuale l'espressione pare perfettamente consonante con il mondo dell'epica, sul piano formale l'accostamento fra l'avverbio *κακῶς* e il verbo *κλύω* è tragico, usato solo da Sofocle (*Tr.* 721, *El.* 524, fr. 566\* R.) ed Euripide (*Suppl.* 880, *El.* 1040, *HF* 173).

realizzabilità della predizione<sup>17</sup> e lascia aperta la possibilità di una reiterazione dell'azione immaginata;

- il verbo che introduce il discorso diretto è un indicativo futuro (ἐρεῖ, v. 954), come in *Il.* 4.176, καὶ κέ τις ᾧδ' ἐρέει,<sup>18</sup> ma l'assenza della particella modale rende più assertiva la formulazione euripidea, secondo una tendenza che sembra cara alla tragedia (cf. Aesch. *Eum.* 756; Soph. *Ai.* 500, *El.* 976; Eur. *Alc.* 1001, *Pho.* 580);<sup>19</sup>
- nella formula di chiusura manca un *verbum dicendi*, sostituito da ἔξω (v. 960), il cui soggetto è lo stesso Admeto, con l'ulteriore sostituzione della consueta 3a pers. riferita all'interlocutore immaginario - singolare o plurale, come si può notare dai passi citati nella nota 18 - con una 1a pers. sing.;
- l'inizio della formula di chiusura non coincide con l'inizio del verso, in quanto l'*oratio recta* si conclude con un *enjambement* (ἀντὸς οὐ θέλων | θανεῖν, vv. 958-9), uno sconfinamento dei *finis* del verso del tutto ignoto al modello epico.<sup>20</sup>

L'impressione generale è perciò quella di un modello retorico che Euripide prende in prestito dalla dizione epica - forse consapevolmente, vista l'insistenza di Admeto su un concetto di fama così vicino alla *shame culture* dei poemi omerici - e del quale mantiene gli

**17** Su ὅστις inteso come «domain-widening relative pronoun» cf. Probert 2015, 100-8. In questo passo la preferenza per il pronome relativo-indefinito è dettata soprattutto dalla necessità di un pronome relativo (sulla dubbia esistenza di un *τις* relativo cf. Faure 2021, 64-7); possiamo tuttavia chiederci se ὅστις sia stato preferito a ὅς solo perché «domain-widening» o anche perché ingloba morfologicamente il *τις* del modello stilistico di riferimento.

**18** È l'unico passo omerico in cui una *τις-Rede* è introdotta dall'indicativo futuro, più usato nelle formule di chiusura ὧς ποτέ τις ἐρέει (*Il.* 4.182; 6.462; 7.91), ὧς ἐρέουσι(v) (*Il.* 22.108; *Od.* 6.285; 21.329).

**19** La costruzione del futuro con ἄν/κε/κεν, attestata in Omero per conferire all'azione espressa dal verbo una percentuale di dubbio o incertezza (cf. Monro 1891, 296-7, § 326; Chantraine 2015, 258-9, § 332), in età classica è rara, ma non inesistente (cf. Zingg 2017 per la bibliografia sull'argomento): i mss. la attestano in alcuni passi tragici e comici (cf. Richards 1892, 338; Moorhouse 1946, 5-6 e 10; Hulton 1957, 141), ma mai in coincidenza con esempi di *τις-Rede*, perciò pare che la preferenza dei tragediografi per l'indicativo futuro in questi contesti sia da giustificare con la ricerca di una maggiore assertività rispetto al modello epico. Per veicolare l'idea della probabilità nel futuro i poeti tragici avrebbero potuto usare il classico ottativo con ἄν, ma neppure questa costruzione viene usata per introdurre una *τις-Rede*.

**20** Tutte le *τις-Reden* omeriche rispettano i confini dell'esametro (fa eccezione *Il.* 6.479-80, dove l'*oratio recta* copre solo la seconda metà del verso dopo la cesura maschile), ma già Thgn. 1.22, Aesch. *Ag.* 590 e Soph. *Ai.* 501 infrangono questa 'regola' per ciò che riguarda l'inizio del discorso diretto; Euripide si avvale di un grado di libertà ancora maggiore, travalicando i limiti del verso sia in apertura (cf. *Andr.* 1104; *Pho.* 580; *Hel.* 1589) che in chiusura (cf. *Alc.* 959; *Pho.* 582; *Hel.* 1591). L'ultimo caso avrebbe un precedente in Aesch. *Eum.* 760, dove però la chiusura dell'*oratio recta* è addolcita dalla presenza di un nesso relativo (cf. Maganuco 2022, 66-7 con la nota 15).

elementi strutturali distintivi, ma che rielabora, già in questa prima fase della sua produzione, in modo del tutto personale rispetto ai ri-usi eschilei e sofoclei. Un'evoluzione strutturale ulteriore, rispetto a quanto abbiamo visto nella *τις-Rede* di Admeto, si potrebbe individuare in un passo dell'*Eracle*: un'*oratio recta* fittizia è usata nella ῥῆσις con cui il protagonista cerca di spiegare a Teseo perché non gli è più possibile continuare a vivere dopo l'assassinio dei propri familiari (vv. 1255-310).

Eur. *HF* 1286-90

φέρ' ἄλλ' ἐς ἄλλην δὴ τιν' ὀρμήσω πόλιν;  
κᾶπειθ' ὑποβλεπόμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι,  
γλώσσης πικροῖς κέντροισι κληδουχοῦμενοι·  
"οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃς τέκν' ἔκτεινέν ποτε  
δάμαρτά τ'; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθάρησεται"; 1290

Ebbene, allora in quale altra città potrò trasferirmi? E poi, non appena riconosciuto, sarei guardato con sospetto e inchiodato dalle sferzate delle lingue malevole: «Non è il figlio di Zeus, quello che un giorno ha ucciso i figli e la moglie? Perché non se ne va alla malora lontano da qui?». (trad. M.S. Mirto)

Anche qui Euripide fa esprimere a un personaggio maschile il proprio timore dell'opinione pubblica, in un momento di sconforto, attraverso un discorso diretto immaginario; eppure l'*embedded speech* non assume la forma della *τις-Rede*: mancano sia la formula di chiusura sia una formula introduttiva che contenga un pronome indefinito o un *verbum dicendi* alla 3a persona. A distanza di circa un ventennio dall'*Alcesti* (438 a.C.),<sup>21</sup> una possibile ripresa del modulo epico risulta quasi del tutto trasfigurata: rimane la sostanza, l'intenzione con cui si immagina l'*oratio recta*, ma la forma tradizionale non viene più 'rispettata'.<sup>22</sup>

Tornando all'*Alcesti*, troviamo un secondo esempio di *τις-Rede* nel quarto stasimo (vv. 962-1005), eseguito subito dopo la già citata ῥῆσις di Admeto: il Coro, che intona questo canto con intento consolatorio, in chiusura immagina una tomba di Alcesti diventata meta di pellegrinaggi.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> L'*Eracle* viene datato sulla base di dati metricologici fra il 420 e il 414 a.C. (cf. Bond 1981, xxxi-ii).

<sup>22</sup> Infatti Bond 1981, 388 si limita a commentare citando alcuni *loci similes* tragici (Soph. *Ai.* 500 ss.; Eur. *Alc.* 954 e 1002, *Her.* 515 ss.) senza riferimenti a un eventuale modello epico.

<sup>23</sup> Si accetta con Paduano il testo di Murray; la *mise en page* riproduce la colometria del cod. *Laur. Plut.* 32.2.

Eur. *Alc.* 995-1005

μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεοῖσι δ' ὁμοίως τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων. <u>καί τις δοχμίαν κέλευθον</u> <u>ἐκβαίνων τόδ' ἔρεϊ·</u> “ <u>αὐτα ποτὲ προύθαν</u> ’ ἀνδρός, νῦν δ’ ἐστὶ μάκαιρα δαίμων· χαῖρ’, ὦ πότνι’, εὖ δὲ δοίης”. <u>τοῖαί νιν προσερούσι φῆμαι.</u>	995     1000    1005
--	---

Nessuno pensi che sia un semplice tumulo funerario la tomba di tua moglie. Sarà onorata come gli dei e venerata dai viandanti. E qualcuno, deviando per la via traversa, dirà: «È morta per suo marito e ora è uno spirito beato. Salute a te, veneranda, e dacci del bene». Queste voci le si accosteranno. (trad. G. Paduano)

Questo è l'unico esempio di *τις-Rede* corale: nessun altro riuso tragico del modulo epico è pronunciato dal Coro *in lyricis*.<sup>24</sup> Un notevole scarto rispetto al modello omerico: infatti non esistono nei due poemi casi in cui un discorso diretto ipotetico sia pronunciato da una voce plurale o corale. Si tratta, tuttavia, del passo euripideo più vicino alla struttura formale della *τις-Rede* omerica, resa immediatamente riconoscibile dalla compresenza di una formula di apertura e una di chiusura, entrambe più consuete rispetto a quelle dei vv. 954-60:

- la formula di apertura contiene tutti gli elementi principali del modello omerico con indicativo futuro, riprodotto in modo piuttosto preciso (*Il.* 4.176, καί κέ τις ὦδ' ἔρεει; Eur. *Alc.* 1000-1, καί τις δοχμίαν κέλευθον | ἐκβαίνων τόδ' ἔρεϊ) con l'eccezione dell'aggiunta del costrutto participiale, che serve a specificare l'azione e l'identità - seppure indefinita - di questo *τις*;
- la formula di chiusura (τοῖαί νιν προσερούσι φῆμαι, v. 1005) ricalca la formulazione ὡς ἔρεουσι(v) limitatamente alla scelta di un *verbum dicendi*, della persona e del numero, ma risulta innovativa la scelta del composto *προσερέω* rispetto al verbo semplice, con la conseguente aggiunta dell'accusativo *νιν* (forma

<sup>24</sup> Euripide usa di frequente l'espedito dell'*oratio recta* in sezioni corali (cf. Bers 1997, 102-15), ma questo è l'unico *embedded speech* 'corale' che rispecchi il modello epico della *τις-Rede*.



ignota alla dizione omerica), e per la scelta di rendere τοῖα φῆμαι il soggetto del verbo.<sup>25</sup>

Al di là delle differenze formali e contestuali, la patina omerica è palese, ma solo Susanetti 2001, 263 sembra aver colto l'importanza di questo dato: «il passo [...] suggerisce, ancora una volta, la rilevanza del modello omerico nella rappresentazione del *kleos* di Alceste», modello individuabile in *Il.* 7.87-91, dove Ettore usa un'analogia *τις-Rede* dal sapore epigrammatico per promettere onori e gloria a chi avrà il coraggio di affrontarlo.<sup>26</sup> In entrambi i passi la *τις-Rede* immaginaria sarebbe pronunciata da un viandante – giunto lì in seguito a un viaggio o a un percorso non lineare – di fronte al monumento sepolcrale di un defunto illustre, come si evince anche dall'uso dei deitici (*Il.* 7.89, τόδε σῆμα; Eur. *Alc.* 1002, αὔτα), quindi si tratterebbe letteralmente di un ἐπιτάφιος λόγος che suggella il κλέος imperituro derivato dalle azioni gloriose compiute in vita. La ripresa euripidea, tuttavia, compie un passo in più in quanto il τύμβος appartiene a una donna divenuta, in virtù del sacrificio eroico compiuto per amore del marito, vero e proprio oggetto di culto: siamo di fronte al caso – indubbiamente poco omerico – di un κλέος femminile pubblicamente riconosciuto.<sup>27</sup>

Infatti, se osserviamo il contenuto dell'*oratio recta*, il lessico dei vv. 1002-4 restituisce l'immagine di una Alceste eroizzata e divinizzata: in quasi tutti i commenti<sup>28</sup> l'espressione μάκαιρα δαίμων (v. 1003) è letta alla luce del mito esiodeo delle cinque età, dove si dice che gli uomini della stirpe aurea diventano, dopo la morte, δαίμονες [...] ἐσθλοί, ἐπιχθόνιοι, φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων, «démoni [...] benigni,

**25** Il nominativo plurale al v. 1005 è discusso (cf. Parker 2007, 251): Murray lo mantiene, ma altri preferiscono il dativo singolare (τοῖα φήμῃ) o plurale (τοῖαις φήμαις).

**26** Per un confronto in chiave epigrammatica fra il brano iliadico e lo stasimo dell'*Alceste* cf. Lange 2002, 229-30 e Maganuco 2022, 74-9, dove viene proposta una relazione a tre fra questi due passi e Soph. *El.* 975-85.

**27** Ciò non corrisponde né al trattamento *post mortem* riservato alle donne nella Grecia classica, né all'ambito in cui si esplica il κλέος femminile nella società omerica (cf. Loraux 1988, 3-5 e 28-31; Kyriakou 2008, 242-5). L'eccezionalità del caso-Alceste, che giustifica questi onori, è ribadita nel corso di tutta l'azione scenica: il Coro e gli altri personaggi non fanno altro che ripetere quanto la donna sia ἐσθλή (vv. 200, 615-16, 1083), γενναία (vv. 742 e 993), la migliore delle mogli (ἀρίστη; vv. 83-4, 151, 235-6, 241-2, 324, 442, 742, con Mastrorarde 2010, 270), al punto che Ferete afferma che «con il suo gesto coraggioso ha reso più illustre il nome di tutte le donne» (trad di D. Susanetti; πάσαις δ' ἔθηκεν εὐκλεέστερον βίον | γυναίξιν, ἔργον τλᾶσα γενναῖον τόδε, vv. 623-4) e il Coro nel secondo stasimo immagina un futuro in cui ovunque, da Atene a Sparta, i poeti immortaleranno nel canto la sua gloria (vv. 445-54; cf. Palmisciano 2017, 264-5). Nessuno dei personaggi del dramma, dunque, vede in maniera problematica il κλέος di Alceste (cf. Kyriakou 2008, 265-8).

**28** Cf. Dale 1954, 123; Susanetti 2001, 263-4; Luschnig, Roisman 2003, 150; Parker 2007, 250-1 (*contra* Conacher 1988, 194).

sulla terra, custodi degli uomini mortali» (Hes. *Op.* 122-3, trad. G. Arrighetti). Al v. 1004 si immagina poi che i pellegrini, accostandosi alla tomba di Alceste, le si rivolgano dicendo χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δούης, con una formula di saluto (χαῖρε) solitamente destinata – quando non è interpretabile come 'addio' – a defunti eccezionali, cioè eroizzati o deificati e quindi diventati oggetto di culto;<sup>29</sup> usando un titolo onorifico (πότνια) che in tragedia compare principalmente per le divinità femminili, ma che Euripide adopera anche con il significato di 'padrona' o 'regina';<sup>30</sup> esprimendo la propria richiesta di benefici con un costrutto sintattico (εὖ δίδοναι) che i poeti tragici impiegano solo nelle preghiere agli dèi o a proposito dell'azione della τύχη e di altre divinità.<sup>31</sup>

Alla luce di queste osservazioni, anche l'unicità di questa ripresa *in lyricis* del modulo epico della *τις-Rede* potrebbe spiegarsi con la rimarcata singolarità del caso-Alceste: una donna che, grazie al proprio coraggio e alla propria nobiltà d'animo, si mostra superiore nel confronto con il marito è meritevole non solo di lode, ma anche di onori imperituri approvati dall'opinione pubblica. Il fatto che questa *oratio recta* venisse pronunciata, durante la rappresentazione, dal gruppo corale poteva forse contribuire a trasmettere l'idea di una totale concordia della comunità cittadina su questa decisione: la fama futura destinata ad Alceste non può essere da meno di quella promessa a un eroe omerico per le prodezze in battaglia. Inoltre la 'contiguità' fra questa e la *τις-Rede* di Admeto – che la precede solamente di ca. 40 versi – sottolinea la contrapposizione delle loro qualità umane e dei loro conseguenti destini: a lui spetterà un futuro di vilipendio, a lei la fama eterna.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Si vedano i materiali (anche tragici) raccolti da Sourvinou-Inwood 1995, 195-200 (cf. Markantonatos 2013, 149-50).

<sup>30</sup> Al v. 976 dello stesso stasimo il Coro usa il termine πότνια in riferimento ad Ἀνάγκη, ma questo solo elemento non basta per caricare di un'accezione divina anche l'invocazione ὦ πότνι' del v. 1004: sebbene i cittadini di Fere stiano immaginando il discorso di un viandante qualunque, sono essi a pronunciare le parole del canto e, da parte loro, chiamare la propria regina πότνια suona pertinente e consona con l'uso euripideo (cf. Eur. *Andr.* 492; *Suppl.* 54; *El.* 487 e 563; *Tro.* 292; *Ion* 705 e 1053; *Hel.* 225; *Pho.* 296; *Or.* 853 e 1248; fr. 757 K., v. 836). C'è la possibilità che qui il poeta abbia giocato con la polivalenza del vocabolo per intrecciare i due piani diegetici: se il Coro (narratore di primo grado) usa πότνια nel senso di δέσποινα/βασίλεια per dare un ultimo saluto ad Alceste, la voce del pellegrino (narratore di secondo grado) può caricare il titolo onorifico di una valenza divina, perché il contesto pragmatico immaginato dai coreuti e il peso semantico dei termini che lo circondano (soprattutto il χαῖρε e l'espressione εὖ δὲ δούης) lo permettono.

<sup>31</sup> Cf. Aesch. *Ch.* 808; Soph. *OT* 1080-1, *OC* 642 e 1435; Eur. *Andr.* 750, *Or.* 667 e fr. 179 K., v. 2.

<sup>32</sup> Cf. Markantonatos 2013, 150.

Vediamo adesso la seconda tragedia euripidea che presenta due *τις-Reden*: gli *Eraclidi*.<sup>33</sup> Nei due passi la citazione di un supposto commento anonimo assume la stessa funzione: quella di autoconvincersi a intraprendere una determinata azione per timore di una calunnia futura (cf. *Il.* 6.459-65 e 22.105-8). Il primo è tratto dal prologo, dove Iolao spiega perché non può abbandonare i figli di Eracle al loro destino; il secondo è tratto dal discorso (vv. 500-34) con cui, nel secondo episodio, la figlia di Eracle – che chiameremo convenientemente Macaria<sup>34</sup> – decide di offrirsi come vittima sacrificale dopo aver appreso che gli oracoli richiedono il sangue di una vergine di nobile stirpe (vv. 488-91).

Eur. *Her.* 26-30

ἐγὼ δὲ σὺν φεύγουσι συμφεύγω τέκνοις  
καὶ σὺν κακῶς πράσσουσι συμπράσσω κακῶς,  
ὀκνῶν προδοῦναι, μὴ τις ᾧδ' εἴπη βροτῶν·  
“ἴδεσθ', ἐπειδὴ παισὶν οὐκ ἔστιν πατήρ,  
Ἴόλαος οὐκ ἤμυνε συγγενῆς γεγώς”.

30

E io con questi figli fuggitivi fuggo, con questi figli travagliati mi travaglio, e non voglio abbandonarli, ché taluno non dica mai: «Vedete, ora che il padre non c'è più per loro, Iolao, ch'è un parente, non li aiuta». (trad. F.M. Pontani)

Eur. *Her.* 515-19

ἀλλ' ἐκπεσοῦσα τῆσδ' ἀλητεύσω χθονός;  
κούκ αἰσχυνοῦμαι δῆτ', ἐὰν δὴ τις λέγῃ·  
“τί δεῦρ' ἀφίκεσθ' ἰκεσίοισι σὺν κλάδοις  
αὐτοὶ φιλοψυχοῦντες; ἔξιτε χθονός·  
κακοῖς γὰρ ἡμεῖς οὐ προσωφελήσομεν”.

515

Me ne andrò raminga, cacciata da questo paese? E come farò a non vergognarmi, se qualcuno dirà: «Perché venite qua con rami da supplici, codardi che siete? Via di qui. Noi non aiuteremo dei vigliacchi». (trad. O. Musso)

**33** Siamo sempre nell'ambito della prima fase della produzione euripidea superstite: considerazioni metriche e storiche fanno ritenere probabile una datazione fra il 430 e il 427 a.C. (cf. Wilkins 1995, xxxiii-v; Allan 2001, 54-6).

**34** Sul problema del nome, che nella tragedia non viene mai pronunciato, cf. Wilkins 1995, 111.

In entrambi i casi la formula che introduce l'*oratio recta*, collocata nella seconda parte del verso, è una subordinata con il *verbum dicendi* al congiuntivo:

- nel primo passo si tratta di una finale negativa (*Her.* 28, μή τις ὧδ' εἴπη βροτῶν) che sembra ricalcata sul modello di *Il.* 7.300, ὄφρα τις ὧδ' εἴπησιν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε e 12.317, ὄφρα τις ὧδ' εἴπη Λυκίων πύκα θωρηκτάων,<sup>35</sup> con la contaminazione di *Il.* 23.575, μή ποτέ τις εἴπησιν Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων e *Od.* 21.324, μή ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος Ἀχαιῶν;
- nel secondo passo abbiamo la protasi di un periodo ipotetico dell'eventualità o del II tipo (*Her.* 516, εἰν δὴ τις λέγη) che non trova confronti omerici sul piano sintattico, ma che si avvicina per ciò che precede (*Her.* 516, κούκ αἰσχυνοῦμαι δῆτ') alle situazioni descritte in preparazione di una *τις-Rede* in *Il.* 22.105, αἰδέομαι Τρώας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους e in *Od.* 21.323, ἀλλ' αἰσχυνόμενοι φάτιν ἀνδρῶν ἠδὲ γυναικῶν.

Un altro dato che accomuna i due passi è l'assenza di una *capping verse*, con la conseguenza che viene a mancare quella composizione ad anello caratteristica del modello epico. Sono pochi, infatti, i passi omerici in cui manca la formula di chiusura della *τις-Rede*: *Il.* 7.299-303, 12.317-21, 23.573-8; *Od.* 18.400-4. Ma questi tre *loci* iliadici sono proprio quelli già citati a proposito delle formule introduttive in forma di proposizione finale: questa coincidenza, unita alla citazione quasi *verbatim* del modello omerico, rende particolarmente marcata in direzione epica la *τις-Rede* di Iolao.<sup>36</sup>

In un dramma dove il codice etico riveste un'importanza centrale per la risoluzione della vicenda, Iolao si presenta sin dall'inizio come il rappresentante vivente di un'età eroica in cui l'εὐγένεια e la συγγένεια, l'αἰδώς e la φύσις, ecc. sono le parole-guida di una buona condotta.<sup>37</sup> L'uso di una 'cornice omerica' per esprimere la propria fedeltà alla causa degli Eraclidi, dopo aver professato la propria συμπάθεια con figure di suono ad alto tasso patetico tipiche dello stile tragico (σὺν φεύγουσι συμφεύγω, v. 26; καὶ σὺν κακῶς πράσσοισι συμπράσσω κακῶς, v. 27), consente al vecchio di inglobare in un contesto drammatico gli ideali di un passato eroico indispensabili per perorare la propria causa con gli Ateniesi. Proprio perché il lessico e lo stile di questi versi sono squisitamente tragici, la quasi-citazione

<sup>35</sup> La sequenza *τις ὧδ' εἴπ-* (cf. anche *Od.* 6.275, καὶ νύ τις ὧδ' εἴπησι) è attestata dopo Omero solo in questo passo euripideo prima di riapparire nel III sec. d.C. in Q.S. 1.750, καὶ ῥά τις ὧδ' εἴπεσκεν.

<sup>36</sup> Come viene riconosciuto da Garzya 1995, 49; Wilkins 1995, 51; Allan 2001, 134; Mendelsohn 2002, 69.

<sup>37</sup> Questi temi sono ampiamente sviluppati in Mendelsohn 2002: su Iolao cf. 65-73.

omerica nella formula μή τις ᾧδ' εἴπη βροτῶν (v. 28) fa ricadere l'attenzione su quel timore così tipicamente 'eroico' del giudizio altrui, aggravato dall'esplicitazione del nome proprio Ἰόλαος all'inizio del trimetro (v. 30): Euripide sfrutta sapientemente una consuetudine delle *τις-Reden* omeriche, dove la menzione dei nomi propri all'interno dell'*oratio recta* può contribuire a incrementare il biasimo o la gloria,<sup>38</sup> per rivelare al pubblico l'identità della *persona loquens*.

Anche per Macaria l'uso della *τις-Rede* è solo uno degli elementi che contribuiscono a delineare la dimensione eroica del personaggio, forse più problematica agli occhi degli spettatori che assistevano al sacrificio di una giovane donna dichiaratamente in cerca di gloria. Dall'inizio alla fine della scena di cui è protagonista, infatti, la figlia di Eracle ribadisce con forza la propria offerta volontaria giustificandola in nome dei doveri dettati da una nobile discendenza che reca vanto (vv. 507-10, 563), di una dignità che non si può barattare neppure per avere salva la vita (vv. 525-7), di un desiderio per la morte gloriosa (vv. 533-4) che i personaggi maschili e il Coro approvano:<sup>39</sup> siamo nell'ambito di un'idealizzazione dell'atto eroico che non trova confronti nella realtà storica del V sec. a.C. e che avrebbe potuto generare qualche riserva proprio a causa dell'appropriazione di valori eroici maschili e stilemi epici da parte di un personaggio femminile.<sup>40</sup> Sebbene la composizione dei due drammi non debba essere stata molto ravvicinata, non si può fare a meno di notare quanto *Her.* 515-19 e *HF* 1286-90 siano simili sul piano contestuale e contenutistico, quasi a dimostrare la convergenza di ideali e soluzioni fra il padre e la figlia: entrambi temono la vergogna di essere scacciati di città in città con parole di biasimo immaginate nella forma dell'*oratio recta* anonima.

Un altro confronto possibile mette in relazione la figura di Macaria con Etra, che nel primo episodio delle *Supplici* chiede prudentemente la parola (vv. 293-300) per poi sciorinare un accorato discorso che ruota intorno agli ideali dell'onore, della giustizia, della gloria per la grandezza di Atene, dove viltà e inazione non sono ammesse (vv. 301-31): di nuovo un caso di appropriazione della retorica maschile da parte di una donna, poiché «Etra, come la regina Prassitea dell'*Eretteo*, costituisce una sopravvivenza della coscienza eroica»

**38** Cf. *Il.* 2.271-8; 4.176-82, 6.459-62, 7.87-91, 7.201-6, 22.105-8, 22.372-5, 23.575-8; *Od.* 2.324-37, 6.275-85, 17.482-8, 18.71-5.

**39** Demofonte loda Macaria per la sua audacia (vv. 571-2); Iolao le promette i più alti onori sia in vita che in morte (vv. 597-9); il Coro predice il κλέος e la δόξα che deriveranno dal suo sacrificio (vv. 621-7).

**40** Per un'analisi di questi temi cf. Burian 1977, 8-10; Loraux 1988, 41-2; Mendelsohn 2002, 89-104; Roselli 2007, 121-48; Chong-Gossard 2008, 208-10; Kyriakou 2008, 267-8; Mastronarde 2010, 265-6; Munteanu 2020, 901. Sulle scene euripidee di sacrificio volontario, il cui pattern retorico è già in questa scena, cf. Wilkins 1990.

(Mirto 1984, 81).<sup>41</sup> La cosa più interessante, ai nostri fini, è l'argomento decisivo usato da Etra per convincere Teseo ad aiutare le madri argive contro i Tebani.

Eur. *Suppl.* 314-16

ἔρεϊ δὲ δὴ τις ὡς ἀνανδρία χερῶν,  
πόλει παρὸν σοι στέφανον εὐκλείας λαβεῖν, 315  
δείσας ἀπέστης, ...

Qualcuno senz'altro dirà che per viltà, quando ti era possibile ottenere per il tuo Stato una corona di gloria, ti sei tirato indietro per paura; [...]. (trad. O. Musso con modifiche)

Eur. *Suppl.* 343-6

τί γάρ μ' ἐροῦσιν οἳ γε δυσμενεῖς βροτῶν,  
ὄθ' ἡ τεκοῦσα χυπερορρωδοῦσ' ἐμοῦ  
πρώτη κελεύεις τόνδ' ὑποστῆναι πόνον; 345  
δράσω τάδ' κτλ.

Che cosa mai diranno i miei nemici, se tu, che sei mia madre, tu che tremi di paura per me, sei, proprio tu, la prima a consigliarmi questo compito? Va bene, lo farò. (trad. F.M. Pontani)

L'attacco del v. 314 (ἔρεϊ δὲ δὴ τις) potrebbe costituire una perfetta introduzione a una *τις-Rede*, ma Euripide stavolta non usa l'espedito dell'*oratio recta*, preferendo il discorso indiretto - pur sempre attribuito a un *τις* anonimo e indefinito - per esprimere il pensiero di Etra. La funzione di questa *oratio obliqua* vuole essere palesemente persuasiva: questa volta, diversamente da quanto visto negli *Eraclidi*, la *persona loquens* usa lo spauracchio della calunnia futura per convincere l'interlocutore a cambiare modalità d'azione.<sup>42</sup> Di solito in tragedia i tentativi di persuasione risultano fallimentari, ma Etra riesce nel suo intento: nella propria ῥῆσις di risposta (vv. 334-64) Teseo mostra di aver reso suo l'argomento della madre quando si chiede τί γάρ μ' ἐροῦσιν οἳ γε δυσμενεῖς βροτῶν (v. 343), riproponendo in forma di domanda retorica un ἐροῦσιν che sembra rifare il verso

<sup>41</sup> Cf. Mendelsohn 2002, 45 e 161-74. Si veda anche il caso di Evadne nella stessa tragedia, dove però l'immaginario dell'epinicio è più presente di quello epico (cf. Mendelsohn 2002, 197-211).

<sup>42</sup> La stessa strategia retorica è usata da Tecmessa in *Soph. Ai.* 500-5 e da Giocasta in *Eur. Pho.* 580-3, dove abbiamo delle vere e proprie *τις-Reden*, ma nei commenti *Suppl.* 314-16 è letto come «argument by anticipation» (così Collard 1975, 2: 191 e Morwood 2007, 168), senza menzioni del modello epico-tragico della *τις-Rede*.

all'omerico ὡς ἐρέουσι(ν) impiegato come formula di chiusura delle τις-Reden (cf. *supra* nota 18).

Si ha dunque l'impressione di una scomposizione del modello epico: oltre alla soppressione dell'*oratio recta*, le originarie formule di apertura e chiusura vengono non solo modificate sensibilmente (si noti l'introduzione della particella δή, che converte la possibilità in certezza),<sup>43</sup> ma anche divise fra due interlocutori. Probabilmente i vv. 314-19 vanno intesi, sul piano retorico-formale, come una contaminazione fra la τις-Rede di matrice epica e la più ampia strategia argomentativa detta πρόληψις ο προκατάληψις (in latino *anticipatio*):<sup>44</sup> se osserviamo, infatti, i due loci euripidei più simili, noteremo che il primo (*Hec.* 313-16) si rifà alla seconda categoria, il secondo (*Pho.* 580-3) alla prima.

Eur. *Hec.* 313-16

εἶέν· τί δῆτ' ἐρεῖ τις, ἦν τις αὖ φανῆ  
στρατοῦ τ' ἄθροισις πολεμίων τ' ἀγωνία;  
πότερα μαχόμεθ' ἢ φιλοψυχήσομεν, 315  
τὸν κατθανόνθ' ὀρώντες οὐ τιμώμενον;

Ammettiamo di darti ragione: che cosa si dirà allora, nel caso si debba di nuovo radunare l'esercito e combattere i nemici? Penseremo a combattere, o a rimanere attaccati alla vita, vedendo che i morti non ottengono onore? (trad. L. Battezzato)

In questo passo dell'*Ecuba*, dove Odisseo spiega alla protagonista per quale motivo un sacrificio umano è necessario per onorare la morte di Achille in battaglia, la formula τί δῆτ' ἐρεῖ τις introduce una domanda retorica che si configura come un'*anticipatio*:<sup>45</sup> come in *Suppl.* 314-16, l'assenza di *oratio recta* conduce in questa direzione. Eppure in un passo delle *Fenicie* Euripide riusa lo stesso identico emistichio ἐρεῖ δὲ δῆ τις (*Suppl.* 314 = *Pho.* 580) per introdurre un discorso diretto che - nella supposizione di Giocasta - potrebbe essere rivolto da un argivo al proprio sovrano in caso di sconfitta sotto le mura di Tebe, richiamando alla mente il modello epico.

<sup>43</sup> Sull'uso enfatico di δῆ (tradotto come 'senz'altro') cf. Denniston 1954, 203-4 (259 e 460 sull'accostamento δὲ δῆ), il quale nota che i tragici - Euripide in particolare - usano la particella per enfatizzare i verbi e conferire un tono patetico all'espressione (214-16). Per un resoconto aggiornato sullo stato della ricerca cf. Tomaka 2022.

<sup>44</sup> Cf. Lausberg 2008, § 855.

<sup>45</sup> Sia Collard 1991, 147 che Synodinou 2005, 121 notano nella formulazione 'allora che dirà qualcuno?' una *variatio* di più comuni forme di introduzione all'anticipazione retorica di un'obiezione: si veda, ad esempio, Eur. *Suppl.* 184, τὰχ' οὖν ἂν εἴποις (cf. Collard 1975, 2: 156-7, dal cui commento si evince che lo studioso interpreta il modello omerico e tragico della *potential* τις-Rede come *anticipatio*, senza alcun tipo di distinzione formale).

Eur. *Pho.* 578-83

ἦν δ' αὖ κρατηθῆς καὶ τὰ τοῦδ' ὑπερδράμη,  
πῶς Ἄργος ἤξεις μυρίους λιπῶν νεκρούς;  
ἔρεϊ δὲ δὴ τις "ὦ κακὰ μνηστεύματα  
Ἄδραστε προσθεῖς, διὰ μιᾶς νύμφης γάμον  
ἀπωλόμεσθα". δύο κακῶ σπεύδεις, τέκνον,  
κείνων στέρεσθαι τῶνδέ τ' ἐν μέσῳ πεσεῖν.

580

E se invece tu fossi sconfitto e prevalesses la causa di lui, come farai ritorno ad Argo dopo aver lasciato sul campo una miriade di morti? Qualcuno di certo dirà: «Adrasto, tu ci hai imposto uno sciagurato fidanzamento, e ora siamo rovinati per le nozze di una sola donna». Ti stai procurando due mali, figlio mio: perdere ciò che hai là e cadere a metà di questa impresa. (trad. E. Medda)

È questo l'ultimo argomento usato da Giocasta nella lunga ῥήσις (vv. 528-85) con cui cerca di evitare lo scontro fra i due figli: la prima parte del discorso è rivolta a Eteocle (vv. 528-67), la seconda a Polinice (vv. 568-83), i due versi conclusivi a entrambi. Quelli citati sono gli ultimi versi della perorazione destinata a Polinice, per il quale la madre immagina due scenari ugualmente nefasti: la vittoria causerebbe la distruzione della sua città natale, cosa che trasformerebbe i conseguenti riti (sacrifici agli dèi e dedica degli σκῦλα dei nemici con iscrizioni votive) in motivo di infamia per il vincitore (vv. 571-7); la sconfitta renderebbe impossibile il ritorno nella sua nuova patria, in quanto Argo non riaccoglierebbe di buon grado l'uomo che ha causato la morte di molti Argivi (vv. 578-83). Per rendere più vivida l'ignominia di Polinice nei due scenari, Giocasta inserisce nel proprio discorso due 'citazioni dirette': prima verbalizza il testo dell'iscrizione votiva che il figlio potrebbe far incidere sulle spoglie dei Tebani caduti (Θήβας πυρώσας τάσδε Πολυνείκης θεοῖς | ἀσπίδας ἔθηκε, vv. 575-6); poi immagina le lamentele del popolo argivo che Adrasto dovrà affrontare per avere accettato un'infausta unione matrimoniale per la figlia (vv. 580-2).

La *τις-Rede* con cui Giocasta esprime questo pensiero ha come diretto destinatario Adrasto, il cui nome occupa il primo posto del v. 581,<sup>46</sup> per cui il biasimo ricade su Polinice indirettamente: una scelta forse dettata non tanto da ragioni di convenienza retorica, quanto piuttosto dal fatto che il nome del figlio di Edipo compariva già nell'immaginata epigrafe dedicatoria del v. 575. Sul piano della strategia argomentativa la formula introduttiva acquisisce un certo peso: esattamente come faceva Etra nelle *Supplici*, anche qui una madre sta cercando di persuadere il proprio figlio a cambiare idea per evitare che in futuro si possa dir male della sua condotta; non sembra casuale,

<sup>46</sup> Sui nomi propri nelle *τις-Reden* cf. *supra* § 2 in corrispondenza della nota 38.



dunque, che a circa un decennio di distanza<sup>47</sup> Euripide si sia autocitato facendo dire a Giocasta ἐρεῖ δὲ δὴ τις. Potremmo essere di fronte a un caso di ‘formularità euripidea’, come suggerisce la medesima collocazione metrica delle due occorrenze nella prima parte del trimetro giambico fino alla cesura pentemimere: la formula introduttiva poteva richiamare l’attenzione su uno stilema proprio dell’epica, per spostare il *focus* della discussione sul timore dell’opinione pubblica,<sup>48</sup> ma il fatto che il poeta tragico l’abbia enfatizzata con l’inserzione del δὴ mette l’accento – in modo retoricamente appropriato – sulla certezza di un atteggiamento ostile da parte della comunità di appartenenza se, come vogliono le due madri, Teseo e Polinice non prenderanno la decisione giusta per se stessi e per il bene della πόλις.

Rispetto all’uso della *τις-Rede* in drammi più antichi, dove il confronto con Omero appariva più palese (sebbene mai quanto nelle riprese sofoclee), sembra che Euripide si sia progressivamente appropriato del modulo epico fino a renderlo perfettamente mimetizzato nel tessuto tragico: manca, come già negli *Eraclidi*, una formula di chiusura del tipo ‘così diranno’, e con essa la tipica composizione ad anello della poesia epica; l’*oratio recta* non rispetta i confini del verso né all’inizio né alla fine;<sup>49</sup> la formula introduttiva con l’asseverativo δὲ δὴ suona caratteristicamente euripidea<sup>50</sup> e anche il lessico e lo stile sono precipuamente tragici.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Per la datazione delle *Supplici* si propone di solito l’intervallo 424-420 a.C. (cf. Collard 1975, 1: 8-14; Morwood 2007, 26-30), mentre le *Fenicie* dovrebbero collocarsi fra il 411 e il 408 a.C. (cf. Mastronarde 1994, 11-14; Medda 2006, 77-81).

<sup>48</sup> La matrice iliadica di questa strategia retorica non è passata inosservata: Mastronarde 1994, 317, giudicando Polinice «conventionally sensitive to what others think of him», cita la vergogna di Ettore in *Il.* 22.105-7; Lamari 2010, 69 parla di «imaginary, epic colored tis-speech» e lo paragona a *Il.* 3.154-60, dove tuttavia i commenti dei vecchi Troiani alla vista di Elena non vengono introdotti come una *τις-Rede*, sebbene la funzione e la situazione di questi versi si avvicinino a quelle *actual τις-Reden* che servono a svelare le opinioni di un gruppo (cf. Richardson 1990, 80-2). D’altro canto Craik 1988, 199 sembra pensare più all’*anticipatio* retorica: «the imputation of a question to an imagined speaker is a common device in forensic oratory».

<sup>49</sup> Euripide è l’unico poeta tragico a prendersi questa libertà: *Pho.* 580-2 e *Hel.* 1589-91 sono gli unici esempi di *τις-Rede* in cui sia l’*incipit* che la chiusura del discorso diretto non coincidono rispettivamente con l’inizio e la fine del verso; in entrambi i casi, però, l’attacco del discorso e la sua conclusione coincidono con la cesura pentemimere, di modo che l’*oratio recta* copra sempre la misura di due trimetri completi disposti su tre στίχοι.

<sup>50</sup> L’accostamento delle particelle δὲ δὴ in tragedia sembra particolarmente caro a Euripide: di fronte a una sola attestazione sofoclea e due eschilee, risaltano le 39 occorrenze euripidee, in 27 delle quali le due particelle ricorrono in questa stessa posizione metrica, a occupare il secondo piede del primo metro giambico (si veda, fra tutte, la somiglianza con *Her.* 963, εἴργει δὲ δὴ τις). Anche Omero usa l’accostamento δὲ δὴ (32x), ma mai in concomitanza con una *τις-Rede*.

<sup>51</sup> Risalta soprattutto il sostantivo μνήστευμα (v. 580), attestato solo qui e in *Hel.* 1514 e quindi plausibilmente identificabile come un neologismo euripideo (cf. Mastronarde 1994, 318).

Un analogo caso di autocitazione, che ha parecchi punti in comune con quello appena analizzato, ci permette addirittura di connettere le fasi iniziali e quelle finali della produzione euripidea. Il seguente esempio veramente minimale di *τις-Rede* proviene dal *Telefo* (438 a.C.).<sup>52</sup>

Eur. *Teleph.* fr. 708 K.

ἔρεϊ τις· “οὐ χρῆν”.

Qualcuno dirà: «Non era necessario».

Non sembra opportuno, questa volta, tirare in ballo il modello epico: l’etichetta di *τις-Rede* è ammissibile solo in quanto l’emistichio presenta entrambi gli elementi costitutivi dell’espedito retorico (il pronome indefinito e il discorso diretto), ma Euripide ha ridotto all’osso sia la formula introduttiva che l’*oratio recta*, portando all’estrema conseguenza quella *contaminatio* fra la forma della *τις-Rede* e la più ampia strategia retorica della *προκατάληψις* già notata in *Suppl.* 314-19. La medesima cellula *ἔρεϊ τις* viene riusata da Euripide in un altro dramma, questa volta per introdurre un discorso indiretto.

Eur. *Ba.* 204-5

ἔρεϊ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,  
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν.

205

Qualcuno dirà che non ho vergogna della mia vecchiaia, se mi accingo a danzare con il capo coronato d’edera. (trad. V. Di Benedetto)

Così Tiresia, nel dialogo con Cadmo, anticipa le critiche che poco dopo verranno effettivamente pronunciate da Penteo (vv. 248-54).<sup>53</sup> La ripresa di una cellula così piccola a distanza di più di trent’anni sembrerà del tutto casuale, ma il confronto con *ἔρεϊ τις* (*Suppl.* 314 = *Pho.* 580) ci consente di suggerire una lettura

<sup>52</sup> L’emistichio viene citato *verbatim* in Aristoph. *Ach.* 540, *ἔρεϊ τις*, “οὐ χρῆν”. ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἴπατε, «Si dirà: ‘Non bisognava’; ma cosa bisognava fare? Ditelo voi!» (trad. G. Mastromarco; cf. Olson 2002, 213-14). L’attribuzione al *Telefo* deriva dallo *schol. vet. ad Aristoph. Ach.* 540b W., *ἔρεϊ τις*, οὐ χρῆν] καὶ τοῦτο ἀπὸ Τηλέφου Εὐριπίδου παραγέγραπται. Sul contesto della ripresa parodica aristofanea dell’autodifesa di *Telefo* (forse da collocare, secondo Heath 1987, 278, nel secondo episodio dell’omonimo dramma euripideo) cf. Ingrosso 2020, 67 e 82-4.

<sup>53</sup> Alla fine della tragedia Cadmo usa invece la cellula *εἴπέ τις* per preannunciare l’ingresso in scena di Agave (cf. Eur. *Ba.* 1230-2).

‘formulare’ anche per ἐρεῖ τις (*Teleph.* fr. 708 K. = *Ba.* 204):<sup>54</sup> di nuovo la formula introduttiva appare nella medesima posizione metrica; di nuovo in un passo segue il discorso diretto (*Teleph.* fr. 708 K. e *Pho.* 580), nell’altro una proposizione dichiarativa introdotta da ὡς (*Suppl.* 314 e *Ba.* 204). Non si può escludere la possibilità di una mera coincidenza, ma le somiglianze strutturali fra le due coppie di esempi sono tali da suggerire l’ipotesi di un riadattamento tutto tragico, una cristallizzazione quasi ‘formulare’ – ma non più epicizzante – di un modulo che, sì, ha un’origine epica, ma che con Euripide diventa parte della dizione tradizionale di un nuovo genere letterario.

Come si vedrà nel prossimo paragrafo, a rinviare questa idea di una ‘formularità’ interna alla dizione tragica euripidea, tratto stilistico proprio di una tecnica versificatoria che deve ancora molto ai meccanismi dell’oralità,<sup>55</sup> contribuisce anche l’analisi di alcuni passi riconducibili al modello epico della cosiddetta *actual τις-Rede*.<sup>56</sup>

### 3 Esempi di *actual τις-Rede* in Euripide

In tre drammi molto diversi e relativamente distanti nel tempo<sup>57</sup> Euripide si è servito di uno stesso identico emistichio per introdurre un discorso diretto: καὶ τις τόδ’ εἶπε(v), formulazione esclusivamente euripidea, attestata solo nei tre passi citati di seguito, dove viene a

<sup>54</sup> Questa impressione è alimentata anche dal fatto che l’espressione ἐρεῖ τις non si rivela così comune come si potrebbe pensare: risulta attestata in *incipit* solo in questi due passi euripidei e mai negli oratori. Le altre occorrenze tragiche, in differenti posizioni metriche, sono Aesch. *Eum.* 154; Soph. *Ai.* 504; Eur. *Hec.* 313. In commedia c’è una sola attestazione, ma anche in questo caso non si tratta dell’inizio del verso (*Eub.* fr. 115 K.-A., v. 10), mentre Aristofane usa due volte il composto προερεῖ τις (*Vesp.* 21; *Av.* 596). In prosa non appare prima del IV sec a.C. (*Xen. Cyr.* 4.3.10, ἀλλ’ ἐρεῖ τις ἴσως ὅτι οὐκ ἐπιστάμεθα), perciò non è del tutto corretto dire che in Aristoph. *Ach.* 540 Di-ceopoli «borrows from rhetoric» (Harriott 1982, 38): non sembrano esserci le prove per sostenere che ἐρεῖ τις venisse usato nell’oratoria di V/IV sec. a.C., quindi rimane valido solo il confronto con l’ipotesto euripideo.

<sup>55</sup> Su questo aspetto dello stile euripideo cf. Prato 1969-71 e 1978, ma già Harsh 1937 notava la predilezione di Euripide per la ripetizione quasi identica di interi versi o emistichi a fini drammatici (un *excursus* di questo tipo si trova anche in Mueller-Goldingen 1985, 280-330). Già Di Benedetto 1978 *passim* aveva messo in luce la ricorrenza di espressioni quasi ‘formulari’ in Eschilo e su questi aspetti si era focalizzata una recensione al volume, che dedica all’argomento una profonda riflessione ponendo dei quesiti ancora validi (cf. Aloni 1980, 236-8). Sul concetto di formularità tragica si vedano ora Rodighiero 2021, 67-9 e 78-84; 2022a e 2022b.

<sup>56</sup> Sebbene sia stato asserito che «in drama, tis-speeches can only be potential, as in Jocasta’s monologue» (Lamari 2010, 69 nota 289), ci sembra che i primi tre passi citati nel § 3 possano smentire, almeno per Euripide, questo assunto.

<sup>57</sup> Si ritiene che l’*Andromaca* sia stata rappresentata intorno al 425 a.C. (cf. Stevens 1971, 15-19; Lloyd 1994, 12-13), l’*Elena* nel 412 a.C.; sull’*Eracle* cf. *supra* nota 21.

occupare sempre la medesima posizione nel verso.<sup>58</sup> Se osserviamo i contesti drammatici, questa triplice occorrenza non appare del tutto casuale: i versi citati, infatti, provengono tutti da *ρήσεις ἀγγελικαί* collocate nell'ultima parte dell'azione scenica e all'interno delle quali il messaggero, volendo riferire un discorso diretto effettivamente pronunciato da qualcuno, lo introduce con questa formula che ricorda l'emistichio ὧδε δέ τις εἶπεσκε(v) di tante *τις-Reden* omeriche.<sup>59</sup> Sarà utile citare per confronto anche alcuni versi dell'*Ifigenia Taurica* dove si ripete lo stesso schema narrativo,<sup>60</sup> in una situazione molto simile a quella dell'*Elena*, ma dove il poeta varia la formula introduttiva del discorso diretto.<sup>61</sup>

Eur. *Andr.* 1104-6

καί τις τόδ' εἶπεν· ὦ νεανία, τί σοι  
θεῶι κατεῤώμεσθα; τίνος ἦκεις χάριν;” 1105  
ὁ δ' εἶπε· κτλ.

Uno chiese: «Ragazzo, quale preghiera dobbiamo rivolgere al dio da parte tua? Per quale motivo sei venuto?» Lui rispose: [...]. (trad. O. Musso)

Eur. *HF* 950-2

διπλοῦς δ' ὀπαδοῖς ἦν γέλως φόβοςθ' ὁμοῦ, 950  
καί τις τόδ' εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακῶν·  
“παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαινεται;”

**58** L'espressione è censita anche da Prato 1969-71, 352 (= 2009, 269) fra gli esempi di emistichi reimpiegati dal poeta.

**59** Questa formula introduttiva tipica della *actual τις-Rede* ricorre 8x nell'*Iliade* e 12x nell'*Odissea*. Secondo Bond 1981, 313 «τόδε in these passages echoes the epic ὧδε» e si nota una generale tendenza della critica a rilevare, in questi passi, una coloritura epica giustificata dalla volontà di elevare la qualità diegetica della *ρήσις ἀγγελική* (su *HF* 951 cf. Wilamowitz 1959, 211 e Barrett 2002, 88-9; su *Hel.* 1589 cf. Kannicht 1969, 2: 414 e Castiglioni 2021, 337), al punto da giungere a sostenere che «anonymous *tis*-speeches are characteristic of both epic and messenger-narratives» (Allan 2008, 334), ma abbiamo visto che in tragedia non è sempre e solo così.

**60** *L'Ifigenia Taurica* è considerata molto vicina all'*Elena* per le analogie strutturali (cf. Medda, Taddei 2021, 5-18 a proposito della scena interessata), perciò viene comunemente collocata nel biennio 414-413 a.C. (cf. Cropp 2000, 60-1; Parker 2016, lxxvi-lxxx; Kyriakou 2006, 40-1 non esclude il 412 a.C., solitamente respinto perché implicherebbe una collocazione del dramma nella stessa tetralogia dell'*Elena*).

**61** Secondo Kyriakou 2006, 430 anche dietro la meno consueta formula λόγοι δ' ἐχώρουν è possibile intravedere una tipica immagine omerica: «the metaphor conveys the rapidity with which the accusations were hurled at the Greeks [...], which ultimately harks back to the Homeric ἔπεα πτερόεντα».

Ai servi veniva da ridere e da tremare di paura nello stesso tempo. Uno, guardando un altro, disse: «Il padrone ha voglia di scherzare con noi o è impazzito?». (trad. O. Musso)

Eur. *Hel.* 1589-91

καί τις τόδ' εἶπε: "δόλιος ἢ ναυκληρία·  
πάλιν πλέωμεν ἰάξιαν† κέλευε σύ,  
σὺ δὲ στρέφ' οἶακ'".<sup>62</sup> 1590

Allora uno disse: «Il viaggio è un inganno. Torniamo indietro. [*Al capovoga*] Tu, ordina l'alt. [*Al timoniere*] E tu vira». (trad. O. Musso)

Eur. *IT* 1358-61

λόγοι δ' ἐχώρουν: "τίνι λόγῳ πορθμεύετε  
κλέπτοντες ἐκ γῆς Ξόανα καὶ θυηπόλους;  
τίνος τίς ὦν <σὺ> τήνδ' ἀπεμπολᾶς χθονός;"  
ὁ δ' εἶπε: κτλ. 1360

Correvano delle parole: «Per quale ragione portate via come ladri dal paese statue e gli addetti ai sacrifici? Di chi sei figlio che la porti via da questa terra?». Quello rispose: [...]. (trad. O. Musso)

In questi contesti, come nel modello omerico della *actual* *τις-Rede*, il 'grado di indefinitezza' del pronome è minore rispetto alla *potential* *τις-Rede*: il 'qualcuno', infatti, appartiene sempre a un gruppo di persone citato nei versi precedenti. Nell'*Andromaca* il parlante è «uno dei μάντιες» (Ferrari 1974, 136) o dei πρόξενοι delfici citati al v. 1103, preposti all'accoglienza di Neottolema prima dell'accesso al tempio di Apollo; nell'*Eracle* sono gli ὄπαδοί citati al v. 950 a scambiarsi sguardi tra il divertito e il preoccupato e a chiedersi cosa accada al proprio padrone; nell'*Elena* e nell'*Ifigenia Taurica* l'*oratio recitata* è attribuita rispettivamente ai sospettosi ναῦται di Teoclimeno e ai πρόσπολοι di Toante, ormai certi dell'inganno perpetrato ai loro danni dalle protagoniste femminili dei due drammi. Un altro elemento comune a tutte queste scene è la presenza di un'azione di carattere rituale che risulta in qualche modo pervertita: la preghiera

<sup>62</sup> Si accetta, con Diggle e Kannicht, il testo tràdito mantenendo le *crucis* al v. 1590, ma si cita la traduzione di O. Musso, il quale ha congetturato ἀργίαν in luogo del corrotto ἄξιαν dei mss.: «la logica vuole che, prima di virare, i rematori smettano di remare. Quindi correggo ἀργίαν (inattività)» (Musso 2001, 48). Fra le altre proposte δεξιάν, 'a destra', di Fähse o Baynes (cf. Grégoire, Méridier 2002, 115 nota 2); ἀντίαν, 'nella direzione opposta', di Badham; ὄξυ νυν, «sans délai», di Grégoire (*vel* ὄξε' οὖν *in appatura*). Sull'annoso problema cf. Kannicht 1969, 2: 414-15.

rivolta da Neottolema ad Apollo si conclude nel suo omicidio da parte dei Delfi fomentati dalle menzogne di Oreste; la follia omicida coglie Eracle sull'altare di Zeus, mentre è intento a purificare la casa dopo l'uccisione di Lico; Elena salpa per la Grecia dopo aver fatto credere agli Egizi che il (falso) funerale di Menelao si dovesse svolgere in mare, secondo un'usanza ellenica naturalmente fittizia; Ifigenia riesce a fuggire insieme alla statua di Artemide con la scusa di doverla purificare in mare dopo che il matricida Oreste l'ha toccata.

C'è però una differenza sostanziale rispetto al modello omerico, dove l'uso dell'aoristo iterativo nella formula ὦδε δέ τις εἶπεσκε(ν) suggeriva, attraverso la ripetitività dell'azione verbale, una dimensione corale dell'enunciato non sempre deducibile dai passi tragici: in questi casi il poeta epico fornisce con la *actual* *τις-Rede* un solo esempio di verbalizzazione dell'opinione del gruppo, ma l'immagine evocata è quella di una pluralità di individui che esprimono contemporaneamente la stessa opinione. In tragedia, dove l'iterativo εἶπεσκον non è mai attestato, l'espressione καί τις τόδ' εἶπε(ν) non basta, da sola, a veicolare un'immagine corale: al contrario, in *Andr.* 1104-5 appare chiaro che l'*oratio recta* debba essere pronunciata una sola volta e da una sola persona, che interroga Neottolema e da questi ottiene un'immediata risposta; ed è alquanto probabile che un solo marinaio parli in *Hel.* 1589-91, poiché è più efficace fare impartire gli ordini a una voce sola. Si potrebbe pensare che in questi passi il modello epico sia stato ormai contaminato – se non addirittura soppiantato – da un modello prosastico che trasforma la reiterata voce corale delle *actual* *τις-Reden* omeriche in una voce individuale, ma pur sempre anonima, che esprime una sola volta la propria opinione nel contesto di un dibattito. Le *Storie* di Erodoto forniscono almeno un chiaro esempio di come la storiografia del V sec. a.C. potesse riadattare il modello epico per piegarlo alle esigenze della narrazione storica, vivacizzando scene come questa in cui i Babilonesi assediati irridono sfrontatamente i Persiani.<sup>63</sup>

Hdt. 3.151.1-2

καί τις αὐτῶν εἶπε τοῦτο τὸ ἔπος. "τί κάτησθε ὦ Πέρσαι ἐνθαῦτα, ἀλλ' οὐκ ἀπαλλάσσεσθε; τότε γὰρ αἰρήσετε ἡμέας, ἔπειαν ἡμίονοι τέκωσι". τοῦτο εἶπε τῶν τις Βαβυλωνίων οὐδαμὰ ἐλπίζων ἄν ἡμίονον τεκεῖν.

<sup>63</sup> Si cita questo passo erodoteo come esempio più vicino al modello omerico, per la presenza di una struttura ad anello, ma ci sono altri passi che mostrano un'evoluzione simile a quella della tragedia, con un progressivo abbandono della formula di chiusura: cf. Hdt. 3.142.5 e 5.80.1; Xen. An. 6.4.18, HG 7.4.25, Cyr. 2.2.29, 2.2.31 e 4.1.11, Smp. 2.6 e 4.46.

Uno di loro disse queste parole: «Perché, Persiani, rimanete qui inoperosi e non ve ne andate? Sarà allora che riuscirete a prenderci, quando le mule partoriranno». Fu uno dei Babilonesi a dire così, convinto che una mula non avrebbe mai partorito. (trad. A. Fraschetti)

Diverso appare il caso dell'*Eracle*, che sembra avvicinarsi di più alle scene tipiche dell'epica attraverso la metafrasi di un intero verso omerico: *HF* 951, καί τις τόδ' εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακῶν, infatti, prevede uno scambio di sguardi fra pari che ricorda troppo da vicino l'esametro formulare ὧδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον.<sup>64</sup> L'evidenza di questa ripresa e la descrizione del contesto scenico al v. 950, che dipinge vividamente il misto di ilarità e timore dell'intero gruppo degli ὄπαδοί, lasciano supporre che l'*oratio recta* del v. 952 rappresenti un solo esempio delle diverse battute scambiate dai servi di fronte all'uscita di senno di Eracle.

Una situazione parzialmente analoga a questa si ritrova in una celebre monodia dell'*Oreste* (408 a.C.), dove il racconto delle azioni ingannevoli e criminose compiute da Oreste e Pilade in casa di Elena viene affidato non alla voce di un messaggero, bensì al canto di uno schiavo frigio (vv. 1369-1502), il quale riferisce come la servitù avesse subodorato il pericolo di un δόλος ai danni della padrona.

Eur. *Or.* 1416-24

ἀνὰ δὲ δρομάδες ἔθορον ἔθορον  
ἀμφίπολοι Φρύγες·  
προσεῖπεν δ' ἄλλος ἄλλον πεσῶν ἐν φόβῳ,  
μή τις εἴη δόλος. 1420  
κὰδόκει τοῖς μὲν οὐ,  
τοῖς δ' ἐς ἄρκυστάταν  
μηχανὰν ἐμπλέκειν  
παῖδα τὰν Τυνδαρίδ' ὁ 1424a  
ματροφόντας δράκων.

Su balzarono allora, balzarono agitati  
i servitori Frigi;  
e si davano voce l'un l'altro, piombati nel terrore,  
che non fosse un inganno. 1420  
Ad alcuni pareva di no,  
ad altri invece sembrava  
che la serpe matricida

<sup>64</sup> Il verso ricorre 9× nei due poemi (*Il.* 2.271, 4.81, 22.372; *Od.* 8.328, 10.37, 13.167, 18.72, 18.400, 21.396).

avvolgesse la figlia di Tindareo  
nella trappola di una rete. (trad. E. Medda)

1424a

Qui questa ‘scena tipica’ euripidea risulta ulteriormente variata e formalmente destrutturata. Oltre al fatto che la consueta ῥῆσις ἀγγελικὴ è sostituita da un lungo brano *in lyricis* intonato dal Frigio, si noti come all’interno di un pattern ricorrente, che dà voce alla reazione e alle opinioni degli ἀμφίπολοι Φρύγες,<sup>65</sup> si inseriscano degli elementi di novità rispetto ai passi già citati: l’espressione προσεῖπεν δ’ ἄλλος ἄλλου sembra quasi condensare in sole tre parole la formula introduttiva di Eur. HF 951, καὶ τις τόδ’ εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλου δρακῶν, consentendo la soppressione sia del pronome indefinito sia dell’elemento dello scambio di sguardi; oltre al τις, manca poi il discorso diretto, soppiantato da una pluralità di enunciati che svelano, in maniera indiretta, le diverse opinioni dei servi di Elena.

Nonostante variazioni formali più o meno evidenti, rimane la sensazione che Euripide abbia fatto più volte ricorso a un medesimo *narrative pattern* in più drammi, arrivando a marcarne la ripresa - in maniera forse inconsapevole - con vere e proprie autocitazioni che rivelano la probabile origine di un prototipo epico ormai trasfigurato.

#### 4 Conclusioni

Alla luce di quanto rilevato in queste pagine, possiamo dunque concludere che nella drammaturgia euripidea il ricorso al modello omerico della *τις-Rede* è quanto mai vario e subisce un grado di rielaborazione sempre più pronunciato, che allontana l’espedito retorico dalla sua matrice epica per piegarlo alle necessità della poesia drammatica. Il fatto che le riprese più ‘convenzionali’ della *τις-Rede* si collocano nei drammi più antichi sembra suggerire un’evoluzione cronologica: se nell’*Alceste* e negli *Eraclidi* i valori di un antico mondo eroico che si vuole richiamare consentono al drammaturgo un riuso più puntuale del modello formale dell’epica - ma anche in questi primi esempi Euripide si prende molte più libertà dei suoi predecessori -, nelle tragedie più recenti si riscontrano dei fenomeni di scomposizione, rielaborazione e contaminazione con altri modelli retorici che possono rendere meno identificabile la matrice epica originaria.

A volte si ha l’impressione di una ripresa quasi meccanica di un modulo che, con Euripide, è ormai entrato pienamente a far parte della dizione tragica: così si può spiegare il reimpiego di interi emistichi all’interno di scene molto simili sul piano drammaturgico, al

<sup>65</sup> Anche Porter 1994, 187 rileva una somiglianza fra questo episodio e certi resoconti dei messaggeri euripidei.



punto da poter individuare in tragedie anche distanti nel tempo delle piccole ‘scene tipiche’ dove le autocitazioni scandiscono una sorta di ‘formularità situazionale’, mentre altrove Euripide – come dimostrano *IT* 1358-61 e *Or.* 1416-24 – innova per *variatio*. Con l’ultimo grande tragediografo del V sec. a.C. l’arte tragica sembra quasi volersi rendere indipendente dal modello formulare dell’epica, ma paradossalmente lo fa attraverso la creazione di un proprio repertorio tradizionale di ‘scene tipiche’ e ‘formule’ spesso riconducibili a una matrice omerica che, tuttavia, risulta ormai trasfigurata.

## Bibliografia

- Allan, W. (2001). *Euripides. The Children of Heracles*. Warminster: Aris & Phillips.
- Allan, W. (2008). *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aloni, A. (1980). Recensione a Di Benedetto 1978. *Athenaeum*, 58, 232-8.
- Barrett, J. (2002). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Bers, V. (1997). *Speech in Speech. Studies in Incorporated “Oratio Recta” in Attic Drama and Oratory*. Lanham; London: Rowman & Littlefield.
- Bond, G.W. (1981). *Euripides. Heracles*. Oxford: Clarendon Press.
- Burian, P. (1977). «Euripides’ *Heraclidae*: An Interpretation». *CPh*, 72(1), 1-21.
- Cassio, A.C. (2020). «*Oratio recta* misconosciuta nella prosa ionica: Ellanico di Lesbo e Metrodoro di Chio negli *Scholia Genavensia* all’*Iliade*». D’Alessio, G.B. et al. (a cura di), *Il potere della parola. Studi di letteratura greca per Maria Cannatà Fera*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 75-9.
- Castiglioni, B. (2021). *Euripide. Elena*. Milano: Mondadori.
- Chantraine, P. [1953] (2015<sup>2</sup>). *Grammaire homérique*. Tome 2, *Syntaxe*. Nouvelle édition revue et corrigée par M. Casevitz. Paris: Klincksieck.
- Chong-Gossard, J.H.K.O. (2008). *Gender and Communication in Euripides’ Plays. Between Song and Silence*. Leiden; Boston: Brill.
- Collard, C. (1975). *Euripides. Supplices*. 2 voll. Groningen: Bouma’s Boekhuis.
- Collard, C. (1991). *Euripides. Hecuba*. Warminster: Aris & Phillips.
- Conacher, D.J. (1988). *Euripides. Alcestis*. Warminster: Aris & Phillips.
- Craik, E.M. (1988). *Euripides. Phoenician Women*. Warminster: Aris & Phillips.
- Cropp, M.J. (2000). *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips.
- Dale, A.M. (1954). *Euripides. Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.
- De Decker, F.J. (2022). *Studies in Homeric Speech Introductions and Conclusions*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Denniston, J.D. [1934] (1954<sup>2</sup>). *The Greek Particles*. 2nd ed. rev. by K.J. Dover. Oxford: Clarendon Press.
- Di Benedetto, V. (1978). *L’ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Faure, R. (2021). *The Syntax and Semantics of Wh-Clauses in Classical Greek*. Leiden; Boston: Brill.
- Ferrari, F. (1974). *Euripide. Andromaca*. Firenze: La Nuova Italia.
- Garzya, A. [1958] (1995<sup>2</sup>). *Euripide. Eraclidi*. Roma: Dante Alighieri.
- Grégoire, H.; Méridier, L. [1950] (2002<sup>5</sup>). *Euripide. Tragédies*. Tome 5, *Hélène – Les Phéniciennes*. Avec la collaboration de F. Chaputhier. Paris: Les Belles Lettres.

- Harriott, R.M. (1982). «The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' *Acharnians*». *G&R*, 29(1), 35-41.
- Harsh, P.W. (1937). «Repetition of Lines in Euripides». *Hermes*, 72(4), 435-49.
- Heath, M. (1987). «Euripides' *Telephus*». *CQ*, 37(2), 272-80.
- Hulton, A.O. (1957). «Av with the Future: A Note». *CQ*, 7(3-4), 139-42.
- Ingresso, P. (2020). «*Mechanema* e travestimento dal *Telefo* di Euripide agli *Acarnesi* di Aristofane». *Prometheus*, 46, 60-89.
- de Jong, I.J.F. (1987). «The Voice of Anonymity: tis-Speeches in the *Iliad*». *Eranos*, 85(2), 69-84.
- Kyriakou, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin; New York: de Gruyter.
- Kyriakou, P. (2008). «Female *Kleos* in Euripides and His Predecessors». Avezzù, G. (a cura di), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*. Verona: Fiorini, 241-92.
- Lamari, A.A. (2010). *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' "Phoenissae"*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Lange, K. (2002). «Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung». *Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart: Steiner.
- Lausberg, H. [1960] (2008<sup>4</sup>). *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner [München: Hueber].
- Lloyd, M. [1994] (2005<sup>2</sup>). *Euripides. Andromache*. Warminster: Aris & Phillips.
- Loroux, N. [1985] (1988). *Come uccidere tragicamente una donna*. Roma-Bari: Laterza [Paris: Hachette].
- Luschnig, C.A.E.; Roisman, H.M. (2003). *Euripides' Alcestis*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Maganuco, A. (2022). «Usi e funzioni della  $\tau\iota\varsigma$ -Rede da Omero a Sofocle (Soph. *Ai.* 500-5 ed *El.* 975-85)». *Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022*, 61-84.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Mastrorarde, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastrorarde, D.J. (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medda, E. (2006). *Euripide. Le Fenicie*. Milano: Rizzoli.
- Medda, E.; Taddei, A. (2021). «Quando il rito inganna: azioni rituali e *mechanai* in Euripide (*El.*, *IT.*, *Hel.*)». *Synthesis*, 28(1), 1-24.
- Mendelsohn, D.A. (2002). *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Mirto, M.S. (1984). «Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide». *QUCC*, n.s. 18(3), 55-88.
- Monro, D.B. (1891<sup>2</sup>). *A Grammar of the Homeric Dialect*. Oxford: Clarendon Press.
- Moorhouse, A.C. (1946). «AN with the Future». *CQ*, 40(1-2), 1-10.
- Morwood, J. (2007). *Euripides. Suppliant Women*. Warminster: Aris & Phillips.
- Mueller-Goldingen, C. (1985). *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*. Stuttgart: Steiner.
- Muñoz Valle, I. (1971). «Un tema literario homérico en Sófocles: La 'Serie formular del presentimiento'». *Helmantica*, 69, 401-10.
- Munteanu, D.L. (2020). «Women's Voices in Euripides». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, vol. 2. Leiden; Boston: Brill, 889-910.
- Musso, O. (2001). *Tragedie di Euripide*, vol. 3. Torino: UTET.

- Nünlist, R.; de Jong, I. (2009). «Homerische Poetik in Stichwörtern (P)». Graf, F. et al. (Hrsgg), *Homers Ilias Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK): Prolegomena*. Berlin; New York: De Gruyter, 159-72.
- Olson, S.D. (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.
- Paduano, G. (1993). *Euripide. Alceste*. Milano: Rizzoli.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Parker, L.P.E. (2007). *Euripides. Alceste*. Oxford: Clarendon Press.
- Porter, J.R. (1994). *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden; New York; Köln: Brill.
- Prato, C. (1969-71). «La tecnica versificatoria euripidea». *Ann. Fac. Lett. Filos. Lecce*, 5, 341-83 [= *Scritti minori*. A cura di P. Giannini, S. Delle Donne. Galatina: Congedo, 2009, 263-89].
- Prato, C. (1978). «L'oralità della versificazione euripidea». *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica*. Genova: Tilgher, 77-99. [Giannini, P.; Delle Donne, S. (2009). *Scritti minori*, a cura di P. Giannini e S. Delle Donne. Galatina: Congedo, 291-309].
- Probert, P. (2015). *Early Greek Relative Clauses*. Oxford: Oxford University Press.
- Richards, H. (1892). «Av with the Future in Attic». *CR*, 6(8), 336-42.
- Richardson, S.D. (1990). *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rodighiero, A. (2021). «Verità e menzogna: alcuni casi tragici tra sentenza e formularità». *SemRom*, n.s. 10, 63-87.
- Rodighiero, A. (2022a). «'Formularità tragica' nell'*Agamennone* di Eschilo». Citti, F.; Iannucci, A.; Ziosi, A. (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 41-68. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-632-9/002>.
- Rodighiero, A. (2022b). «Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope. Impieghi 'formulari' da Omero ai tragici». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 85-109. <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1/004>.
- Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di) (2022). *METr 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1>.
- Roselli, D.K. (2007). «Gender, Class and Ideology: The Social Function of Virgin Sacrifice in Euripides' *Children of Herakles*». *ClAnt*, 26(1), 81-169.
- Sourvinou-Inwood, C. (1995). *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- Stevens, P.T. (1971). *Euripides. Andromache*. Oxford: Clarendon Press.
- Susanetti, D. (2001). *Euripide. Alceste*. Venezia: Marsilio.
- Synodinou, K. (2005). Eurπίδης. Ἐκάβη, Β' τόμος. Σχόλια. Ἀθήνα: Δαίδαλος.
- Tomaka, K. (2022). «Ἄεγε δή: What We Know About the Ancient Greek Particle δή – The Current State of Research». *Roczniki Humanistyczne*, 70(3), 27-46.
- Verhelst, B. (2017). *Direct Speech in Nonnus' "Dionysiaca". Narrative and Rhetorical Functions of the Characters' 'Varied' and 'Many-Faceted' Words*. Leiden; Boston: Brill.
- von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1959). *Euripides. Herakles*. Bd. 3, *Kommen-tar*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wilkins, J. (1990). «The State and The Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice». Powell, A. (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*. London; New York: Routledge, 177-94.
- Wilkins, J. [1993] (1995<sup>2</sup>). *Euripides. Heraclidae*. Oxford: Clarendon Press.

- Wilson, J.R. (1979). «Καί κέ τις ὦδ' ἔρέει: An Homeric Device in Greek Literature». *ICS*, 4, 1-15.
- Zingg, E. (2017). «Futur nach ἄν bei Isokrates». *Glotta*, 93, 290-319.

## METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,  
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

# Metri dell'epica nella lirica di Euripide: risonanze e rimodulazioni

Ester Cerbo

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Italia

**Abstract** This paper examines how Euripides uses and reshapes metrical patterns from the epic-lyric tradition – dactyls, dactylo-epitrites, anapaests – in his tragedies *Andromache*, *Hecuba*, and *Trojan Women*. The use of these meters associated with a formal register of epic style gives the text a peculiar semantic value.

**Keywords** Euripides. Dactyls. Dactylo-epitrites. Anapaests. *Andromache*. *Hecuba*. *Trojan Women*.

**Sommario** 1 Dall'epica alla lirica tragica: dattili, dattilo-epitriti, anapesti. – 2 L'*Andromaca*. – 3 L'*Ecuba*. – 4 Le *Troiane*.

## 1 Dall'epica alla lirica tragica: dattili, dattilo-epitriti, anapesti

Quando parliamo di metri dell'epica, pensiamo subito all'esametro dattilico, che Aristotele definisce come *στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων* (*Poet.* 1459b 34-5). Ma il quadro dei metri dell'epica va naturalmente allargato alle sequenze della citarodia,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fra i rappresentanti più noti di questo genere si ricordano Terpandro e soprattutto Stesicoro, definito da L.E. Rossi «epico alternativo» (Rossi 1983, 24), per la modalità lirica e la tipologia dei versi con cui eseguiva i propri carmi: *epici carminis onera lyra sustinentem* «reggitore del peso del canto epico sulla lira», secondo la testimonianza di Quintiliano, che doveva leggere il suo Stesicoro per intero (*Inst.* 10.1.62). Per

in particolare ai dattilo-epitriti, con cui venivano narrate le vicende di dèi ed eroi. Uso la denominazione 'dattilo-epitriti', per indicare - sulla linea ribadita da Luigi Enrico Rossi<sup>2</sup> - le strutture costituite dalle cellule cosiddette maasiane,<sup>3</sup> che nell'infinito variare dei loro accoppiamenti generano versi dotati di un'identità ritmica unitaria; le cellule più frequenti sono **D** (- ∪ ∪ - ∪ ∪ -), a doppia breve, e sono collegate tra loro dall'elemento libero interposito, quasi sempre lungo, che dà origine, a seconda che preceda o segua la cellula **e**, rispettivamente all'epitrito giambico (- **e**) o trocaico (**e** -).<sup>4</sup>

Come è noto, questi *patterns* metrici sono confluiti nella lirica tragica attraverso la mediazione della lirica arcaica e tardo-arcaica, e sono stati utilizzati in varie forme e misure (pensiamo soprattutto ai dattili) tra le varie sequenze di una composita partitura ritmica, spesso di natura antistrofica, e su un diverso accompagnamento strumentale. A tal proposito, Herington osserva che il poeta tragico non inventa nulla, ma mescola e ridispone i metri in modo da creare effetti del tutto nuovi.<sup>5</sup> Eppure, la semplice ripresa delle strutture metriche della tradizione epico-lirica nel testo drammatico conferiva di per sé una specifica coloritura al canto e proprio sul piano del ritmo doveva evocare negli spettatori la memoria di quel genere poetico. Quando poi il metro ne inglobava anche contenuti, lessico e lingua, l'effetto ricercato attraverso il metro diventava per la *performance* garanzia di maggiore impatto. Naturalmente, la *poikilia* metrica di cui è dotata la lirica della tragedia dà grande libertà al poeta di veicolare contenuto e registro epici con sequenze diversificate, in un raffinato tessuto di allusioni, rimodulazioni, riecheggiamenti.

una panoramica sui metri di Stesicoro si rinvia alla recente edizione di Davies-Finglass 2014, 47-52 (ma vedi anche Haslam 1974). Sulla prassi di musicare Omero a partire dall'alto arcaismo vedi Gostoli 1990, XXXIII ss.

**2** Rossi 2008. In alternativa alla denominazione 'dattilo-epitriti', che risale a R. Westphal, in Italia si è affermata quella di κατ'ἐνόπλιον-epitriti, proposta da B. Gentili; ovviamente, la diversa denominazione implica anche diversità di vedute circa l'origine e la natura di questa categoria di metri: al proposito, si rimanda a Martinelli 1997<sup>2</sup>, 257-8; Gentili, Lomiento 2003, 204-5 e Lucarini 2021; ma vedi anche Rossi 2008, 143-51.

**3** Maas 2016<sup>3</sup>, §55, con l'ottimo *Aggiornamento* di M. Ercoles (197-263).

**4** Le cellule più rare sono: **d**<sup>1</sup> (- ∪ ∪ -) e **d**<sup>2</sup> ( ∪ ∪ -). Maas descriveva anche una struttura **E** (- ∪ - x - ∪ -), risultante dall'unione di due cellule **e** tramite l'*interpositum*, ma è una struttura di cui è preferibile fare a meno, perché non rende chiara la natura dell'*interpositum* e neanche la lettura della sequenza formata da tre cellule **e**. Itsumi 2009, 44-59 amplia la notazione maasiana nell'ambito di una nuova categoria da lui denominata «freer dactylo-epitrite»; si veda ora anche Hagel 2018, per un particolare aspetto (il prolungamento sillabico) dell'uso dei dattilo-epitriti negli epinici di Pindaro.

**5** Herington 1985, 114: «Attic tragedy does not *invent*; rather, it *blends* and *redisp*oses in such a way as to create totally new effects». Subito dopo, lo studioso aggiunge che esiste una sola importante eccezione a questa regola: il docmio, e specificamente il docmio 'attico' ( ∪ - - ∪ -).

In tragedia, infatti, il poeta può utilizzare ritmi differenti per la stessa situazione, così come può ricorrere a un medesimo ritmo per situazioni differenti.

In questa sede vorrei soffermarmi su alcuni brani euripidei in dattili, dattilo-epitriti e anapesti, in cui l'interazione tra metro e testo assume una particolare valenza semantica. Ho selezionato questi brani dalle tre tragedie che costituiscono una sorta di trilogia differita sulle conseguenze della guerra di Troia: *Andromaca*, *Ecuba*, *Troiane*, tragedie collocabili tra il 427 e il 415 a.C. Un percorso 'a ritroso' rispetto alla cronologia degli eventi mitici, secondo una modalità che Euripide adotta anche nel caso delle due *Ifigenie*. Qui c'è una concatenazione dei fatti in cui l'*Ecuba* e la protagonista stessa della tragedia fungono da *trait d'union* degli altri due drammi: Andromaca è già giunta alla propria destinazione,<sup>6</sup> Ecuba è partita da Troia, ma ferma nel Chersoneso trace, ed entrambe, nelle *Troiane*, sono ancora a Troia, davanti alle rovine della città, in procinto di abbandonarla, unite dal lutto e dal dolore.<sup>7</sup>

Indubbiamente in queste tragedie le sequenze di ritmo dattilico dovevano accentuare ancora di più il legame con la tradizione epica, nella sua forma drammatizzata: personaggi e Coro interpretano e ripropongono con la loro voce – soprattutto femminile –, sostenuta dal canto e dalla danza, la narrazione degli eventi, l'espressione della sofferenza, il pianto sui propri cari.<sup>8</sup>

Va da sé che le sequenze di ritmo dattilico come anche quelle anapestiche, per la loro natura di genere pari, permettono di conservare più facilmente il repertorio formale dell'epica, ma al contempo esercitano un condizionamento dovuto alle costrizioni della metrica stessa: così, ad esempio, per adeguare la quantità della sillaba al metro, il poeta tragico può ricorrere a particolari accorgimenti, quali: la *correptio epica*, la libertà data dalla *correptio attica*, la scelta di termini con quantità lunga propria dell'epica, l'alternanza di forme nelle desinenze (si pensi, per esempio, al dativo plurale maschile -οιγ/-οισιγ/-οισιγ).<sup>9</sup> In alcuni casi, appare difficile stabilire se si tratti solo di necessità metrica oppure di imitazione consapevole o voluta allusione al modello.

<sup>6</sup> In questa tragedia, come osserva Anderson (1997, 155), «the Ilioupersis paradigm of ruin and extermination is overcome in the rescue of Andromache's child and the divinely ordained continuation of Peleid lineage».

<sup>7</sup> Sul legame fra questi tre drammi e, in particolare, tra l'*Ecuba* e le *Troiane* la bibliografia è molto ampia: basti qui citare Zeitlin 2009 e Rodríguez Cidre 2010.

<sup>8</sup> Il rapporto di questi testi con l'ipotesto soprattutto iliadico è stato messo in evidenza in numerosi studi (ad esempio Davidson 2001; Zeitlin 2009; Ambuhl 2010), ma non sempre si è prestata sufficiente attenzione alla partitura metrico-ritmica, in quanto componente altrettanto essenziale di questo rapporto. Per una visione complessiva delle odi di queste tragedie in riferimento al mito della guerra di Troia, ancora valida l'analisi di Parry 1978, 174-92.

<sup>9</sup> Sulle diverse modalità di adattamento – sia linguistiche, sia morfologiche – dell'esametro dattilico ai dattili lirici della tragedia si rinvia a Brunet 1999.

Per le sequenze anapestiche, molto diffuse in Euripide nella duplice resa - recitativa e lirica - e in vari contesti (monodie d'attore, interventi corali, stasimi, dialoghi lirici e lirico-epirrematici), diventano significativi quei passaggi in cui esse presentano il *metron* realizzato dalla successione dattilo-spondeo (alquanto comune, nonché familiare come parte terminante di un esametro) e dattilo-dattilo (meno frequente): questo tipo di realizzazione doveva creare un controtempo momentaneo, nel primo caso, o prolungato, nel secondo caso, con effetto sorprendente per l'uditorio; spesso una tale sizigia racchiude unità semantiche di particolare intensità emotiva (preghiere, invocazioni, allocuzioni). Nei sistemi anapestici Euripide, più degli altri due tragici, mostra di sfruttare abilmente le potenzialità di questo gioco ritmico, che mette al servizio del senso e dell'efficacia drammatica.<sup>10</sup>

## 2 L'Andromaca

Iniziamo dall'*Andromaca*.<sup>11</sup> Qui il ritmo di tipo dattilico, nelle sue varie forme, caratterizza la maggior parte delle sezioni liriche e le collega come una sorta di *fil rouge* all'interno del complessivo disegno melodico; e forse questo aspetto non sembra essere casuale. Per quel che sappiamo, Euripide è l'unico tra i grandi tragici ad aver portato sulla scena il personaggio di Andromaca, dalla quale inizierebbe anche la serie dedicata al ciclo troiano. Sia nell'omonimo dramma sia nelle *Troiane* Euripide ripropone le caratteristiche della moglie di Ettore definite nell'epica e le potenzia attraverso le innovazioni apportate al tessuto mitico rappresentato nell'azione tragica.

Andromaca si impone sulla scena, fin dal prologo: recita il monologo informativo, dialoga con la serva, venuta a riferire dell'imminente pericolo circa le trame di Ermione e Menelao, infine, di nuovo sola sulla scena, dopo una breve *rhexis* in trimetri giambici, esegue una monodia in distici elegiaci (vv. 103-16), per dar voce al proprio dolore causato dalla perdita della patria, dalla morte di Ettore e dalla condizione attuale di schiava (vv. 97-9).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sulle realizzazioni dattiliche nelle sequenze anapestiche si vedano Duysinx 1970 e, più recentemente, De Poli 2013, 110-17.

<sup>11</sup> Per il testo di questa tragedia mi baso sull'edizione critica di Diggle 1984; per l'*E-cuba* seguo l'edizione di Battezzato 2018 e per le *Troiane* quella di Kovacs 2018 (tranne quando esplicitamente indicato). Per la metrica, che accompagna il testo, oltre alle comuni abbreviazioni dei nomi delle sequenze, sono utilizzati i seguenti simboli: ¶<sup>H</sup> fine di verso per iato; ¶<sup>Ha</sup> fine di verso per iato nell'antistrofe; ¶<sup>B</sup> fine di verso per blocco di sinafia; ¶<sup>Bs</sup> fine di verso per blocco di sinafia nella strofe; ¶ fine di strofe.

<sup>12</sup> Questo brano in distici, per la sua natura di un'unica eccezione nelle tragedie perenitiche, è stato oggetto di un vivace dibattito fra gli studiosi circa la sua genesi, il



Ἴλιφ αἰπεινῆ Πάρις οὐ γάμον ἀλλὰ τιν' ἄταν ἀγάγεται εὐνάϊαν ἐς θαλάμους Ἑλέναν. ἄς ἔνεκ', ὦ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηϊάλωτον	105
εἶλέ σ' ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὠκύς Ἄρης καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη εἶλκυσε διφρεῦν παῖς ἁλίας Θετίδος· αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης, δουλοσύναν στυγεράν ἀμφιβαλοῦσα κάρα.	110
πολλὰ δὲ δάκρυσά μοι κατέβη χροός, ἀνὶκ' ἔλειπον ἄστυ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις. ὦμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι Ἑρμῖονας δούλαν; ἄς ὑπο τειρομένα πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόμεσσα λιβάς.	115

In questo brano *Andromaca*, supplice presso la statua della dea Teti, ricorda l'unione di Paride ed Elena alla quale riconduce la causa della guerra e delle sventure sue e della sua città, un motivo già presente in Omero e frequente nei tragici.<sup>13</sup> Come ha ben evidenziato Laura Lulli, la scelta del metro dell'elegia ha consentito ad Euripide di integrare con grande abilità elementi trenetici ed elementi narrativi, «ricorrendo al confronto con una tradizione letteraria [...] capace di assolvere a diverse funzioni, sulla base delle esigenze delle singole occasioni».<sup>14</sup> E senza dubbio, la natura dattilica del distico elegiaco, insieme con le evidenti risonanze epiche del registro espressivo, doveva richiamare alla mente degli spettatori la scena iliadica del lamento di *Andromaca* per la morte di Ettore (22.477-514 e 24.725-45). La struttura stessa del distico, attraverso il gioco delle incisioni - pentemimere, eptemimere, bucolica - nell'esametro e della dieresi tra i due emistichi nell'elegiaco, consente ad Euripide di enfatizzare tessere testuali particolarmente significative, facendo coincidere unità metrica e unità semantica.

genere di riferimento, la modalità di resa (recitativo o cantato, come ragionevolmente sostiene da ultimo Irmici 2018, 67-9); oltre al tradizionale studio di Page 1936, per una recente analisi della monodia, con l'evidenziazione della ripresa di moduli omerici, si rinvia a De Poli 2012, 140-5. Dal punto di vista drammaturgico, l'assolo di *Andromaca*, del tutto inatteso nella seconda parte del prologo, si configura come il prototipo della monodia che funge da raccordo tra prologo e parodo, ma già nell'*Ecuba* il distico elegiaco sperimentale sarà sostituito, come vedremo, dagli anapesti, forma metrica ripresa anche nelle *Troiane* per la monodia di Ecuba che precede la parodo.

<sup>13</sup> Cf., ad esempio, *Il.* 3.39 ss., 13.769 ss.; *Aesch. Ag.* 699-700, 738 ss.; *Eur. Hec.* 948, *Hel.* 236 ss. e 1120.

<sup>14</sup> Lulli 2011, 18; nella sua analisi (14-18), la studiosa tende così a valorizzare il carattere narrativo della monodia, che si affianca a quello trenetico più immediato, come rileva lo scolio al v. 10 (μονωδία ἐστὶν ὧδῃ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος); entrambe le tipologie condividono l'accompagnamento dell'*aulos*.

La ricorrente cesura pentemimere, accompagnata in cinque esametri su sette dalla dieresi bucolica, rende assonante la prima parte dell'esametro con quella del distico, diversamente da quanto accade negli esametri della poesia elegiaca, in cui prevale la cesura trocaica, proprio per differenziare il ritmo rispetto a quello dell'elegiaco.<sup>15</sup> Questa reiterazione nell'attacco di sequenza conferisce omogeneità all'andamento della monodia e doveva produrre un effetto di cantilenato, ben adatto a sottolineare la tonalità del lamento; a ciò contribuisce anche la quasi esclusiva morfologia dattilica degli schemi.<sup>16</sup>

Il trattamento degli esametri riflette, dunque, per la realizzazione delle sequenze uno stile più tipico dei dattili lirici, evidenziato anche dalla patina dorica della lingua, mentre per le incisioni uno stile proprio del verso epico, impostato secondo i principi della *métrique verbale*.<sup>17</sup> Una significativa convergenza tra queste due linee si ha alla fine della monodia: al v. 113 l'interiezione di stampo tragico ὦ μοι ἐγὼ μελέα, generata sulla base di un'analogia formula omerica in *incipit* di verso (vedi *infra*), costituisce lo snodo tra il ricordo del passato, dunque l'ambito dell'epica, e la situazione attuale, con cui si mette in moto l'azione drammatica; ancora, nell'ultimo verso (v. 116), all'immagine - di impronta omerica (cf. *Il.* 9.14-15 e 16.3-4) - del consumarsi come goccia che stilla da sorgente rocciosa (cf. anche vv. 532-4 ed Eur. *Suppl.* 79-82) si sovrappone il modello tragico della figura di Niobe (cf. *Soph. Ant.* 823-33; *El.* 150-2), comunque anch'essa presente già in Omero (*Il.* 24.602-13).

In continuità con il ritmo dattilico del lamento di Andromaca, rimasta in scena, si pone il canto della parodo (vv. 117-46), di cui qui di seguito si riportano la prima strofe (vv. 117-25) e i vv. 135-7 della seconda strofe:

str. a	ὦ γυναῖκα, ἄθεπιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις	6da
	δαρὸν οὐδὲ λείπεις,	ith    <sup>1a</sup>
	Φθιάς ὄμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν,	6da
	εἴ τί σοι δυναίμαν	120      ith
	ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμείν,	ba lec
	οἷ σε καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνέκλησαν,	6da
	τλαῖμον, ἀμφὶ λέκτρον	ith
	διδύμων, ἐπίκοινον ἔχουσαν	paroem
	ἄνδρα, παῖδ' Ἀχιλλέως.	125      ith

<sup>15</sup> Vedi Martinelli 1997<sup>2</sup>, 288-9.

<sup>16</sup> Le rare sostituzioni spondaiche ricorrono nel secondo *metron* per due volte (vv. 103 e 105) e solo una volta nel primo dattilo (v. 109).

<sup>17</sup> Sull'uso e il valore dell'incisione nei versi recitati e lirici si veda Lomiento 2001.

str. b	ἀλλ' ἴθι λείπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὸν ἔδραν,	6da
	γνώθι δ' οὖσ' ἐπὶ Ξένας	lec
	δμῶις ἀπ' ἀλλοτρίας	hem (~D)

Le donne di Ftia, che formano il Coro, avviano il canto con un esametro dattilico e con l'allocuzione ὦ γυναῖ, frequente attacco anche degli esametri omerici, di cui mantiene la *correptio epica*: con questo avvio il Coro, almeno a livello metrico-ritmico, mostra di aderire alla difficile situazione della protagonista, benché con lei, straniera implicata in un'odiosa contesa con la sua padrona, sembra esserci scarsa sintonia;<sup>18</sup> e si noti che la diversa origine del Coro e di Andromaca trova risonanza nel corrispondersi antistrofico degli enunciati Φθιάς ὁμῶς ἔμολον e Ἰλιάς οὔσα κόρα, posti nell'emistichio iniziale di v. 119=228.

Nella prima coppia strofica ricorrono tre esametri olodattilici - come gran parte di quelli della precedente monodia -, ciascuno seguito da itifallico; il distico *6da-ith* costituisce una struttura epodica, qui circoscritta dallo iato nella sua prima occorrenza, e in quanto tale sembra porsi come forma diversificata del distico usato da Andromaca, data anche la sua reiterazione nei primi quattro versi e, dopo lo stacco di *ba-lec*, ancora per altri due versi. Nel finale della strofe, prima dell'itifallico di clausola, ricorre, con una raffinata variante, un paremiaco (v. 124=133),<sup>19</sup> ritmicamente equivalente al secondo emistichio dell'esametro dopo la pentemimere e dunque conforme alle precedenti sezioni dei vv. 117, 119, 122; come osserva Maria Pia Pattoni, questo *colon*, nel suo ritmo decurtato, segnala lo spegnersi della misura dattilica di questa strofe.<sup>20</sup>

La seconda coppia strofica si apre, come la prima, con l'esametro seguito, stavolta, dal leccio, così da rappresentare una variante alla precedente struttura epodica; l'avvio dattilico del *colon* successivo dà l'idea che, come per la prima coppia strofica, venga reiterato il modulo binario dell'*incipit*; invece il ritmo dattilico tende a esaurirsi e a esso si sostituisce una partitura ad andamento fratto, con cretici, giambi, molosso, baccheo, andamento che meglio riflette la situazione scenica: il Coro sollecita ora Andromaca ad abbandonare la statua di Teti, per l'inutilità di ogni resistenza, essendo lei schiava in terra straniera, e poi, nei versi corrispondenti dell'antistrofe, manifesta un duplice stato d'animo, diviso tra *phobos* dei padroni (v. 142) e *oiktos* per Andromaca (v. 144).

**18** Il duplice atteggiamento del Coro nella parodo, di adesione al pianto della protagonista e di formale parenesi, è stato messo ben in evidenza da Pattoni 2003, nella sua fine analisi dell'intero canto d'ingresso di questa tragedia.

**19** Così anche Dale 1968<sup>2</sup>, 30 e Lourenço 2011, 173, che descrive la sequenza come *enoplian paroemiac*, evidenziando la sovrapposibilità tra i due *cola*.

**20** Pattoni 2003, 610.

Anche il primo stasimo (vv. 274-308) inizia con il ritmo dattilico:

str. a	ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὄτ' Ἰδαίαν	4da mol
	ἐς νάπαν ἦλθ', ὁ Μαί-	275 cr cr
	ας τε καὶ Διὸς τόκος,	cr ia

La sequenza incipitaria potrebbe essere interpretata come esametro catalettico o, forse meglio, come un tetrametro seguito da molosso,<sup>21</sup> con effetto di *rallentando* sul termine Ἰδαίαν, in risonanza con οὐρεῖαν (v. 274=284). Quest'ultima lettura si porrebbe in linea con l'inizio della seconda coppia strofica, in cui il tetrametro si lega in sinafia ritmico-prosodica con il leccio seguente,<sup>22</sup> richiamando al contempo la seconda coppia strofica della parodo (vv. 293-4=301-2):

str. b	εἰ γὰρ ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν	4da
	ἄ τεκοῦσά νιν μόρον	lec

Interessante notare il legame tra la sequenza dattilica e l'andamento narrativo dei versi, sottolineato nella prima strofe dalla congiunzione temporale ὄτ'(ε) (vedi anche il precedente verbo ὑπῆρξεν «diede inizio» e di nuovo ὄτε a v. 296) e nell'antistrofe corrispondente da ἐπεὶ (abbreviato in iato) che, con l'iniziale ταί, forma epica del dimostrativo, introduce l'immagine suggestiva e ricercata del bagno delle tre dee (vv. 284-6; cf. *Hel.* 676 ss. e *IA* 1298 ss.), in occasione dell'incontro con Paride sul monte Ida nel giorno del giudizio, da cui scaturirono dolorose conseguenze per i Frigi.<sup>23</sup>

Dopo il punto di vista di Andromaca, qui Euripide presenta quello delle donne greche: il Coro riattiva il peso della memoria e accomuna Greci e Troiani in quanto vittime della guerra, sentita come effetto dell'odiosa contesa tra le dee e poi, nel quarto stasimo, come effetto dell'abbandono di Troia da parte degli dèi (vv. 1009 ss.). Sono tutti

**21** Cf. Aristoph. *Pax* 788/9=810/1 (considerato però da Parker 1997, 277 un esametro catalettico). Lourenço 2011, 174 interpreta la sequenza dell'*Andromaca* come *4da-mol*, ma in nota rinvia alla sezione introduttiva degli esametri (66), dove descrive questa struttura come un caso raro di esametro catalettico; «a form of prosodiac» è, invece, la lettura di Dale 1968<sup>2</sup>, 43, riportata anche in Dale 1971, 66.

**22** Per l'interpretazione di questo *colon* come leccio piuttosto che come *cr-ia* vedi Pretagostini 1972, 268-9.

**23** Il tema del giudizio di Paride, desunto dai *Canti Ciprii*, si riscontra con frequenza nei corali euripidei (cf. ad. es. *Hec.* 629 ss.): vedi Stinton 1990 e Jouan 1966, 95-109, il quale, nell'illustrare la ripresa di Euripide, ne mette in rilievo i rimaneggiamenti e dunque la diversa modalità di presentare il dato mitico. Cf. anche Mirto 2012, 48-50.

temi che ritroveremo sia nell'*Ecuba* sia soprattutto nelle *Troiane*, ma enunciati in controcanto dalla voce delle donne troiane.

Il secondo stasimo (vv. 465-93), con i suoi giambi e anapesti,<sup>24</sup> interrompe momentaneamente questo fluire del ritmo, in cui sequenze dattiliche si alternano con sequenze a singola breve; nel terzo stasimo (vv. 768-801), infatti, il ritmo di tipo dattilico riprende nella forma composita dei dattilo-epitriti, che, tranne nel finale dell'epodo, dominano l'ode:

str.	ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν		- e - D
	εἶην πολυκτῆτων τε δόμων μέτοχος.		- e - D
	εἶ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς	770	e x D -
	οὐ σπάνις εὐγενέταις,		D
	κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων		- D - e
	τιμὰ καὶ κλέος· οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν		D <sup>contr</sup> - D
	ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἅ δ' ἀρετὰ	775	- e - D
	καὶ θανοῦσι λάμπει.		ith
ep.	ῶ γέρον Αἰακίδα,		D
	πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύ-	791	e - D -
	ροις ὀμιλῆσαι δορὶ		e - e
	κλεινοτάτῳ, καὶ ἐπ' Ἀργῶου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν		D - D -
	ἐκπερᾶσαι ποντιᾶν Ξυμπληγάδων	795	e - e - e
	κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,		- D
	Ἰλιάδα τε πόλιν ὅτε <τὸ> πάρος		2ia
	εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἴνις ἀμφέβαλε φόνῳ		3ia
	κοινὰν τὰν εὐκλείαν ἔχοντ'	800	2cho
	Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.		pher

Il corale si configura come un commento lirico alla scena, appena terminata, dello scontro tra il più giovane e vigoroso Menelao, conquistatore di Troia, ma esempio di falsa nobiltà, e l'anziano e debole Peleo, greco anche lui, che alla fine risulterà 'vincitore', poiché darà nuovamente prova di valore e di εὐκλεία nel soccorrere e salvare Andromaca. Dato il tema trattato, appare del tutto naturale che nello stasimo si intreccino reminiscenze del genere epico e dell'epinicio,

<sup>24</sup> In modo tagliente Pintacuda 1978, 179 definisce questo corale una «piatta e retorica tiritera in giambi e anapesti sul tema della bigamia».

a cominciare dal metro:<sup>25</sup> il corale presenta una serie di riflessioni gnomiche sulla vera nobiltà e sulla gloria, conseguita con giustizia, e include l'encomio delle imprese mitiche di Peleo, come paradigma della sua ἀρετή,<sup>26</sup> contrapposta alla viltà di Menelao.

Peleo, invocato alla maniera dell'*epos*, con l'apostrofe dattilica ὄ γέρον Αἰακίδα (v. 790; cf. *Il.* 16.15, 21.189 Αἰακίδης), ha acquisito τιμή e κλέος, per aver partecipato: alla lotta contro i Centauri al fianco dei Lapiti, già riportata nei poemi omerici (cf. *Il.* 1.266 ss., *Od.* 21.295 ss.), ma senza accenno alla presenza di Peleo; all'impresa degli Argonauti in Colchide (cf. Pind. fr. 172 Sn.-Maehl.); infine alla prima distruzione di Troia, guidata da Eracle.<sup>27</sup> Se le prime due imprese sono veicolate dal ritmo dattilo-epitritico, con prevalenza dell'elemento dattilico (si noti lo pseudo-esametro del v. 793/4), l'ultima, quella di Troia, è affidata a una serie di giambi soluti, di grande intensità patetica, chiusi da un dimetro coriambico e un ferecrateo.

I dattilo-epitriti sono ripresi nel quarto stasimo (vv. 1009-46) per gran parte della prima coppia strofica e parzialmente nella seconda (vv. 1028-30=1038-40):

**25** Anche per quanto riguarda il lessico e gli enunciati, sono numerosi gli echi epici, pindarici e simonidei (cf. in particolare Sim. fr. 261 Poltera, l'ode - in dattilo-epitriti ed eolici - per i caduti alle Termopili): ad esempio al v. 768 il termine ἀγαθῶν conserva il senso omerico nel connettere nobili natali, coraggio e abilità, prestigio e potere; ai vv. 775-6 l'enunciato ἃ δ' ἀρετὰ | καὶ θανοῦσι λάμπει richiama Pind. *Ol.* 1.24 e *Isth.* 1.22; ὑγράν di v. 793, originariamente epiteto di θάλασσα, è il «mare» nell'*epos*, e unito ad ἄξεινον indica il Mar Nero, come in Pind. *Pyth.* 4.203. Per ulteriori confronti lessicali si rinvia a Stevens 1971, 188-91.

**26** Non mi sento di condividere il giudizio di Stevens 1971, 187, secondo il quale questo stasimo «has no special significance in relation to the action but serves rather to mark a pause»; diversamente, Allan 2000, 217-21 mette in luce la rilevanza del corale per la definizione del personaggio di Peleo, in vista del prosieguo dell'azione scenica.

**27** Secondo lo scoliasta, Euripide avrebbe desunto da Pindaro (fr. 172 Sn.-Maehl.) il motivo della presenza di Peleo in questa impresa: οἱ μὲν πλείους Τελαμώνά φασι συστρατεῦσαι τῷ Ἡρακλεῖ ἐπὶ τὴν Ἴλιον, ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ Πηλέα, παρ' οὗ ἔοικε τὴν ἱστορίαν ὁ Εὐριπίδης λαβεῖν. La menzione di Peleo, infatti, manca in Omero (cf. *Il.* 5.640 ss., 14.250-1). Mirto 2012, 51 osserva che in questo stasimo l'elogio delle imprese giovanili di Peleo e della sua nobiltà, cantate dopo che l'eroe ha salvato Andromaca, «trascura qualsiasi accenno esplicito alle nozze con Teti, l'indicatore più evidente della sua virtù in tutta la poesia arcaica».

str. a	ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυανέαις ἵπποις διφρεύ- ων ἄλιον πέλαγος, τίνος οὐνεκ' ἄτιμον ὄργα- νον χεροτεκτοσύνας Ἔ- νυαλίῳ δοριμήστορι προσθέν- τες τάλαιναν τάλαι- ναν μεθεῖτε Τροίαν;	- e - D - e - D - e D enh 1015 D ~ 4da cr cr cr ba (~ith)
str. b	βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις, αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτου πρὸς τέκνων ἐπιῆρεν.	= e - D - e - D 1030 ith

Tema del corale è ancora l'ἀρχὴ κακῶν, in collegamento con il primo stasimo, così da determinare una chiusura ad anello degli stasimi; il Coro menziona l'ingratitude degli dèi, soprattutto di Apollo e Poseidone, che hanno abbandonato Troia alla rovina a causa della mancata ricompensa da parte di Laomedonte per la costruzione delle mura, un episodio rievocato con maggiori dettagli nell'*Iliade* (21.450-7).<sup>28</sup> Alla veemente accusa contro gli dèi, circoscritta dai dattilo-epitriti che sfumano nella struttura del tetrametro in sinafia con i cretici, corrisponde in avvio della prima antistrofe (vv. 1019-21), come conseguenza dell'astio divino, il ricordo dello scontro presso il Simoenta, ritratto con un sinistro rovesciamento dell'immagine gioiosa del contesto agonale, con una sovrapposizione tra immagine omerica e pindarica: le gare (ἀμίλλας) sono ora prive di corone (ἀστεφάνους), perché in realtà sono lotte macchiate di sangue (φονίους). Con una sequenza modulante di tipo enopliaco, dopo i dattilo-epitriti, viene introdotta una seconda pericope caratterizzata da sinafia verbale tra i *cola*: il ritmo è più vario e il suo andamento a doppia e singola breve ricalca, in modo disorganico, la precedente sezione. Il Coro descrive con coinvolgimento emotivo nella strofe e nell'antistrofe l'azione di Ares, efficacemente designato nel tetrametro dattilico di vv. 1014-15 con l'epiteto omerico Ἐνυαλίῳ (cf. ad esempio *Il.* 17.211) e con l'attributo di nuovo conio δοριμήστορι, un *hapax* dal colore epico.

All'inizio del secondo sistema strofico, con la pericope in dattilo-epitriti, chiusa da itifallico, si viene a creare un legame sul piano metrico-ritmico tra le quattro strofi, evidenziato anche dal medesimo avvio della sequenza incipitaria (= e -D), mentre nel resto del

<sup>28</sup> Per la tradizione seguita qui da Euripide, in cui Apollo e Poseidone insieme partecipano alla costruzione delle mura, vedi Stevens 1971, 214.

sistema prevale il ritmo giambo-cretico. Il Coro rievoca nella strofe l'uccisione di Agamennone e quella di Clitemestra, in contrappunto con la fine più nobile dei sovrani di Ilio, e nell'antistrofe i molti lutti che colpiscono i Greci, suscitando il pianto delle donne, accomunate in questo alle Troiane: qui il ritmo dei dattilo-epitriti sostiene, contiguo su due versi, il sintagma *στοναχὰς μέλποντο* (vv. 1037-8), a indicare i gemiti delle *ἄλοχοι*, con una variante del formulare *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες*, usato nei libri 22 e 24 dell'*Iliade* per le donne troiane.

Verso la fine della tragedia, i dattili, nella forma prevalente del tetrametro, costituiscono la partitura ritmica della monodia antistrofica (vv. 1173-96),<sup>29</sup> con la quale Peleo esprime il compianto sul cadavere di Neottolema, portato in scena da inservienti, dopo la vivida descrizione della sua morte a opera del Messaggero:<sup>30</sup>

str.	ᾠμοὶ ἐγὼ, κακὸν οἶον ὄρω τόδε		4da
	καὶ δέχομαι χερὶ δώμασιν ἄμοῖς.		4da
	ἰὼ μοί μοι, αἰαῖ·	1175	ex. metr.
	ᾠ πόλι Θεσσαλίας, διολώλαμεν,		4da
	οἰχόμεθ' οὐκέτι μοι γένος, οὐ τέκνα λείπεται οἴκοις.		4da da    <sup>Ha</sup>
	ᾠ σχέτλιος παθέων ἐγὼ· †εἶς τίνα		4da
	δὴ φίλον ἀγὰς βαλὼν τέρψομαι:†	1180	4da (?)
	ᾠ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρεις,		4da
	εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἦναρε δαίμων		4da
	Σιμοεντίδα παρ' ἄκταν.		ion ba

L'andamento monocorde del ritmo, determinato dalla dominante morfologia dattilica delle sequenze,<sup>31</sup> accompagna le frequenti

**29** Tra strofe e antistrofe si inseriscono due trimetri giambici recitati dal Coro (o dal Corifeo: vv. 1184-5), il quale nella seconda coppia strofica avvia, con un trimetro giambico lirico, l'esecuzione del lamento funebre: *γόοις | νόμφ τῶ νετέρων κατάρξω* (vv. 1198-9); diversamente dalla monodia, questo commo antifonale con Peleo (v. 1200 *διάδοχα*) è contrassegnato da varietà metrica (giambi, bacchei, cretici), che accompagna la gestualità rituale (strapparsi i capelli, battersi il capo: vv. 1209-11).

**30** La presenza visibile del corpo di Neottolema, a Ftia, sarebbe una modifica di Euripide, per motivi drammaturgici, al dato mitico della sepoltura a Delfi, che avverrà in un secondo momento (cf. lo scolio al v. 1241 e Barone 1997, 143).

**31** Come si nota, queste sequenze tendono a strutturarsi, grazie alla sinafia ritmico-prosodica, in *cola* che danno vita a quattro pericopi, di due tetrametri ognuna, tranne la seconda pericope, costituita da due tetrametri+un dimetro, chiuso da iato; la struttura di v. 1178=1190 - in posizione centrale nella strofe - andrebbe considerata preferibilmente come tetrametro+dimetro piuttosto che un esametro, essendo la strofe caratterizzata dall'articolazione in *cola* di tetrametri: su questo tipo di articolazione - *κατὰ κῶλον* - delle sequenze, alternativa a quelle *κατὰ μέτρον*, si veda Pretagostini 1978.



allocuzioni di Peleo - a se stesso, alla città, alle membra prive di vita del nipote, alle sue nozze infauste con Ermione -, ed è spezzato solo da una dolente interiezione, forse *extra metrum*, al v. 1175 (e forse in coincidenza con un contatto con il corpo di Neottolema). La conclusione della monodia è evidenziata dal cambio di ritmo: la sequenza di clausola, formata da ionico *a minore* e baccheo (∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ -) <sup>32</sup> veicola, nella strofe, il riferimento alle rive del Simoenta (v. 1183 Σιμοεντίδα παρ' ἄκτάν), menzionato in quanto luogo adatto a una morte più dignitosa per Neottolema, teatro di scontri sanguinosi come già ricordato - con analogo sintagma - nel quarto stasimo (v. 1018 ἐπ' ἄκταῖσιν Σιμοεντίσιν). La partitura in dattili per il lamento di Peleo fa da *pendant* con la monodia di Andromaca, richiamata anche dall'iniziale ὦμοι ἐγώ (v. 1173~v. 113), una formula che utilizzano solo questi due personaggi; <sup>33</sup> il ritmo dattilico costituisce anche tratto distintivo dell'assolo rispetto all'articolazione - in giambi, cretici e bacchei - del successivo *commo* antifonale tra Peleo e il Coro. L'intensità emotiva, provocata dall'immagine struggente di Peleo davanti al corpo senza vita di Neottolema, è ulteriormente accresciuta dalla risonanza epica della scena iliadica, in cui Priamo suscita in Achille il ricordo del vecchio padre e ottiene così di piangere e seppellire Ettore (*Il.* 24.485-92 e 534-42). Ma qui è accentuato in modo patetico il contrasto con Priamo, perché Peleo può piangere solo il nipote e non il figlio, in una seconda perdita che lo priva di discendenti legittimi (vv. 1205 ss.). Euripide si collega così alla conclusione dell'*Iliade*, presentando sulla scena - e con un canto di lamento in dattili - il 'doppione' tragico di Priamo; ma l'arrivo *ex machina* di Teti porterà conforto al vecchio sposo mortale e riordinerà le fila sparse della vicenda, in una ricomposizione di questo *gamos*, che rimane sullo sfondo come cornice in cui si sviluppa il germe della guerra di Troia. <sup>34</sup>

**32** Così è interpretata la sequenza da Stevens 1971, 236-7 (ma con manifesta incertezza) e da De Poli 2005, 266, al quale si rinvia anche per una più specifica analisi metrico-sintattica della monodia (266-9); Lourenço 2011, 181, invece, la descrive come dimetro dattilico acefalo+baccheo. Indubbiamente si tratta di una struttura articolare (Schroeder 1928<sup>2</sup>, 38 riporta la sola scansione, da cui si può evincere una lettura ionica del *colon*). Tuttavia questa sorta di inversione ritmica, dai dattili allo ionico, modulata dal finale spondaico del tetrametro di v. 1182=1195, costituirebbe un segnale della chiusura della strofe.

**33** È questa una formula che nei poemi omerici avvia quasi sempre l'esametro ed è usata con varie espansioni in contesti monologici e paramonologici: vedi Pattoni 1998. È significativa la sua ripresa - con *correptio epica* - nella monodia di lamento in dattili di Andromaca e di Peleo; negli altri luoghi euripidei è sempre in *incipit* di sequenza, di ritmo vario: cf. *Hipp.* 591, 817, *Hec.* 1056, *Tro.* 265, *Hel.* 676, *Pho.* 1551.

**34** Sulla figura di Teti in relazione al tema del *gamos* nell'*Andromaca* vedi Mirto 2012.

### 3 L'Ecuba

Veniamo all'*Ecuba*. Come nell'*Andromaca*, la monodia della protagonista fa da raccordo tra il prologo e la parodia, in cui il Coro, in anapesti recitativi, comunica la dolorosa notizia (vv. 105-6 ἀγγεῖας βάρος ... μέγα) circa la decisione dei Greci di sacrificare Polissena.<sup>35</sup> Al distico elegiaco si sostituisce il dimetro anapestico, nella sua duplice resa recitativa e lirica: gli anapesti recitativi, nella loro funzione drammaturgica più usuale,<sup>36</sup> accompagnano l'ingresso in scena di Ecuba, sorretta dalle serve (vv. 59-67); in anapesti lirici, che sottolineano il passaggio a una maggiore emozionalità, la protagonista lamenta la propria condizione, manifesta turbamento a causa delle visioni notturne, invoca le divinità, infine racconta un sogno inquietante, premonitore di sventura, per il quale dichiara di essere alla ricerca di un interprete (vv. 68-97).<sup>37</sup> Per quel che riguarda il nostro discorso, due sono i dati interessanti di questo brano: l'inserimento di una coppia di esametri - molto probabilmente lirici - per la descrizione del sogno (vv. 90-1 εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἶμονι χαλᾶ | σφραζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως),<sup>38</sup> e la realizzazione dattilica di alcune sequenze anapestiche; queste ultime, secondo la disposizione dei versi proposta da Luigi Battezzato,<sup>39</sup> incorniciano in modo raffinato i due esametri, ponendosi come una sorta di passaggio slittante. Vediamo alcuni esempi di questi dimetri con realizzazioni dattiliche che conferiscono al segmento testuale - prevalentemente delle invocazioni - una particolare forza espressiva. Al v. 68, all'inizio della parte cantata,<sup>40</sup> la sizigia ὦ

**35** Euripide compie qui due operazioni rilevanti: rimodula sul metro anapestico una scena tipica omerica, quella dell'assemblea degli Achei; assegna al Coro delle prigioniere troiane la funzione di *aggelos* (v. 106 κῆρυξ ἀχέων) nel riferire ad Ecuba l'imminente sciagura che provoca il lamento della protagonista. Questo lamento dapprima è affidato a un assolo, poi, con l'ingresso di Polissena, a un intenso dialogo lirico tra madre e figlia, infine alla sola voce della ragazza: un *commo* in cui domina ancora il metro anapestico.

**36** Spesso gli anapesti recitativi, eseguiti dal Coro (o forse dal solo Corifeo), accompagnano l'ingresso di lenti cortei e *tableaux* scenici di grande impatto: vedi Taplin 1977, 71-5 e, più in generale, sull'uso degli anapesti in tragedia, Brown 1977. Qui, con una novità di regia, è il personaggio stesso che esegue gli anapesti nell'accompagnare il proprio lento movimento di entrata sulla scena.

**37** Sulle questioni testuali - di interpolazione (vv. 73-8, 92-7) e spostamento (vv. 90-1) di versi - della monodia si rinvia a Battezzato 2018, 83-97.

**38** Condivido quanto sostiene Pretagostini 1995, 175 a proposito della resa lirica, molto plausibile, di questi esametri, grazie alla quale non verrebbe interrotta bruscamente la pateticità del canto di Ecuba. Di diverso avviso Kannicht 1969, 2, 113, che tende ad assimilarli a esametri recitati.

**39** Battezzato 2018, 35 e 81-7.

**40** La presenza del vocalismo dorico è uno dei tre criteri, insieme con quello metrico e strutturale, che ci permettono di distinguere i dimetri lirici da quelli non lirici: vedi Pretagostini 1976, 184-7 e, con specifico riferimento a tale criterio linguistico, Irmici

στεροπᾱ Διός, invocazione al fulgore di Zeus, inteso come luce del giorno, richiama, con modifica di significato, il nesso ὥς τε στεροπη̄ πατρὸς Διός di *Il.* 10.154, 11.66 (e cf. anche *Il.* 16.298 στεροπη̄γερῆτα Ζεύς). Sempre al v. 68, la seconda sizigia ingloba l'invocazione ὧ̄ σκοτία νύξ, rivolta alla notte tenebrosa, foriera di paurose visioni, invocazione perfettamente simmetrica all'apostrofe alla Terra veneranda (v. 70 ὧ̄ πότνια Χθών), madre dei sogni dalle ali nere (v. 71 μελανοπτερύγων μάτερ ὄνειρων, ancora in simmetria). Qui Euripide sembra riadattare la tradizione epica, definendo la Terra 'madre dei sogni', che in Esiodo è, invece, la Notte (*Theog.* 210-12 Νύξ ... ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνειρων); essa viene associata al mondo sotterraneo, dove - come già in *Od.* 24.12-14 - i sogni non sono altro che le anime dei morti. Tale associazione è richiamata nell'apostrofe agli dèi ctonii (v. 79 ὧ̄ χθόνιοι θεοί), posta subito dopo i due esametri del sogno, come avvio del dimetro della forma -~--- -~---, con un ritorno alla realizzazione dattilo-spondeo (-~---) nella prima sizigia del verso seguente: quindi, un andamento metrico (-~--- -~---/-~---) che, nel suo fluire, fa da eco a quello in cui è descritto il sogno, dove l'uso degli esametri dattilici naturalmente rende ancora più efficace la risonanza omerica dell'immagine del lupo che sgozza una cerva screziata con i suoi artigli sanguinosi (cf. *Od.* 19.228).<sup>41</sup> Come suggerisce Battezzato, questa immagine sembra refigurare il ruolo di Odisseo, il quale giungerà in scena per strappare Polissena dall'abbraccio della madre e condurla al sacrificio.<sup>42</sup>

Passiamo al terzo stasimo. Qui il Coro narra la conquista di Troia, con evidente richiamo ai poemi del ciclo epico, specialmente la *Distruzione di Ilio*, nonché alla poesia citarodica di Stesicoro (frr. 98-164 Davies-Finglass); il tema è alluso nel quarto stasimo dell'*Andromaca* (vv. 1009-18) e sarà ripreso - con strette analogie - nel primo stasimo delle *Troiane* (vv. 511-67) e poi nuovamente accennato nel secondo stasimo dell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 751-800).

Nella partitura del canto in eolo-coriambi e giambi<sup>43</sup> si inserisce in ogni strofe, a guisa di *Leitmotiv* ritmico-musicale, una pericope in

---

2018, 63-7. Per un approfondimento sulle caratteristiche metriche degli anapesti lirici si veda ora Irmici 2022.

<sup>41</sup> In *Od.* 19.220 ss., nel suo discorso menzognero, Odisseo descrive a Penelope il rilievo di una fibbia d'oro attaccata alla tunica del marito: un cane con le zampe anteriori trattiene, stringendolo, un cerbiatto maculato, che vuole fuggire, e poi lo addenta.

<sup>42</sup> Battezzato 2018, 83-4; ai vv. 141-3 il Coro reitera, in termini variati, questa immagine, quando annuncia ad Ecuba che Odisseo arriverà ben presto, per strapparla dal seno Polissena (v. 142 πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν: si noti la realizzazione dattilo-spondeo delle due sizigie anapestiche) e portarla lontana dalle sue braccia.

<sup>43</sup> Per una dettagliata analisi metrico-testuale dell'intero stasimo si veda Willink 2004, che definisce questo corale come «one of Euripides' finest and most characteristic odes» (45); cf. anche Battezzato 2018, 193-202, il quale, sulla linea di Di Benedetto 1971, 242-5, mette in rilievo la raffinata tecnica narrativa del corale.

dattilo-epitriti (vv. 906-8=915-17; vv. 930-1=939-40; vv. 943-9), che rafforza il legame con la tradizione epico-lirica del racconto:

str. a	σὺ μὲν, ὦ πατρίς Ἰλιάς, τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξιη· τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει δορι δὴ δορι πέρσαν.	905	tel e – D – e – D – reiz
str. b	κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστῳ Τροίας τόδ' ἔω παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν Ἰλιάδα σκοπιάν πέρσαντες ἤξετ' οἴκους;	930	2ia cr e – D D ia ba (~2ia,)
ep.	τὰν τοῖν Διοσκούριον Ἑλέναν κάσιν Ἰ- δαῖόν τε βούταν Αἰνόπαριν κατάρῃ διδοῦσα ἐπεῖ με γὰρ ἐκ πατρίας ἀπώλεσεν ἐξώκισέν τ' οἴκων γάμος οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζύς·	945	– e – D – e – D ba    <sup>H</sup> ia cho ia    <sup>B</sup> – e – D ia ba (~2ia,)

All'inizio del canto, dopo il telesilleo dell'apostrofe ad Ilio, l'interazione fra metro e testo fa riverberare in modo efficace l'impronta epica, in particolare al v. 907/8, dove la sequenza e – D – ingloba la metafora di origine omerica della fitta nube provocata dall'assalto dei nemici; con un rovesciamento di segno, qui sono i Greci che avvolgono Troia mettendola a ferro e a fuoco, mentre nell'*Iliade* è l'immagine della forza di Ettore evocata da Aiace (17.243 πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει: si noti, nel verso euripideo, l'analogo costruito con la tmesi ἀμφί ... κρύπτει e l'oggetto σε interposto tra preverbo e verbo); anche nell'antistrofe, al v. 915, i dattilo-epitriti, nella medesima realizzazione del v. 907/8 (che non è il *respondens*) accompagnano un'immagine epica, quella del dolce sonno che si spande sulle palpebre (cf. *Il.* 4.131 ἡδέϊ ... ὕπνω), ma con la variante della scansione attica in ὕπνος: ἦμος ἐκ δειπνῶν ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις.

Nella seconda strofe, ai vv. 929-32, dopo una serie di giambi, è riportato in dattilo-epitriti – nella forma di discorso diretto – il κέλευσμα dato dai Greci di distruggere la rocca di Troia, la Ἰλιάδα σκοπιάν, nesso racchiuso nella cellula dattilica, legata in sinafia alla precedente sequenza dattilo-epitritica. C'è un'intensificazione del *pathos*, sostenuta dal cambio di ritmo, nel passaggio rapido dalla figura della giovane che si acconcia i capelli prima di stendersi sul letto (vv. 923-6) all'urlo improvviso dei Greci e poi nel racconto serrato dei fatti, svolto nella seconda antistrofe (vv. 933-42).

In apertura dell'epodo, i dattilo-epitriti<sup>44</sup> si legano alla maledizione lanciata dal Coro nei confronti di Elena e del bovaro dell'Ida, chiamato in modo sprezzante Αἰνόπαριν (vv. 943-5), come in Alcmane (fr. 77 Davies),<sup>45</sup> con una deformazione del nome Paride sulla scia dell'omerico Δύσπαρις (Il. 3.39 e 13.769). La sequenza di avvio dell'epodo (- e - D) è reiterata nel finale, dove si sottolinea come il γάμος οὐ γάμος (v. 948) di Elena e Paride sia stata la causa di tutti i mali per le donne troiane.

#### 4 Le Troiane

Giungiamo alla fine del nostro percorso con le *Troiane*, tragedia particolarmente ricca di riusi e riferimenti a testi dell'epica, innanzitutto all'*Iliade*, ma anche ai poemi del Ciclo, quali la *Piccola Iliade* e la *Distruzione di Ilio*. Eppure, come osserva Vincenzo Di Benedetto, «l'enfaticizzazione della desolazione derivante dalla distruzione della città e da una situazione generalizzata di lutto è un quadro che non ha riscontro nell'*Iliade* e più in generale nell'epica greca arcaica».<sup>46</sup>

Ecuba è presente sulla scena fin dall'inizio della tragedia, come Andromaca nel dramma omonimo, ma è distesa in terra, e solo al termine del prologo, recitato da Poseidone e Athena, intona una monodia, come nell'*Ecuba*, in anapesti prima recitativi, poi lirici.<sup>47</sup> Se gli anapesti lirici sono caratterizzati dalle numerose sostituzioni spondaiche e dall'inserimento di due gliconei in sinafia (vv. 124-5),<sup>48</sup> le sequenze recitative si contraddistinguono per una significativa percentuale – il 28%, cioè 12 *metra* su 43 – di realizzazioni con dattilo-spondeo e dattilo-dattilo, così da variare l'omogeneità del lungo brano; questa percentuale cala

<sup>44</sup> Battezzato 2018, 196 descrive la sequenza - e - D, ripetuta tre volte nell'epodo, come giambelego, secondo Efestione (p. 51, 3 Consbr.) una forma asinarteta per l'associazione del ritmo giambico al ritmo dattilico; insieme con la sua forma inversa, l'encomiologico, viene considerato un precursore dei dattilo-epitriti (vedi Korzeniewski 1998, 138). Rossi 2008, 147 inserisce il giambelego (e l'encomiologico) nella lista dei nomi «episodici e raccoglittici [...] adottati dalla teoria tarda». Questa sequenza ricorre anche in *Andr.* 768-70, 775, 791, 1028-30, in contesti caratterizzati dai dattilo-epitriti (vedi *supra*).

<sup>45</sup> Δύσπαρις Αἰνόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωπτιανείρα: per il metro dattilico (6da) questo verso, secondo Calame 1983, 489 potrebbe derivare da un poema citarodico, eseguito sulla lira e accompagnato dalla danza di un Coro: «cette forme poétique pouvait éventuellement servir de *prooimion* à un poème choral».

<sup>46</sup> Di Benedetto 1998, 11 (vedi anche 5-27 e 178-9 note 139 e 140).

<sup>47</sup> Il passaggio dal recitativo al canto sottolinea anche il cambio di postura della protagonista sulla scena; per un'analisi metrico-drammaturgica della monodia, in connessione con la parodo, si veda Cerbo 2019.

<sup>48</sup> Vedi Cerbo 2019, 128. Notevole, nella parte lirica, la presenza – anche in successione – di paremiaci olospondaici, altra marca di liricità del brano anapestico (2019, 128).

nella parte melica al 7,3%, vale a dire 3 *metra* su 41. Naturalmente, le sizigie così strutturate, conferendo all'enunciato una caratterizzazione particolare, ne valorizzano la funzione comunicativa: ad esempio, al v. 99 il riferimento alla città distrutta è affidato al lapidario οὐκέτι Τροία;<sup>49</sup> al v. 102 il dolente, anaforico verso πλεῖ κατὰ πορθμόν, πλεῖ κατὰ δαίμονα ingloba la metafora della navigazione, per indicare la precarietà della condizione umana.<sup>50</sup> La realizzazione dattilica di questa sequenza (--- -- ---) viene qui prolungata nella prima sigizia del dimetro successivo (--- --), concomitante con il veemente monito a non opporsi all'onda del destino (μηδὲ προσίστη), e, come in *Hec.* 79-80, l'intera serie sembra restituire lo schema di un esametro. Questa stessa serie è ripetuta poco dopo, ai vv. 107-8, in coincidenza con la patetica constatazione del compimento della sciagura (ἦ πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις; | ὧ πολλὺς ὄγκος): per Ecuba non ci sono più né la patria, né i figli, né lo sposo ed è sfiorita anche la passata prosperità, ὄγκος, l'orgoglio degli antenati.

Il tema della *Ilioupersis*, che Ecuba ha così pateticamente introdotto, è sviluppato dal Coro nel primo e nel secondo stasimo: la presenza dei dattilo-epitriti dà una forte impronta al canto e ne sottolinea il legame con la tradizione epico-lirica, sostenuto anche dal registro espressivo. Nel primo stasimo, il Coro rievoca, come nell'*Ecuba*, la notte fatale per Troia, quando il cavallo di legno è introdotto in città e l'allegria della festa si tramuta in sofferenza per i lutti causati dalla strage dolosa dei Greci.<sup>51</sup> Diversamente dal terzo stasimo dell'*Ecuba*, qui i dattilo-epitriti sono circoscritti alla parte iniziale della coppia strofica (vv. 511-18=531-7), che poi prosegue con sequenze giambiche:

str.	ἀμφί μοι Ἴλιον, ὧ		D
	Μοῦσα, καινῶν ὕμνων		e – D sp
	ἄεισον <sup>52</sup> δακρύοις ῥῶδ' ἀν' ἐπικλήδειον·		D <sup>contr</sup> – D <sup>contr</sup> –
	νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,	515	– d – e sp
	τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας		paroem
	Ἄργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος		D <sup>contr</sup> ~ ith    <sup>BS</sup>

**49** Nel commo finale, al v. 1292, il Coro riecheggerà con οὐδ' ἔτι Τροία l'amara constatazione di Ecuba, rimodellando il sintagma sul ritmo giambico.

**50** Vedi Rodighiero 2016, che parte da questa immagine – alquanto diffusa e qui ben riadattata – della 'ship of life', per affrontare il tema della saggezza e della sconfitta in questa tragedia.

**51** Sul tema dell'introduzione del cavallo entro le mura della città vedi West 2013, 205-8.

**52** Per il tràdito ἄεισον in luogo della correzione ᾄσον (Burges) accolta da Kovacs 2018, 88, vedi Di Benedetto 1998, 178 nota 139; la prima sillaba di ἄεισον va considerata lunga come in ἄειδω del v. 1 della *Piccola Iliade* (vedi nota seguente).

In apertura della strofe, i dattilo-epitriti inglobano l'invocazione alla Musa e l'enunciazione del tema del canto (vv. 511-13), secondo una formula di avvio che riecheggia, già nella cellula dattilica iniziale, gli esordi dei componimenti epico-lirici e degli inni.<sup>53</sup> Ma, con una significativa innovazione, ora il canto della Musa si correla al pianto e per narrare la conquista di Troia, in luogo del racconto in esametri dell'aedo, si ha il canto del Coro, con un interscambio tra la  $\phi\delta\eta$  della Musa e il  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$  delle prigioniere troiane.<sup>54</sup>

Questo preludio in dattilo-epitriti costituisce, dunque, una sorta di «interruttore narrativo»<sup>55</sup> che instrada sulla pista del racconto in stile epicheggiante; ma poi, al v. 519, con un efficace scarto ritmico, il passaggio alle sequenze giambiche prevalentemente solute conferisce alla narrazione degli eventi extrascenici una coloritura drammatica e una tonalità patetica, tali da evocare nella forma lirica del dimetro la tipologia della più consueta *rhexis aggelike* recitata in trimetri giambici: una scelta registica semplice, ma geniale di Euripide.<sup>56</sup>

Alla fine del corale, dopo la serie di giambi, la sorprendente cellula dattilica (v. 566) veicola il sintagma dal sapore epico Ἑλλάδι κουροτρόφῳ<sup>57</sup> - epiteto di Itaca in *Od.* 9.27 -, incorporato contrastivamente in un'amara metafora anti-epica, e determina così la chiusura ad anello dell'intera ode, nel richiamare l'identica sequenza dell'*incipit* del corale.

Nel secondo stasimo i dattilo-epitriti dominano la prima coppia strofica (vv. 799-819), accompagnando in un susseguirsi di immagini raffinate la rievocazione della disputa tra Athena e Poseidone e poi il ricordo della prima distruzione di Troia a opera di Eracle e Telamone, di cui un cenno, sempre in dattilo-epitriti, era presente nel quarto stasimo dell'*Andromaca*:

**53** Il riscontro più immediato è con l'*incipit* della *Piccola Iliade*, che nel primo verso suonava Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην ἑύπωλον (fr. 28, 1 Bernabé): cf. Di Benedetto 1998, 178 nota 139; per altri paralleli con la poesia epica, lirica e citarodica - in particolare Terpandro e Stesicoro -, nonché con la poesia innodica in esametri, si veda no Cerri 1984-85, 173-4; Barlow 1986, 184 e, da ultimi, Kovacs 2018, 207-16 e Rodighiero 2018, 57-65.

**54** Questa ripresa serve al poeta per proporre in modo contrastivo e a effetto un canto epicedio, che sembrerebbe più adatto alla tragedia e a un Coro di donne: cf. Sansone 2009, 194-7. Al carattere innovativo di questo preludio (con analisi dell'intero stasimo) sono stati dedicati molti saggi: tra i più recenti e interessanti si ricordano Battezzato 2005; Fanfani 2017; Rodighiero 2018.

**55** Così Rodighiero 2018, 37 definisce questo tipo di *incipit* di corale, che, oltre ad avviare sezioni delle odi tragiche, le orienta «sul piano della costruzione narratologica e del rapporto con i modelli» (2018, 37).

**56** Al proposito si rimanda a Cerbo 2016.

**57** Al v. 566 si segue la lezione dei codici **PQ** κουροτρόφῳ (cf. Biehl 1989, 240) in luogo di κουροτρόφον del codice **V** (cf. Lee 1977, 174; Barlow 1986, 186), variante accolta da Kovacs 2018, 89.

str. a	μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,	~ D ~ D
	νάσου περικύμονος οἰκῆσας ἔδραν	800 - D - e
	τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἴν' ἐλαίας	D - D -
	πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνας,	D - e -    <sup>H</sup>
	οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί <τε> κόσμον Ἀθάναις,	D ~ ~ D -
	ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναρι-	~ e - D
	στεύων ἄμ' Ἀλκμήνας γόνῳ	805 - e - e    <sup>H</sup>
	Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἀμετέραν	D - D
	τὸ πάροισεν < > [ὄτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος]. <sup>58</sup>	~ ~ - ...

Il prevalere dell'elemento dattilico, più consono ad accogliere materiale di impronta epica, genera ai vv. 801=811 e 803=813 una sequenza sovrapponibile per la morfologia all'esametro, dove il gioco delle pause tende a evidenziare specifiche unità semantiche.

In continuità con la prima coppia strofica i dattilo-epitriti inglobano, a mo' di preludeo, la vicenda di Ganimede (nella seconda strofe) e il mito di Eos e Tithono (nella seconda antistrofe): con amarezza il Coro constata che a nulla è servito per la salvezza di Troia l'amore di Zeus ed Eos per i figli di Laomedonte, elevati sull'Olimpo. Al v. 821 il nesso Λαομεδόντιε παῖ, circoscritto dalla cellula dattilica, evidenzia la scelta di Euripide di seguire la versione della *Piccola Iliade* nel rendere Ganimede figlio di Laomedonte, mentre in *Il.* 20.232 egli è figlio di Troo.<sup>59</sup> Ai dattilo-epitriti della prima pericope si sostituisce il ritmo più vario ed eterogeneo della seconda parte del sistema strofico (vv. 827-39=847-59), in cui il Coro descrive il quadro desolante dell'attuale distruzione della città e compiange il suo luttuoso destino. Si può dire allora che la categoria metrica dei dattilo-epitriti, dal sapore arcaico, viene opportunamente utilizzata per la rievocazione del lontano passato della città, ed enfatizza anche la distanza temporale rispetto agli eventi narrati - in metro giambico - nel primo stasimo e in giambi, cretici e sporadici dattili nella seconda parte di questo corale.

Tra il primo e il secondo stasimo, dedicati, come abbiamo visto, alle due *Iliouperseis*, si colloca l'episodio di Andromaca; esso si apre con il commo tra Ecuba e la stessa Andromaca, arrivata in scena su un carro con Astianatte tra le braccia e con le armi di Ettore. Nel

<sup>58</sup> Il testo appare corrotto sia nella strofe sia nell'antistrofe; Kovacs 2018, 98 legge al v. 819 dell'antistrofe φονία κατέλυσεν αἰχμὰ e descrive la sequenza come d<sup>2</sup> ba (vedi Kovacs 2018, 251-6).

<sup>59</sup> Cf. *schol. ad l.*: τὸν Γανυμήδην καθ' Ὅμηρον Τρωὸς ὄντα παῖδα Λαομέδοντος νῦν εἶπεν ἀκολουθήσας τῷ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκότι.



comme le due donne piangono la morte di Ettore e Priamo; in aggiunta, Andromaca lamenta l'ostilità degli dèi e il ruolo di Paride nella rovina di Troia, motivo da lei accennato nella monodia elegiaca in *Andr.* 103-16 e qui ripreso con un'inattesa e dolente sottolineatura del fatto che Paride fosse sfuggito all'Ade (è evidente il richiamo all'*Alessandro*, la prima tragedia della trilogia).

Il dialogo lirico, caratterizzato da frequenti *antilabai*, è composto da due coppie strofiche in bacchei, giambi, molossi, cretici, e dalla seguente sezione olodattilica (vv. 595-607), riguardo alla quale vi è ampia discussione tra gli studiosi circa la colometria, la modalità di resa e la distribuzione delle battute.<sup>60</sup> Nella sua edizione David Kovacs considera l'intera sezione come epodo del commo<sup>61</sup> e articola così le sequenze:

<b>Av.</b>	† οἶδε πόθοι μεγάλοι σχετλία† τάδε πάσχομεν ἄλγη οἰχομένας πόλεως, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κείται. δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν Ἄιδαν, ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας· αἱματόεντα δὲ θεῶν παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροία.	6da    <sup>H</sup> 6da 6da 6da 6da 600 6da    <sup>H</sup>
<b>Εκ.</b>	ὦ πατρίς, ὦ μελέα...	6da
<b>Av.</b>	καταλειπομέναν σε δακρῶν...	6da
<b>Εκ.</b>	νῦν τέλος οἰκτρὸν ὄρας.	6da
<b>Av.</b>	καὶ ἐμὸν δόμον ἐνθ' ἔλοχεύθην.	6da
<b>Εκ.</b>	ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν. οἷος ἰάλεμος οἶά τε πένθη δάκρῦα τ' ἐκ δακρῶν καταλείβεται	6da 4da 605 4da
	ἀμετέροισι δόμοις· ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων.	6da

Ad una prima pericope di sei esametri – il primo e l'ultimo delimitati dallo iato –, attribuiti interamente ad Andromaca (vv. 595-600), seguono due esametri divisi in *antilabe* tra le due donne (vv. 601-2); infine si ha la battuta della sola Ecuba, composta da due esametri, intercalati da due tetrametri, di cui il secondo in sinafia ritmico-prosodica con l'esametro finale (vv. 603-6),<sup>62</sup> la chiusura dell'ultima sequenza

<sup>60</sup> Vedi Pretagostini 1995, 177. Nelle indicazioni dei codici viene fatto entrare in gioco anche il Coro, ma questo non sembra plausibile.

<sup>61</sup> Per quanto riguarda la natura epodica di questa sezione Kovacs è sulla stessa linea di Lee 1977, 177 e di Biehle 1989, 254. In merito alla distribuzione delle battute, forse non sarebbe da escludere per i primi due esametri qualche segmento da attribuire ad Ecuba.

<sup>62</sup> L'inserimento di tetrametri tra esametri costituisce un modulo già sperimentato da Euripide nel secondo stasimo degli *Eraclidi* (vv. 608-29) e nel corale olodattilico delle *Supplici* (vv. 271-85), in un analogo contesto di lamento per la dolente preghiera delle madri dei guerrieri argivi caduti nell'assedio di Tebe, preghiera che presenta anche

con ἀλέων, termine rilevante del commo, dà vita a una raffinata *Ringkomposition* nel richiamare ἄλγη, la clausola dell'esametro iniziale.

La regolarità degli otto esametri dei vv. 595-602, olodattilici, con pentemimere costante e la dieresi bucolica in sette esametri,<sup>63</sup> ha indotto la Dale a ipotizzare una resa in recitativo, mentre per la pericope seguente una resa lirica;<sup>64</sup> tuttavia, andrebbero considerati lirici anche gli otto esametri dei vv. 595-602, vista sia la patina dorica della lingua sia la loro collocazione all'interno di un commo di così intenso *pathos*, caratterizzato, come scrive Albin, «da una fuga a due voci», che si fanno concerto, «inseguendosi e sovrapponendosi senza confondersi».<sup>65</sup> Questo lamento congiunto tra Ecuba ed Andromaca doveva immediatamente richiamare alla mente degli spettatori la versione epica del loro *goos*, cui dà un decisivo apporto l'impiego dei dattili nella parte conclusiva. E quanto profonda fosse in questo dialogo l'assimilazione del linguaggio omerico dell'*Iliade* si evince fin dalla prima battuta di Andromaca al v. 577 Ἀχαιοὶ δεσπότεα μ' ἄγουσιν, sul ritmo spezzato del pianto (si notino le tre cellule metriche - baccheo-cretico-baccheo - corrispondenti ai tre segmenti testuali): la battuta trova riscontro in *Il.* 6.454-5 quando Ettore prevede che qualcuno degli Achei avrebbe portato via Andromaca in lacrime, dopo averle tolto la libertà. Con il passaggio agli esametri<sup>66</sup> quest'associazione diventa più stringente, e non solo sul piano metrico: nel lamento di Andromaca sui dolori che si aggiungono ai dolori (v. 596) continuano a riecheggiare le parole di Ettore in *Il.* 6.462-3 sul nuovo dolore che la moglie avrebbe provato per la sua mancanza (νέον ἔσσειται ἄλγος); e ai vv. 599-600 il particolare raccapricciante dei corpi stesi come pasto per gli avvoltoi sembra alludere a un'immagine alquanto diffusa nell'*Iliade*.<sup>67</sup>

La tragedia si conclude con il commo antifonale, di ritmo quasi esclusivamente giambico, tra Ecuba e il Coro (vv. 1287-332), come l'*Andromaca* con il commo tra Peleo e il Coro, prima dell'intervento

---

contatti verbali con le *Troiane* (ma, per una diversa interpretazione metrica, che non contempla la presenza degli esametri in questo corale, si vedano Galvani 2020, 144-51 e Giannini 2021, 47-55).

**63** Wilamowitz 1921, 353 definisce «epische» questi esametri. Lo schema olodattilico delle sequenze caratterizza in prevalenza anche la pericope successiva; il precedente diretto di questo fenomeno è costituito dagli esametri dell'elegia di Andromaca in *Andr.* 103-16 (vedi *supra*). Di rilievo al v. 603 la sostituzione del dattilo con lo spondoe μάρτηρ, termine di forte risonanza emotiva, posto al centro del verso.

**64** Cf. Dale 1968<sup>3</sup>, 28-9.

**65** Albin 1972, 84.

**66** Al v. 593 l'*hemiepes*, che sostiene il nesso πρεσβυγενὲς Πρίαμῃ (nome+epiteto), sembra costituire una sorta di anticipazione della sezione dattilica successiva.

**67** Cf. *Il.* 1.4-5, 4.237, 11.161-2, 16.836, 18.271-2, 22.42-3.

di Teti. Ma qui la chiusa è desolante, senza sbocchi liberatori, con il triste avviarsi – come nell'*Ecuba* – della protagonista e delle altre Troiane fuori dallo spazio scenico, verso le navi dei Greci e verso località sconosciute, per affrontare il giorno della schiavitù: δούλειον ἄμεραν βίου,<sup>68</sup> l'ultima battuta di *Ecuba*, di impronta epica, ad arte rimodulata nella forma dorica e nella forma del metro giambico, peculiare della dizione drammatica. Metro giambico su cui è forgia-to – ora nelle parole del Coro – il nesso di stampo omerico ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν, raffinata variante del formulare ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν<sup>69</sup> posta a sigillo della tragedia e della trilogia troiana.

## Bibliografia

- Albini, U. (1972). *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, vol. 1. Firenze: Le Monnier.
- Allan, W. (2000). *The "Andromache" and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ambuhl, A. (2010). «Trojan Palimpsests: The Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics». Alexander, P.S.; Lange, A.; Pillinger, R.J. (eds), *In the Second Degree. Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Literature*. Leiden; Boston: Brill, 99-121.
- Anderson, M.J. (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Barlow, S.A. (1986). *Euripides. "Trojan Women"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Barone, C. (1997). *Euripide. "Andromaca"*. Milano: BUR.
- Battezzato, L. (2005). «The New Music of the Trojan Women». *Lexis*, 23, 73-104.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides. "Hecuba"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biehl, W. (1989). *Euripides. "Troades"*. Heidelberg: Carl Winter.
- Brown, S.G. (1977). «A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest». Else, G.F.; D'Arms J.H.; Eadie, J.W. (eds), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*. Ann Arbor (MI): Center for Coordination of Ancient and Modern Studies; the University of Michigan, 45-77.
- Brunet, P. (1999). «Les dactyles lyriques de la tragédie». *REG*, 112, 127-40.
- Calame, C. (1983). *Alcman*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

<sup>68</sup> Cf. δούλειον ἤμαρ in *Andr.* 99 ed *Hec.* 56. L'imminente andar via, come schiave, sulle navi dei Greci era già nelle parole di Andromaca in *Il.* 24.731-4; ma per la partenza dei Greci da Troia con le loro prede cf. anche ἀποπλεύουσιν οἱ Ἕλληνες nell'*argumentum* della *Distruzione di Ilio* (p. 89 Bernabé).

<sup>69</sup> La formula epica, spesso preceduta dall'epiteto θεός, ricorre solo nell'*Iliade* e su 23 casi per ben 18 volte alla fine del verso, come qui, e solo 5 all'interno dell'esametro. Il sostantivo πλάτη potrebbe essere considerato un *Lieblingswort* di Euripide, che lo usa 31 volte, di cui 6 nelle *Troiane*; in Eschilo ricorre 2 volte, in Sofocle 5 volte. L'immagine finale delle *Troiane* era stata anticipata nell'ultima battuta di Talibio, quando dice ad *Ecuba* che, dopo aver entrambi assolto il compito della sepoltura di Astianatte, faranno muovere il remo verso casa (v. 1155 ἐς ἔν ξυνελθόντ' οἴκαδ' ὄρμησι πλάτην).

- Cerbo, E. (2016). «Un epicedio per Troia. Lettura metrico-ritmica di Eur. *Troad*. 511-67». *RaRe*, 7, 33-68.
- Cerbo, E. (2019). «La sequenza 'monodia-parodo' nelle *Troiane* di Euripide: funzione, drammaturgia, metro». *GIF*, 71, 115-42.
- Cerri, G. (1984-85). «Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l'*Elena* di Euripide e le Sirene». *Dioniso*, 55, 157-74.
- Dale, A.M. (1968<sup>2</sup>). *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dale, A.M. (1971). «Metrical Analyses of Tragic Choruses. Dactylo-Epitrite». Num. monogr., *Bullettin Supplement*, 21(1).
- Davidson, J. (2001). «Homer and Euripides' *Troades*». *BICS*, 45, 65-79.
- Davies, M.; Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Poli, M. (2005). «Monodie e personaggi in Euripide. L'*Andromaca* e altro». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 163, 251-72.
- De Poli, M. (2012). *Monodie mimetiche e monodie diegetiche. I canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*. Tübingen: Narr.
- De Poli, M. (2013). *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*. Padova: Sargon.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (1998). *Euripide. "Le Troiane"*. A cura di E. Cerbo, V. Di Benedetto. Milano: BUR.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Duysinx, F. (1970). «Le dactyle dans les vers anapestiques de la tragédie grecque». Derwa, M.; Crahay, R.; Joly, R. (éds), *Hommages à Marie Delcourt*. Brussels: Latomus, 123-35.
- Fanfani, G. (2017). «Moduli di rappresentazione corale nelle *Troiane* di Euripide». Citti, F.; Iannucci, A.; Ziosi, A. (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 31-47.
- Galvani, G. (2020). «Ὀὐχ ἔνα ῥυθμὸν κακῶν. L'utilizzo dell'epicloce nei primi due corali delle *Supplici* di Euripide». *QUCC*, n.s. 126, 131-54.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2003). *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano: Mondadori Università.
- Giannini, P. (2021). *Supplici: i canti. Euripide*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Gostoli, A. (1990). *Terpander*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Hagel, S. (2018). «Adjusting Words to Music: Prolongating Syllables and the Example of 'Dactylo-Epitrite'». *JHS*, 138, 227-48.
- Haslam, M.W. (1974). «Stesichorean Metre». *QUCC*, 17, 7-57.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Irmici, V. (2018). «Lingua e performance in due passi di Euripide». *SemRom*, 7, 63-70.
- Irmici, V. (2022). *Enopli e anapesti. Un problema di lirica drammatica*. Roma: Quasar.
- Itsumi, K. (2009). *Pindaric Metre: The "Other Half"*. Oxford: Oxford University Press.
- Jouan, F. (1966). *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides. "Helena"*. Heidelberg: Winter.

- Korzeniewski, D. (1998). *Metrica greca*. Trad. it. a cura di O. Imperio. Palermo: L'Epos.
- Kovacs, D. (2018). *Euripides. "Troades"*. Oxford: Oxford University Press.
- Lee, K.H. (1977). *Euripides. "Troades"*. London: St. Martin' Press.
- Lomiento, L. (2001). «Considerazioni sul valore della cesura nei versi *kata stichon* e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica». *QUCC*, n.s. 67, 21-35.
- Lourenço, F. (2011). *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra: Simões & Linhares.
- Lucarini, C.M. (2021). «Commentariolum de origine atque natura dactylo-epitritorum». Lucarini, C.M.; Melidone, C.; Russo, S. (a cura di), *Symbolae Panhormitanae: scritti filologici in onore di Gianfranco Nuzzo*. Palermo: Palermo University Press, 43-83.
- Lulli, L. (2011). *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*. Roma: Quasar.
- Maas, P. (2016<sup>3</sup>). *Metrica greca*. A cura di A. Ghiselli, M. Ercoles. Aggiornamento alla terza edizione italiana. Cesena: Stilgraf.
- Martinelli, M.C. (1997<sup>2</sup>). *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*. Bologna: Cappelli.
- Mirto, M.S. (2012). «La figura di Teti e la crisi del *gamos* eroico nell'*Andromaca* di Euripide». *MD*, 69, 45-69.
- Page, D.L. (1936). «The Elegiacs in Euripides' *Andromache*». Bailey, C. et al. (eds), *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday. January 2, 1936*. Oxford: Clarendon Press, 206-30.
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.
- Parry, H. (1978). *The Lyric Poems of Greek Tragedy*. Toronto; Sarasota: Samuel Stevens.
- Pattoni, M.P. (1998). «ὦ μοι ἐγὼ, (τί πάθω;)». Una formula omerica e i suoi contesti». *Aevum Antiquum*, 11, 5-59.
- Pattoni, M.P. (2003). «La parodo dell'*Andromaca* di Euripide: osservazioni critiche ed esegetiche». Benedetti, F.; Grandolini, S. (a cura di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, vol. 2. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 593-618.
- Pintacuda, M. (1978). *La musica nella tragedia greca*. Cefalù: Lorenzo Misuraca.
- Pretagostini, R. (1972). «Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche». *RFIC*, 100, 257-73. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1-15].
- Pretagostini, R. (1976). «Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane». *SCO*, 25, 183-212. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 25-50].
- Pretagostini, R. (1978). «Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον». *QUCC*, 28, 165-79. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 83-95].
- Pretagostini, R. (1995). «L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'». Fantuzzi, M.; Pretagostini, R. (a cura di), *Struttura e storia dell'esametro greco*, vol. 1. Roma: GEI, 163-91. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 241-61].
- Rodighiero, A. (2016). «'Sail with Your Fortune': Wisdom and Defeat in Euripides' *Trojan Women*». Kyriakou P.; Rengakos A. (eds), *Wisdom and Folly in Euripides*. Berlin; Boston: De Gruyter, 177-93.

- Rodighiero, A. (2018). «Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da *Agamennone* e *Troiane*». Ieranò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Università degli Studi di Trento, 37-73.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Del Copista.
- Rossi, L.E. (1983). «Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa». *Orpheus*, n.s. 4, 5-31. [Ora in Rossi, L.E. (2020). κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi ed inediti*. Vol. 2, *Letteratura*. A cura di G. Colesanti, R. Nicolai. Roma: De Gruyter, 341-63].
- Rossi, L.E. (2008). «Riflessioni sui dattilo-epitriti». *SemRom*, 11, 139-67. [Ora in Rossi, L.E. (2020). κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi ed inediti*. Vol. 1, *Metrica e musica*. A cura di G. Colesanti, R. Nicolai. Roma: De Gruyter, 451-78].
- Sansone, D. (2009). «Euripides' New Song: The First Stasimon of *Trojan Women*». Cousland, J.R.C.; Hume, J.H. (eds), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden; Boston: Brill, 193-203.
- Schroeder, O. (1928<sup>2</sup>). *Euripidis Cantica*. Lipsiae: Teubner.
- Stevens, P.T. (1971). *Euripides. "Andromache"*. Oxford: Clarendon Press.
- Stinton, T.C.W. (1990). *Euripides and the Judgement of Paris. Collected Papers on Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 17-75 [London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1965. Suppl. *JHS*, 11].
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (2013). *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1921). *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmann [Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984].
- Willink, C.W. (2004). «Euripides, *Hecuba* 905-22». *Mnemosyne*, 57, 45-53. [Ora in Willink, C.W. (2010). *Collected Papers on Greek Tragedy*. Ed. by W.B. Henry. Leiden; Boston: Brill, 501-11].
- Zeitlin, F.I. (2009). «Troy and Tragedy: The Conscience of Hellas». Dill, U.; Walde, C. (Hrsgg), *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin; New York: De Gruyter, 678-95.

# Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis

Gilda Tentorio

Università di Pavia, Italia

**Abstract** Ulysses is a mythic character much loved by the Greek writer Nikos Kazantzakis: in 1922 he published the ‘tragedy’ Ὀδυσσέας and in 1938, after years of work and many versions, the poem Ὀδύσεια, his *opus magnum*. In this article I deal with their fundamental features and the difficulty of fixing them in a specific literary model. The first is a theatrical poem, which exploits the dramatic elements of the ancient *epos* in an original way; the immense Ὀδύσεια is a fascinating example of ‘modern epic’, outside and beyond traditional conventions.

**Keywords** Nikos Kazantzakis. Ulysses. Odyssey. Drama. Modern epic.

**Sommario** 1 Ulisse, i Greci e Kazantzakis. – 2 L’Ulisse ‘tragico’: Ὀδυσσέας (1922). – 3 L’opus magnum: Ὀδύσεια (1938). – 4 La complessa questione del genere letterario e il messaggio per il futuro. – 5 Conclusioni.

Non vi sarà mai cosa che non sia  
una nube. [...] Lo è l’*Odissea*,  
che cambia come il mare. Se la riapri  
sempre cambia qualcosa.

Jorge Louis Borges, *Nubi* (I), in *I congiurati*  
trad. D. Porzio, H. Lyria. Milano: Mondadori, 1986

## 1 Ulisse, i Greci e Kazantzakis

La rivisitazione del mito nel XX secolo è un tratto comune a molti capolavori letterari, ma in Grecia l’*Arbeit am Mythos* assume una particolare caratura, in quanto operazione culturale complessa che corre

sul filo della diacronia. È infatti coinvolto un sistema complesso di echi ancestrali che salgono dalle zolle del paesaggio (Kazantzakis 2021, 13-15), come pure di vibrazioni profonde negli schemi mentali, negli archetipi della storia identitaria e nella musicalità stessa delle parole, così impregnate di tradizione.<sup>1</sup> Quando i Greci di età contemporanea dialogano con l'antico, ciò comporta una discussione non indolore sul sé e sulle proprie radici, sul privilegio e il peso dell'eredità, insieme alla rivendicazione del proprio spazio di espressività originale. È dunque in tale orizzonte frastagliato che vanno considerate le sperimentazioni sulla dicibilità dell'antico in nuove forme.

Nel presente contributo mi occuperò di due riscritture novecentesche del mito di Ulisse<sup>2</sup> ad opera di Nikos Kazantzakis (1883-1957), un gigante della letteratura greca moderna, più volte candidato al Premio Nobel per la Letteratura.<sup>3</sup>

Ulisse è un mito particolarmente caro all'immaginario greco e soprattutto nel XX secolo la sua persistenza metamorfica è un indicatore di gusti letterari in evoluzione, permeabili agli influssi stranieri e in perenne confronto e messa in discussione intorno a tessiture di poetica e questioni ideologiche.<sup>4</sup> Nelle opere di Kazantzakis la sua presenza è costante. Se Omero è per l'autore «l'occhio sereno e radioso - come il disco del sole - che illumina ogni cosa con un bagliore che redime»,<sup>5</sup> non stupisce che durante il viaggio nel Peloponneso (1937), di fronte alle coste di Itaca, egli viva un incontro epifanico con il mitico Ulisse che ancora cavalca le onde dell'Egeo: «Ma tu, capitano della greicità, con il tuo berretto a punta, l'occhio astuto sobrio e la mente creatrice di miti che gode della menzogna come di un'opera d'arte, ostinato, forte e ingegnoso, te ne stai sulla nave della Grecia sempre vigile, reggendo il timone».<sup>6</sup>

1 Elytis 1992, 365-6; Kazantzakis 2021, 84.

2 In questo saggio userò 'Ulisse' per intendere le riscritture moderne, che risentono naturalmente della lunga tradizione occidentale (a partire da Dante); con 'Odiseo' indicherò invece l'eroe dell'*epos* antico.

3 Nasce nel 1883 nell'isola di Creta, che a quel tempo, a differenza della Grecia continentale, si trova ancora sotto il dominio ottomano, ma con incessanti singulti di rivolta. Dopo gli studi ad Atene si trasferisce a Parigi e frequenta le lezioni di Henri Bergson, redige la tesi di dottorato su Nietzsche, e viaggia moltissimo, avido di conoscere luoghi e popoli diversi. Scrittore eclettico e sperimentatore, si cimenta in tutti i generi letterari: teatro, poesia, saggio filosofico, romanzi, traduzioni, resoconti di viaggio, sceneggiature per il cinema. Sulla biografia e il percorso culturale di Kazantzakis, cf. Bien 2007. In patria è accusato di essere ateo, anti-greco, comunista. Nel 1948 stabilisce la sua dimora ad Antibes e i maggiori riconoscimenti gli verranno dall'estero. Già malato, non rinuncia al un viaggio in Estremo Oriente, dove le sue condizioni di salute si aggravano, e si spegne a Friburgo di Brisgovia nel 1957.

4 Cf. l'interessante panoramica di Kastrinaki 2003, 216-41.

5 Kazantzakis 2014, 9.

6 Kazantzakis 2021, 52.



Nelle sue diverse forme, l'Ulisse di Kazantzakis è protagonista di uno slancio vitalistico incontenibile, dettato da una fame di conoscenza e dalla volontà di spezzare ogni vincolo e limite. È animato da quello 'sguardo cretese' che è uno snodo cruciale nella riflessione dello scrittore, su cui torneremo.<sup>7</sup>

## 2 L'Ulisse 'tragico': 'Ὀδυσσεάς' (1922)

Il primo frutto di una riscrittura estesa da parte di Kazantzakis è in ambito teatrale: la 'tragedia' 'Ὀδυσσεάς', pubblicata per la prima volta sulla rivista di Alessandria *Νέα Ζωή* (1922, in due fascicoli) e poi in volume (1928; 1955),<sup>8</sup> una creatura letteraria particolarmente cara allo scrittore.<sup>9</sup>

Si è a lungo sostenuto che quello di Kazantzakis sia un teatro<sup>10</sup> di idee, teoria avvalorata dal fatto che spesso (e anche in questo caso)

<sup>7</sup> L'interesse per Ulisse non riguarda solo l'ambito finzionale: occorre ricordare l'impresa traduttiva dei poemi omerici insieme all'amico e filologo cretese Ioannis Kakridis (*Iliade*, pubblicata nel 1955 e *Odissea*, pubblicata postuma nel 1965). Sulla somiglianza fra Kazantzakis e il suo eroe, cf. Poulakidas 1969, 137-9.

<sup>8</sup> Sulle lievi varianti nelle diverse edizioni, cf. Rotolo 1981, 214; Raizis 1971-72, 199-200. L'opera viene dapprima pubblicata con lo pseudonimo di A. Gheranòs (sull'uso degli pseudonimi in Kazantzakis, cf. Grammatàs 1992, 85 ss.). Da isolati riferimenti nelle sue lettere, pare che Kazantzakis abbia tradotto l'opera in tedesco e in francese, con la speranza di rappresentazioni all'estero, ma questi scritti finora non sono stati trovati, cf. Raizis 1997, 457; Chassapi-Christodoulou 2002, 672-3; Petrakou 2005, 241, 257. Segnalo la recente traduzione inglese *Odysseus. A Verse Tragedy*, a cura di Kostas Myrsiades (Boston: Sommerset Hall, 2022).

<sup>9</sup> Ciò è testimoniato dalla cura delle tre edizioni e da alcuni riferimenti dell'autore, cf. ad esempio: «Amo la mia tragedia 'Ὀδυσσεάς' perché è emersa dalle mie viscere dopo anni di silenzio e - come dicono le Scritture - il grembo si è aperto» (lettera 25 maggio 1928, Prevelakis 1965, 74); «Tre grandi figure si sforzavano di prendere un volto dentro di me - Odisseo, Nikifòros Fokàs, Cristo -, di staccarsi dalle mie viscere, di liberarsi e di liberare anche me» (Kazantzakis 2022, 197). Qui e altrove, dove non indicato altrimenti, si tratta di mia traduzione.

<sup>10</sup> Intensa è la sua attività: venti opere teatrali scritte negli anni 1906-49. Dal punto di vista tematico, si distinguono tre macro-aree: mito antico (oltre al testo in esame, una trilogia dedicata a Prometeo e il *Κούροσ*, dramma su Teseo, negli anni 1944-49 e *Melissa*, 1937, al confine tra mito e storia, impostata sul delirio di onnipotenza del tiranno di Corinto Periandro); età bizantina (*Giuliano l'Apostata*, *Nikiforos Fokàs*, *Costantino Paleologo*) o legate alla tradizione (*Il Capomastro*); figure storiche moderne (*Cristoforo Colombo*, *Ioannis Kapodistrias*), ma anche *Cristo*, *Buddha*, *Sodoma* e *Gomorra*, *Otello ritorna*. Sulle tragedie a tematica mitica: Chassapi-Christodoulou 2002, 667-93; Petrides 2015; in generale sul teatro di Kazantzakis: Bakonikola-Gheorgopoulou 2000; Puchner 2000; Petrakou 2005 e 2011; sulle opere giovanili, cf. Glytzouris 2009; sull'influenza della tragedia antica nell'opera di Kazantzakis, cf. Stamatou 1983, 263-82. Il teatro di Kazantzakis non ha finora ricevuto adeguate attenzioni dalla critica italiana. Si segnala però la traduzione di *Commedia: tragedia in un atto* (1980), trad. di F.M. Pontani, Venezia: Edizioni del Paniere (opera giovanile del 1909 di argomento metafisico, che anticipa per certi aspetti tendenze successive, come Sartre e Beckett); sul *Κούροσ*, cf. Carpinato 2009 e La Rosa 2009.

l'autore appone la nota: «Quest'opera non è stata scritta per la rappresentazione scenica». Occorre al contrario evidenziare l'attenta filigrana di teatralità (entrate e uscite di personaggi ben caratterizzati, disvelamento graduale di dettagli attraverso dialoghi vivaci o monologhi, colpi di scena, buona alternanza fra elementi realistici e poetici-visionari, presenza di parti corali).<sup>11</sup> La scelta della non-rappresentabilità pertanto sembra dettata più da condizioni esterne (diffidenza verso il mondo teatrale greco dell'epoca) che da convinzioni ideologiche.<sup>12</sup>

Ὀδυσσεύς è una 'tragedia' in 2335 versi endecasillabi,<sup>13</sup> strutturata in due Atti (ambientati rispettivamente sulla riva di Itaca e poi nella reggia), che coprono due giornate, e due brevi parti corali (p. 461 e pp. 484-5).<sup>14</sup> In Grecia spesso con il termine 'tragedia' si indicano opere teatrali in versi di ambientazione antica, con la presenza di cori, una polarizzazione tematica o un forte contrasto fra personaggi, anche se non necessariamente dall'esito infausto (in questo caso ad esempio la conclusione vede il trionfo dell'eroe).

Kazantzakis si concentra sul ritorno di Ulisse e sul piano della vendetta, seguendo una sezione precisa del poema omerico, da *Od.* 13.187 a 22.206, attraverso un approccio creativo: trasforma elementi epici in drammatici, talvolta operando in una linea di condensazione o in senso espansivo, secondo scelte estetiche particolari.<sup>15</sup>

Siamo introdotti a Itaca attraverso lo sguardo e i commenti delle schiave infedeli, che sulla riva pregano perché il padrone non faccia mai più ritorno: si compie infatti in quei giorni il ventesimo anno della sua assenza. Si comincia a delineare il contrasto fra Atena (il suo altare è stato abbandonato) e Afrodite, la dea che regna ora incontrastata sull'isola: è il momento in cui la ragione soccombe alla

**11** Sulla teatralità dell'opera, cf. l'entusiasmo di Palamàs 2011, 166. Kazantzakis conosce e ammira i lavori di Gerhart Hauptmann (cf. Petrakou 2005, 241) e in particolare la tragedia *Der Bogen des Odysseus* (1914, di due anni successiva all'assegnazione del Nobel per la Letteratura). Occorre però ridimensionare l'influenza di tale opera su Ὀδυσσεύς: per le differenze, rinvio a Raizis 1971-72, 203-14; cf. anche Rotolo 1981, 217-18.

**12** Cf. Puchner 2000, 22; Petrakou 2011, 251.

**13** Sulla fluidità della versificazione, cf. Palamàs 2011, 164: «un poema maestoso, austero, che non ha nulla di superfluo, dorico, virile nella concezione e nella forma».

**14** Ho consultato Kazantzakis 1964<sup>2</sup> (seconda edizione della versione definitiva 1955). Poiché non viene riportata la numerazione progressiva dei versi, mi riferirò alla pagina.

**15** Ad esempio i pretendenti sono ridotti a cinque e la gara con l'arco risulta più snella (pp. 487-504). In altri casi Kazantzakis sceglie vie alternative: amplia il ruolo della schiava infedele Melanto (con un ruolo importante nell'*incipit*, p. 387 e poi p. 464) e crea altre figure di schiavi; cambia la figura di Laerte (in un primo tempo debilitato dalla demenza senile); Penelope è virtuosa ma passiva, oscilla tra un senso etico di fedeltà al marito e il sogno di una vita autonoma nella tranquillità piccolo-borghese, magari al fianco dell'affascinante Eurimaco; le scene di riconoscimento sono volutamente ritardate. Cf. Rotolo 1981, 219; Stamatiou 1983, 105-22; Borowska 2001, 320; Raizis 1997, 462-3.

carnalità.<sup>16</sup> Afrodite, apparsa in sogno a Penelope, le ha ordinato di indire la gara dell'arco e di scegliere finalmente lo sposo.

Ulisse entra in scena solo al v. 236 (p. 394) e fra l'altro la sua prima battuta è di auto-presentazione («ὁ Δυσσεύς!»), un urlo rivolto alle schiave del palazzo, le quali però, terrorizzate, fuggono via, mentre l'ancella di Penelope, Eurinome, che in realtà è Atena in sembianze umane.<sup>17</sup> Già questa prima apparizione con una forte carica auto-assertiva suggerisce il carattere dell'eroe, tutto preso dal suo io insaziabile, al punto da essere blasfemo contro gli dèi,<sup>18</sup> spontaneo e impulsivo nella violenta espressione dei propri sentimenti,<sup>19</sup> indifferente ai dilemmi interiori degli altri, perché animato invece da una fortissima coscienza di sé. Più che 'tragica', la sua statura è eroica e titanica, mentre gradualmente si erge a giusto vendicatore che ripristina l'ordine sul caos.

Nella tragedia un filo rosso importante è il *lusus* tra finzione e realtà,<sup>20</sup> ottenuto attraverso una catena di racconti menzogneri. A Eurinome-Atena Ulisse dice di essere un mercante fenicio (p. 397), da tutti chiamato Πολυβάσανος<sup>21</sup> (chiaro calco dell'omerico πολύτλας, fra l'altro presente in Hom. *Od.* 13.250): spregiudicato e sapiente nell'arte seduttiva, sa vendere alle donne statuette e amuleti, perle, profumi, belletti, pozioni prodigiose ed è così sfacciato da augurare a Eurinome una notte d'amore nelle sensuali rive fenicie (pp. 397-8). Atena lo rimprovera bonariamente («μὲ τὸ γάλα βύζαξις τὸ δόλο, | παμπόνηρε, πολύπαθε Ὀδυσσεά! | Ὅ νοῦς σου σὰν ψαράς βαθιοῦ πελάγου | δουλεύει κι ἀμολαίει πυκνὰ τὰ δίχτυα»),<sup>22</sup> si rivela e mentre dissipa la nebbia dai suoi occhi mostrandogli Itaca, lo informa

<sup>16</sup> Petrakou 2005, 242.

<sup>17</sup> La scena echeggia l'incontro omerico con Nausicaa (Hom. *Od.* 6.127-40); rispetto invece a Hom. *Od.* 13.222, dove Atena si presenta come giovane pastore per dare indicazioni a Odisseo sul luogo, Kazantzakis sceglie la via della condensazione, portando subito a contatto con la realtà del palazzo.

<sup>18</sup> Cf. la protesta contro la stessa Atena (p. 400); al figlio e a Eumeo rivela che gli dèi sono indifferenti, Zeus è solo uno spaventapasseri e occorre far conto soltanto sulle proprie forze umane (pp. 447-8).

<sup>19</sup> In alcuni tratti sembra anticipare la spontaneità gioiosa e vitale di Zorba (protagonista del celebre romanzo pubblicato nel 1946), ad esempio quando esprime le sue emozioni attraverso il ballo: appena Atena dirada la nebbia e gli mostra Itaca, Ulisse vuole danzare la propria euforia (p. 402); di nuovo di fronte a Eumeo (p.410) e infine accenna il «ballo di Persefone» (p. 473). Sul significato ancestrale della danza in Kazantzakis, cf. Prevelakis 1958, 180-2; sul trasporto dei sentimenti di Ulisse, spesso frenato da Atena, cf. Borowska 2001, 321-3.

<sup>20</sup> Cf. Palamàs 2011, 166; Rotolo 1981, 223-5.

<sup>21</sup> In alternanza a πολύπαθος, l'epiteto πολυβάσανος torna anche in Kazantzakis-Kakridis 1965, proprio per la resa di πολύτλας.

<sup>22</sup> «Insieme al latte hai succhiato anche l'inganno, | astutissimo Ulisse dalle mille sventure! | La tua mente, come un pescatore d'alto mare, | trama instancabile e cala le sue fitte reti» (p. 399).

sulla difficile situazione: Penelope si mostra a tutti ambigua, Telemaco, cresciuto nell'attesa del padre, si trova in questo momento a Sparta, mentre il vecchio Laerte soffre ormai di demenza (pp. 400-6).

Accolto dal porcaro Eumeo, Ulisse racconta la sua storia: egli è l'ateniese Dedalo, naufragato a Itaca. Dopo un apprendistato in Egitto, in Grecia ha creato opere e sculture prodigiose, estraendo il divino da pietra e legno. Minosse lo ha poi chiamato a Cnosso, dove si è fatto costruire il famoso palazzo (pp. 412-14). Il racconto si piega poi a una compiaciuta specularità: lo straniero dice che in uno dei suoi viaggi ha avvistato proprio Ulisse fra le braccia di Calipso e lo ha rimproverato di aver dimenticato il dovere del ritorno; quello gli ha risposto malamente: molto meglio Calipso che una Penelope invecchiata! Eppure qualche mese dopo, continua il finto Dedalo, lo ha visto solcare il mare con rotta sicura verso Itaca (pp. 414-16).

L'identità di Ulisse è fluida e continua a mutare, disorientando i suoi interlocutori.<sup>23</sup> Intreccerà altri due racconti menzogneri: di fronte alla nutrice Euriclea, che pare riconoscere indizi della sua vera identità, scompagina le carte, elogiando la propria virtù demiurgico-poetica: «Σὰν τὸν πηλὸ στὰ δέκα μου δαχτύλια | τὸ νοῦ τοῦ ἀνθρώπου πλάθω καὶ ξεπλάθω, | τὸ ἀδάμαστο φυσῶντας πᾶνω πνέμα μου!».<sup>24</sup> Dichiarò infatti di essere il ῥαψῶδός che Agamemnone ha lasciato ad Argo per sorvegliare la moglie (l'ῥοιδὸς ἀνὴρ di Hom. *Od.* 3.267) e invano ha tentato di avvisare il condottiero del pericolo (pp. 446-7). E infine, a monito della volubilità della sorte, racconterà ad Antinoo la sventurata vicenda della sua vita, precipitata dalla ricchezza alla rovina (beni saccheggianti, figlio e sposa rapiti dai pirati, pp. 468-9).

Questa voglia di narrarsi e di plasmare ogni volta un'identità diversa, rinvia naturalmente alla virtù affabulatoria dell'Odisseo omerico: le sue 'autobiografie fittizie', come è noto, presentavano un elemento in comune, cioè la provenienza da Creta.<sup>25</sup> È alquanto plausibile che il cretese Kazantzakis sia stato affascinato da questo intreccio di storie inventate che ruotano intorno alla sua isola:<sup>26</sup> l'antenato Omero fa

**23** Ad esempio all'esterrefatto Eumeo annuncerà di poter cambiare mille forme, quasi fosse un novello Proteo: (cf. Hom. *Od.* 4.455-8): «Posso mutare mille forme e ciò che voglio, | neonato o vecchio, divento, e ancora | acqua, fuoco, vento e un grande | arco velenoso che sibila | come la vipera al sole» (p. 438). Nega quindi di essere Dedalo e annuncia di essere Ulisse, salvo poi schermirsi (si tratta di una 'grande bugia', dovuta all'ebbrezza, pp. 438-9).

**24** «Come l'argilla fra le dita | plasmò e disfo la mente dell'uomo | soffiandoci sopra il mio fiato indomabile» (p. 446).

**25** Odisseo si presenta come Cretese ad Atena (Hom. *Od.* 13.256-86), a Eumeo (14.192-359), a Penelope (19.172-307). Rinvio ai classici studi di Del Corno 1978, 842 ss.; Emlin-Jones 1986; affascinante anche l'ipotesi di Faure 1980.

**26** Cf. González Vaquerizo 2013, 220 ss.

di Creta una terra esotica di racconti avventurosi (viaggi, fughe fortunate, scontri, ricchezze, tempeste, sventure), insomma quasi una traccia per ulteriori espansioni narrative. Pertanto le continue metamorfosi dell'eroe, più che sintomo di una debolezza drammaturgica (Rotolo 1981, 225), vanno a mio avviso riferite all'esplorazione da parte di Kazantzakis di potenzialità complementari, all'insegna della creatività. Il suo *modus operandi* è vario: spesso, a partire dalla traccia epica antica, ne potenzia la teatralità, dà risalto a personaggi secondari, ne fonde i caratteri o forgia tratti inediti, con un lavoro originale di intreccio intertestuale.<sup>27</sup>

Secondo Atto. Nella reggia i pretendenti si preparano per la gara dell'arco e la festa nuziale. Dopo che Ulisse ha mostrato la sua forza uccidendo Minitis, l'altro mendicante della reggia (pp. 465-6 – scena condensata rispetto alla lotta Odisseo-Iro, Hom. *Od.* 18.8-107), il cantore Femio è sempre più turbato, inquieto per sogni forieri di sventura, presagi funesti e ombre (come Teoclimeno in Hom. *Od.* 20.350-7): cerca invano di mettere in guardia i pretendenti (p. 457; p. 468) e invano Ulisse-mendicante si appella alla loro pietà. Nella sua visione allucinatoria, Femio vede la lancia di Atena e si getta ai piedi di Ulisse, ma lo straniero gli ordina di intonare un canto (pp. 474-5), che è la trascrizione fedele di un canto popolare cretese sulla potenza di Charos, personificazione della morte<sup>28</sup> e balla nudo la 'danza di Persefone', che nella sua patria – dice – si compie ridendo sulle tombe.<sup>29</sup>

La tensione sale. Penelope scende dalle sue stanze e lo straniero elogia la fama della sua virtù (pp. 476-82), ma è giunta l'ora e la regina dà il segnale per l'inizio della gara. I pretendenti falliscono e Ulisse, che nel frattempo ha rivelato la sua identità a Telemaco e a Eumeo, impugna l'arco e riesce a tenderlo con facilità.<sup>30</sup> Nella scena finale, con efficace effetto icastico, Ulisse si congeda in una posa statuaria che ricorda la potenza di Zeus: dopo aver teso l'arco, con un urlo di trionfo si rivela ai pretendenti (al cospetto di Penelope e Laerte, rinvigorito da Atena, che ora lo riconoscono) e mentre palleggia l'arma,

<sup>27</sup> In questo senso è interessante la filigrana dei riferimenti intorno a Telemaco, che in più occasioni si fa narratore: nella capanna di Eumeo rievoca le avventure nella magnifica Sparta, e quanto in Omero era descritto in presa diretta (Hom. *Od.* 4.70 ss.), cioè lo stupore di Telemaco, l'arrivo di Elena, il *nepernte*, ora si trasforma in racconto (pp. 429-35). Successivamente (p. 450) il giovane riferisce ciò che gli hanno narrato sull'astuzia di Ulisse a Troia nel sottrarre il Palladio (la vicenda è molto simile – salvo per il dettaglio del Palladio – a quanto racconta Elena in Hom. *Od.* 4.240-58). Infine (p. 471) Telemaco cita con orgoglio l'eloquenza di Ulisse, le sue parole fitte come fiocchi di neve (cf. Hom. *Il.* 3.222) e il suo coraggio nel ventre del cavallo di legno (come ricordato da Menelao in Hom. *Od.* 4.271-89, salvo per il dettaglio della seduzione di Elena).

<sup>28</sup> Cf. Raizis 1971-72, 213.

<sup>29</sup> Una scena simile si ritroverà in *Οδύσεια*, 1.750-83.

<sup>30</sup> Ulisse grida che l'arco nelle sue mani garrisce come una rondine (χελιδονίξει, p. 505), immagine che rievoca Hom. *Od.* 21.411.

fedele compagna, nelle sue parole l'arco diventa fulmine della morte che, manovrato da mani possenti e giuste, sancirà nella strage il ritorno all'ordine (p. 505).

Animato da un'energia che punta all'eccesso, secondo un impeto che va ricondotto a Nietzsche e a Bergson, questo Ulisse audace e in fondo solo nella sua grandezza, rifiuta la misura (Rotolo 1981, 221). Se l'Odisseo omerico è impegnato in un itinerario di riappropriazione egocentrica e riconferma del sé,<sup>31</sup> questo Ulisse «non si nutre soltanto delle briciole dei banchetti omerici, come accadeva ai creatori della tragedia attica»<sup>32</sup> ma reca inevitabilmente in sé le ombre della modernità, come ha sottolineato il poeta Kostis Palamàs (1859-1943). Nelle mani di Kazantzakis - continua Palamàs - Ulisse assume tratti che ricordano l'aspirazione alle altezze di un Bellerofonte, ma anche l'arroganza di un Ippone, un po' Prometeo e un po' superuomo nietzschiano.<sup>33</sup>

Se nel primo Atto l'eroe impara a dominare le passioni impetuose quando incontra i suoi cari, che continua a disorientare con racconti metamorfici, nel secondo Atto è pronto ad affrontare i pretendenti. Kazantzakis introduce un dettaglio significativo: l'ancella Melanto denuncia con sdegno che lo straniero ha strangolato il vecchio cane Argo che gli scodinzolava gioioso e invita Ctesippo a punirne la tracotanza (p. 464). Perché Kazantzakis ha scelto una variazione così dissonante rispetto al dettato omerico (Hom. *Od.* 17.291-347)? Forse, insieme alla studiosa Borowska, possiamo ipotizzare che si tratti di un segnale: uccidendo il fedele compagno, Ulisse recide ogni rapporto con la sua vita precedente (anche letteraria - aggiungiamo noi), per ergersi alla statura di superuomo. Adesso è completamente libero.<sup>34</sup>

Mentre segue la materia omerica e gioca a suggerirla in echi nuovi, Kazantzakis si ritaglia margini di originalità, e alla fine cede per così dire di nuovo la parola a Omero: è nel poema antico che il lettore potrà leggere i dettagli della strage. La tragedia risulta pertanto un momento di sperimentazione, un esercizio sulle potenzialità di una versificazione drammatica dell'*epos* per eccellenza. Non è forse casuale che, solo due anni dopo, nel 1924, Victor Bérard focalizzerà appunto l'attenzione sulla vicinanza fra le due dimensioni letterarie: «l'épos est un drame en hexamètre, à un seul récitant; la

**31** «L'avventura [di Odisseo] nel mondo non fu mai che un ritorno all'isola natia - compiacimento nel Medesimo, sconoscimento dell'Altro», sostiene Lévinas 1985, 62, che gli oppone il modello positivo di Abramo, figura dell'erranza nomadica e di una filosofia della fuoriuscita e dell'ec-centricità.

**32** Palamàs 2011, 164.

**33** Palamàs 2011, 165.

**34** Cf. inoltre Borowska 2001, 324: «Odysseus the Argus-killer portends Odysseus the God-killer from the new *Odyssey*». Questo dettaglio di Ulisse uccisore del proprio cane Argo si ritrova anche nel poema Οδύσεια 24.746-59. Cf. Castillo-Didier 2007, 101-8.

tragédie est un drame en mètres mélangés, à un, puis à deux, puis à plusieurs récitants».<sup>35</sup>

Ma l'impressione è che l'Ulisse teatrale di Kazantzakis sia in cerca di una forma di più ampio respiro. Già sogna nuove avventure, ad esempio quando esclama: «Ἄχ, τὸ ταξίδι πάλι ν' ἀρχινοῦσα!»,<sup>36</sup> oppure ammette «Ναί, πᾶ δὲ μὲ χωράει τοῦ ἀνθρώπου ἡ φύσις· | καὶ τὴν ψυχὴ μισῶ, γιατί'ἔναι ἀνάξια | κι ἕνα μικρὸ νησάκι ν'ἀγκαλιάσει!».<sup>37</sup> Lo sguardo si sta volgendo ad altri orizzonti. In effetti nell'inverno del 1925 Kazantzakis riprende a occuparsi di Ulisse e si immerge in un lavoro tormentato di scritture e riscritture che dura tredici anni, sette versioni, per un poema in 33.333 versi decaeptasillabi:<sup>38</sup> il suo capolavoro poetico, Ὀδύσεια, pubblicato infine nel 1938.

### 3 L'opus magnum: Ὀδύσεια (1938)

In alcune pagine dell'autobiografia romanzata e pubblicata postuma, *Rapporto al Greco* (Αναφορά στον Γκρέκο, 1961) Kazantzakis descrive la genesi di quest'opera immensa. Ulisse non si fa scegliere come soggetto tematico, ma con voracità è lui stesso a decidere di tornare in vita e si presenta, ombra gigantesca, al cospetto dell'intellettuale moderno. Risata fragorosa, mente acuta e insaziabile, l'antenato di Itaca si manifesta beffardo e mercuriale: il poeta cerca di fermarlo sul foglio per dargli nuova voce, ma è una lotta ardua, perché Ulisse frantuma le parole, che non lo contengono. Kazantzakis spiega che, alla ricerca di modi per intrappolare la sua natura cangiante, dapprima commette un errore di valutazione:

all'inizio, quando non ti conoscevo, ho teso sulla tua strada, per impedirti di fuggire, quella che mi pareva la trappola più straordinaria, Itaca. Ma tu sei scoppiato a ridere, hai fatto un respiro profondo, e Itaca è andata in mille pezzi. E allora ho capito, e te ne rendo grazie, Distruggipatrie: Itaca non esiste.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Bérard 1924, 598. Sulla possibile influenza di Bérard su Kazantzakis, cf. Zervòu 2017, 45-6 e Palamàs 2011, 164.

<sup>36</sup> «Ah, potessi ricominciare ancora il viaggio!» (p. 452).

<sup>37</sup> «Sì, non mi contiene più la natura dell'uomo: | odio anche l'anima, perché è incapace | di abbracciare una piccola isoletta!» (p. 411).

<sup>38</sup> Kazantzakis 1943, 1029 spiega il fascino del numero tre, che simboleggia il percorso dialettico (tesi-antitesi-sintesi) e ricorda che per arrivare a quel numero arcano (33.333 versi) ha dovuto togliere circa novemila versi, «ed è stato come tagliarmi la carne viva».

<sup>39</sup> Kazantzakis 2022, 493. Sull'orizzonte filosofico-culturale che fa da sfondo agli anni della stesura, cf. Prevelakis 1958, 103-8.

Per ricominciare a parlare di Ulisse in versi, sembra quasi d'obbligo ritrovare l'eroe a Itaca, sulla scia di Omero (dopo la strage, quindi da Hom. *Od.* 22.477) e forse anche della precedente tappa letteraria della tragedia Ὀδυσσεύς. Ma l'isola sarà lo sfondo soltanto dei primi due canti. Perché questo Ulisse teme di «marciare in patria» (πατριδοσαπίζω, Ὀδ. 1.1294) e afferma «πατρίδα μου εἶναι ἔμένα ἢ Ξενιτιά, κι ἕνας ἀφρὸς ὁ γιός μου!». <sup>40</sup> Itaca è troppo piccola, Penelope è una donnetta insignificante, il figlio ingenuo e volenteroso è troppo diverso da lui. La sposa presagisce la prossima e definitiva partenza di questo Ulisse insaziabile, e ordina alle ancelle di cantare, perché le loro dolci voci coprano il mugghio del mare che di nuovo lo chiama (Ὀδ. 2.733-5). Tutto inutile. Per caso un giorno sulla spiaggia Ulisse trova lo scafo di una nave, rosso dai vermi e usato ora come mastello per il bucato, ma la γοργόνα di prora, la polena-sirena, si erge ancora, divorata dalle intemperie ma ritta e fiera, con gli occhi celesti inquieti che scrutano la distesa del mare (Ὀδ. 2.742-3). Da allora l'impulso alla partenza non è più una vaga inquietudine, anzi il progetto a poco a poco si concretizza e già dal terzo canto Ulisse prende il mare, con una ciurma di compagni male in arnese, e si lascia per sempre Itaca alle spalle. <sup>41</sup>

Nelle pagine dell'autobiografia si tratteggia gradualmente un'identificazione fra il creatore e il suo personaggio: «mentre lo creo, mi sforzo di somigliargli. Nello stesso tempo creo me stesso. Confido a questo Ulisse tutti i miei desideri». <sup>42</sup> Lo scrittore si fa una cosa sola con la sua materia, «diventa» mare, viaggio, canto, e naviga verso l'abisso insieme al suo personaggio. Prima tappa (canto 4): Sparta, qui Ulisse rapisce Elena, anche lei stanca della sua vita tranquilla; poi (canti 5-8), quasi in un viaggio a ritroso verso le origini, si ferma a Creta, dove langue una civiltà arcaica e in decadenza, che contribuisce a distruggere. Si reca quindi in Egitto, dominato da faraoni indolenti, e lotta contro le ingiustizie sociali aiutando gli schiavi in rivolta. Per una decina di canti (dal 9 al 20) l'Ὀδύσεια ha un'anima africana: mentre Ulisse, instancabile, riprende il suo viaggio e si dirige verso Sud alla ricerca delle mitiche sorgenti del Nilo, gli orizzonti spaziali e temporali si fanno sempre più rarefatti: attraversa il deserto (canto 12), sperimenta la meditazione ascetica (canto 14), costruisce una città ideale che sarà distrutta da cataclismi (canti 15-16). Incontra personaggi straordinari (ipostasi di Buddha, Don Chisciotte, Cristo (canti 18-21). Perennemente inquieto, nulla gli basta, e non si ferma: «se ti fermi a una certa forma di vita, escludi tutte le altre»,

<sup>40</sup> «La mia patria è l'esilio, e mio figlio è il mare!» (Ὀδ. 2.1130).

<sup>41</sup> In diversi punti del poema però Ulisse prova nostalgia per la sua isola, cf. Castilho Didier 2007, 52-66.

<sup>42</sup> Kazantzakis 2022, 508. Cf. anche Kazantzaki 1977, 27, 37, 236.



potrebbe essere il suo motto (Paraschos 1939, 1227). Infine, arrivato ai limiti meridionali del continente, va incontro alla morte in una nave-bara, fra i ghiacci dell'Antartide (canti 23-24). Mentre attende il momento supremo e prende congedo dalla vita, una fantasmagorica processione di ombre (i compagni, le donne, l'amato cane Argo) si affolla intorno alla sua barca-feretro per l'addio. Gli attimi estremi si dilatano e ogni coordinata si dissolve: la mente diventa un universo sconfinato dove rifluiscono le gioie del mondo, e mentre le forze fisiche lo abbandonano, Ulisse si erge sulla prua e grida: «Ὅρτα, παιδιά, καὶ πρῖμο φύσηξε τοῦ Χάρου τὸ ἀγερᾶκι!». <sup>43</sup>

#### 4 La complessa questione del genere letterario e il messaggio per il futuro

La pubblicazione suscita un vespaio di polemiche. Con efficacia icastica Dimitris Nikolareizis ricorda: «Un meteorite cadde nel 1938 nelle acque ferme delle lettere greche, creò onde e increspature in superficie. Da allora resta lì, inaccessibile ai più, come un'isola rocciosa intorno a cui nuoti, ammirandola da lontano». <sup>44</sup>

Le critiche si appuntano sul metro inusuale (decaeptassillabo), la lingua, <sup>45</sup> la lunghezza, l'impianto filosofico, il 'tradimento' di Omero. <sup>46</sup> Esaminando le diverse prospettive, si evince il disorientamento dei critici di fronte a questa opera titanica, stigmatizzata come anti-ellenica, perché Omero è solo il pre-testo per un progetto intellettuale troppo ambizioso. Non tutti hanno letto per intero l'opera, eppure i dibattiti sono infiammati, spesso pervasi però da una miopia di giudizi sommari. Impressiona ad esempio che lo scrittore Ghiorgos

<sup>43</sup> «Avanti, amici, soffia propizia la brezza della Morte!» (Ὅδ. 24.1396).

<sup>44</sup> Nikolareizis 2011, 303. Il poeta Vrettakos 1959, 521 lo definisce «poema barocco», «una foresta oscura in cui si incontrano tutti gli elementi della natura e il bosco inestricabile dell'anima e del pensiero dell'autore» e lo paragona anche a un'opera architettonica gigantesca in cui si riconoscono influenze e stili di ogni epoca (Vrettakos 1959, 523); Prevelakis 1958, 191 lo paragona invece a un tempio: «L'Ὀδύσεια è come un tempio gigantesco, adorno del bottino di incursioni in tutte le epoche, civiltà e percorsi, e dedicato a un dio sconosciuto». Sulla ricezione degli stranieri nei decenni successivi, cf. Zervou 2017, 32-6; all'uscita della traduzione italiana (2020) i giudizi sono invece entusiasti. Fra le numerose recensioni, segnalo Boitani 2020; Pontani 2020; Buttafuoco 2021; Cordelli 2021; Spadaro 2021; Tentorio 2021.

<sup>45</sup> Non viene compresa l'operazione linguistica di Kazantzakis, che cerca di tesaurizzare parole in via di estinzione (cf. ad esempio il giudizio di Avgheris 1939, 1346-8).

<sup>46</sup> Cf. Laourdas 1943. Bien 2007, 212 ricorda che in un'intervista (1955) Kazantzakis ha affermato: «la mia Ὀδύσεια non ha nulla a che fare con la poesia omerica». Cf. al contrario Stanford 1954, 224: «Curiously enough, this freedom from the Homeric canon enabled him to re-create an Odysseus more Homeric in many ways than Joyce's hero»: ad esempio, all'avventura urbana di un giorno nel capolavoro dell'irlandese, Kazantzakis risponde con imprese eroiche in un universo dilatato.

Theotokàs (1906-66) senta il bisogno di intervenire nella discussione per difendere l'opera: si tratta di un'alta espressione delle inquietudini europee che convivono con influenze orientali, ma nelle pieghe dei versi occorre riconoscere le radici profonde della grecità (Theotokàs 1939, 1128).

Alcuni anni più tardi Kazantzakis stesso evidenzia che la sua Ὀδύσεια non è né greca né orientale, piuttosto va posta sotto il segno dello 'sguardo cretese', la capacità cioè di ergersi sul bordo del precipizio e di fissare l'abisso senza timore e senza speranza, ma con profonda consapevolezza.

La visione fondamentale che negli ultimi anni regola la mia vita e la mia opera [...] mi è giunta dal basso, dalle zolle della mia terra, l'isola di Creta [...], che in sé riassume la sintesi di cui sono sempre alla ricerca, cioè sintesi di Grecia e Oriente. [...] L'io contempla l'abisso senza scomporsi, anzi proprio questo spettacolo lo riempie insieme di orgoglio e di coraggio: questo è quello che chiamo 'sguardo cretese', tale era lo sguardo nell'antica civiltà minoica, con i suoi devastanti terremoti simboleggiati dal Toro e dai giochi che fanno gli agili Cretesi con questo animale: è questa Creta minoica a creare quello che io considero la meta sublime, cioè la sintesi. [...] I Cretesi di quell'epoca lontana guardavano il Toro-Titano-Terremoto senza paura, dritto negli occhi, e non lo uccidevano per unirsi a lui (atteggiamento simbolico che rappresenta l'Oriente) o per liberarsi della sua presenza spaventosa (simbolo della razionalità ellenica), bensì giocavano con lui in totale serenità. (Kazantzakis 1943, 1033)

Oltre alle difficoltà di una definizione 'geo-culturale e ideologica', i critici greci sono soprattutto imbarazzati nel collocare l'opera entro la tradizionale tassonomia dei generi letterari. Infatti questo poema è caratterizzato da una forte vena narrativa e da un intenso lirismo, ma è anche scrigno di canti e leggende popolari,<sup>47</sup> elementi drammatici,<sup>48</sup> squarci meditativi e visionari.<sup>49</sup>

Il grande critico Markos Avgheris nel 1939 stigmatizza l'opera come un artificioso tentativo di mimesi di una forma d'arte ormai morta e, secondo una prospettiva biologico-evoluzionista afferma:

<sup>47</sup> Cf. Mirasghezi 2007.

<sup>48</sup> Buona parte del canto 17 (vv. 336-1165) è strutturato con un'alternanza di voci in forma dialogico-drammatica.

<sup>49</sup> Sfakianakis 1939, 1391 sottolinea la convivenza di elementi epici, lirici e drammatici. Si tratta pertanto di poesia «lirico-narrativo-drammatica». Cf. anche Paraschos 1939, 1227: «un'opera puramente lirica».

L'epica in versi è tipica delle epoche patriarcali, feudali, a economia agro-pastorale. Si tratta di una forma arcaica che oggi non può rivivere nella nostra civiltà industriale. [...] La poesia europea si trova nell'età del lirismo, cioè della maturità; il canto ha da molto superato l'età giovanile che si esprimeva nell'epica. [...] E infine l'*epos* colossale è un dinosauro di altre epoche e climi, buono solo per la paleontologia. (Avgheris 1939, 1249)

Rimprovera inoltre a Kazantzakis i contenuti troppo intellettuali e razionalistici: il pessimismo stona in questa veste poetica, in quanto «l'*epos* è certezza eroica nella vita» (Avgheris 1939, 1253). Si tratta insomma di una scelta anomala perché anacronistica.

Come è noto, intorno alle categorie di genere letterario ruota il dibattito degli studiosi, che invitano a superare l'idea rigida di una permanenza storica: il genere si afferma, si disgrega e talvolta si ripresenta con fiammate di nuova vitalità.

Recenti studi che fanno capo soprattutto alla scuola della narratologia di ambito francese, riflettono in particolare sulla tipologia dell'«epica moderna», che si presenta a bagliori intermittenti in grandi capolavori del XX secolo. Occorre superare il giudizio sommario per cui l'*epos* sia un genere ormai sclerotizzato e desueto, mentre il romanzo sarebbe il riflesso del mondo moderno, secondo la facile antitesi eroismo vs prosaicità, valori monolitici vs complessità o, per dirla con Bachtin, monologismo epico vs polifonia romanzesca.

Nel Novecento alcuni autori scelgono la forma di lunghi poemi in versi (dai *Cantos* di Ezra Pound all'*Omeros* di Derek Walcott), con l'intento di rielaborare la tradizione epica occidentale facendola esplodere dall'interno. Questi poemi

visent à dépasser le prosaïsme immédiat par un «chant» fédérateur, à travers le récit d'un passé collectif, impliquant une réflexion sur le présent et une tentative de dire la totalité (d'une époque, d'un espace, d'une famille, d'un clan, d'une nation). (Neiva 2014, 205-6)<sup>50</sup>

La lunghezza stessa non è estranea alla poetica del frammento, tipica della modernità: il filo narrativo è spesso labirintico, pronto a ramificarsi in rivoli secondari, inframmezzato da micro-storie, per una narrazione centrifuga e polifonica. Si tratta di momenti rilevanti per la riattivazione del genere epico, non tanto nel senso di una continuità, quanto della sperimentazione di un genere duttile e docile alla trasformazione, che dialoga con il passato ma è in grado di tracciare allegorie per il presente e per il futuro.

50 Cf. anche Crossley 2022.

Anche l'Ὀδύσεια di Kazantzakis rientra nel novero di queste opere, una «epica moderna» o «opera mondo»<sup>51</sup> polimorfica che sfugge a una definizione univoca sulla scacchiera dei generi letterari, come è tipico del postmoderno,<sup>52</sup> e ciò lasciò disorientati i suoi contemporanei.

Se l'orizzonte d'attesa fu sconvolto, è utile interrogarsi sulla «genericità autoriale»:<sup>53</sup> qual era l'intenzionalità e la percezione 'generica' di Kazantzakis verso l'Ὀδύσεια? In generale è infastidito dalle diatribe che cercano di incasellare, o meglio intrappolare il poema in un «letto di Procuste della catalogazione», per dirla alla Pirandello. Non si riconosce nella categoria di *epos* e soprattutto è ferito dall'accusa di anacronismo.

Significativa ad esempio è la lettera del dicembre 1939 al giovane Nikolareizis: «C'è mai stata un'età più epica della nostra? [...] Un canto 'moderno', *sobre, discret*, amaro, grazioso, una *musique de chambre*, può forse rendere in modo adeguato il tremendo terremoto che si è scatenato intorno e dentro di noi?» (Nikolareizis [1961-62] 2011, 325-6). Lo scenario – continua Kazantzakis – è inquietante: incombe lo spettro di una guerra di vaste proporzioni, antichi imperi sono ormai crollati, utopie si sgretolano per irrigidirsi in regimi, avanzano i totalitarismi, i confini oscillano. Pertanto l'anima tormentata dello spirito attuale non può trovare la potenza espressiva nell'estetica della lirica pura. Oggi tornano a riemergere impulsi ancestrali e laceranti, che impongono nuovi slanci «epici», riflessi in forme letterarie moderne.<sup>54</sup> E ancora nell'agosto 1943:

Nulla di più sterile che fossilizzarsi sulla questione se la mia Ὀδύσεια sia un'epopea o un genere letterario anacronistico. [...] Per me nessun tempo è più epico di quello che stiamo vivendo: un mito crolla mentre un altro lotta per affermarsi. È così che nascono le epopee. Per me l'Ὀδύσεια è lo sforzo epico e drammatico (ἐπικοδραματική προσπάθεια) dell'uomo contemporaneo, che passa tutti gli stadi dell'attuale inquietudine, a caccia delle speranze più audaci, per trovare la salvezza.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Cf. Moretti 1994, 4.

<sup>52</sup> Cf. González Vaquerizo 2021, 354-5.

<sup>53</sup> Cf. Schaeffer 1992, 131-7.

<sup>54</sup> Uno studioso moderno conferma questa intuizione di Kazantzakis: «Far from being an anachronism during the 1920s and 1930s, epic was so congruent with the emergent discourse of total war as to seem utterly contemporary» (P. Saint-Amour, citato in Paris 2021, 23). Riguardo alla percezione di un'età di transizione, cf. Prevelakis 1958, 109 (lettera del 22 febbraio 1929).

<sup>55</sup> Kazantzakis 1943, 1028-9. Il traduttore inglese Kimon Friar sposa la definizione di Kazantzakis: «A new epical-dramatic attempt of the modern man to find deliverance» (Friar 1958, xi). Qualche anno prima Kazantzakis si era già espresso in modo

In un'epoca senza certezze, le angosce contemporanee non possono trovare rispecchiamento in un genere monolitico. Ecco dunque la proposta della categoria ibrida «epico-drammatica»: forse la preferenza per il termine «drammatico» va ricondotta all'idea di azione (δράω) e anche di una spinta collettiva – al contrario del tragico, che rinvia piuttosto al dilemma del singolo.

A proposito del riuso del mito nel Novecento italiano, lo studioso Cantelmo ha individuato le due categorie di «frantumazione» e «resistenza» (Cantelmo 2007), che si possono applicare anche a Kazantzakis, aggiungendo però la fondamentale tensione centrifuga alla 'dilatazione'. L'Ulisse del suo poema è l'uomo contemporaneo che si muove fra civiltà in rovina, in un'epoca di crisi e transizione: «Feroce è la nostra epoca: il Toro, le forze sotterranee dionisiache si sono liberate, la scorza apollinea dell'anima si incrina. Nobiltà, armonia, equilibrio, dolcezza, fortuna, sono tutte virtù che dobbiamo avere il coraggio di salutare per sempre». <sup>56</sup>

Questo Ulisse che scardina valori e distrugge civiltà è però mosso da un'eroica e dionisiaca affermazione della vita: polverizza i valori tradizionali per porre le basi dell'avvenire, <sup>57</sup> in una sorta di «rivolta affermativa», perché dalle macerie rinasca il germe della creazione (Dónega-Bernardes 2010, 162-4). Lo studioso Bien ha individuato nel poema due forze complementari che guardano al futuro:

He [Kazantzakis] was driven not by despair but by hope and vision – hope for, and vision of, a completed work that would possess (a) the aesthetic force to redeem life's fragmentation by means of a unified re-presentation and (b) the ethical force to carry its readers beyond the present 'decline of the West' to a new world-view capable, in Kazantzakis's opinion, of regenerating civilization – all of which means that the *Odyssey* is not nihilistic. (Bien 2007, 193)

Si osserva a questo proposito una prospettiva rovesciata, in quanto il futuro è nelle mani di Ulisse e non del figlio, in entrambe le opere in esame.

Nel dramma Ὀδυσσεύς Telemaco è un ragazzo che vive schiacciato dalla figura del padre, e infatti si reca a Sparta con il desiderio segreto di ricevere conferma della sua morte. Qui Elena lo spinge a

---

analogo: «Ho scritto in questa forma che i critici chiamano *epos* ma a me pare più un *dramma*, anche se non ho seguito alcuna teoria estetica. Semplicemente, questa è l'unica forma che poteva rendere con maggior agio e precisione le mie gioie e le mie inquietudini. Non mi è mai interessato, né prima, né tantomeno adesso, se questo genere sia o meno di moda» (Kazantzakis 1939, 1572-3).

<sup>56</sup> Kazantzakis 1943, 1034. Cf. anche González Vaquerizo 2015.

<sup>57</sup> Cf. Bien 2007, 232: «The *Odyssey* in particular, he once declared, represents this effort to 'prophesy future humanity'». Inoltre cf. Kazantzakis 2022, 469.

maturare e a emanciparsi: «Φεύγα ἀπ' τὸν ἴσκιον πιά τοῦ ἀδρού γονιοῦ σου | καὶ μες στο φῶς πετάξου τώρα μόνος». <sup>58</sup> Tornato a Itaca, il giovane è però ancora indeciso, rinvia l'assunzione della responsabilità, e per presentarsi alla reggia avrà bisogno dell'appoggio amorevole di Eumeo e delle parole brusche e decise dello straniero, che cerca di istruirlo secondo il proprio *credo*: «Μάθε νὰ σπᾶς τὰ σύνορα τοῦ ἀνθρώπου!». <sup>59</sup>

Nel poema Ὀδύσεια, dopo la strage dei pretendenti, Ulisse si erge come un drago gigantesco nella casa (Ὀδ. 1.100). Telemaco ha partecipato con lui alla mattanza (Ὀδ. 1.203-4) ma ora è sazio di sangue e desidera la pace: di fronte alla sollevazione degli Itacesi, consiglia l'ascolto e il dialogo, secondo il costume degli antenati (Ὀδ. 1.246-9). Ulisse invece è insaziabile e gli oppone il fremito dell'azione, il dovere della lotta (Ὀδ. 1.293). Il figlio giudizioso (si ricorderà che nel poema omerico l'epiteto più frequente per Telemaco era πεπνυμένος) non riesce a capire il padre e arriva a desiderarne la morte: dapprima si tratta di una sensazione vaga di rivalsa e quasi di auto-difesa (Ὀδ. 1.254-6), poi si esprime nel desiderio che questo padre ingombrante esperto di eccessi, capace di infiammare le menti, non sia mai tornato («νὰ ἔχει καὶ δώσει, Θέ μου, ἡ μοίρα μου ποτὲ μὴν ξεπροβάλλεις») <sup>60</sup> o almeno possa andarsene per sempre. Telemaco ne è spaventato («Τοῦτος τὰ σύνορα πατάει, θνητὸ κι ἀθάνατο μπερδεύει, | χαλνάει τὴν ἄγια τάξη ποὺ κρατάει πὰ στὸν γκρεμὸ τὸν κόσμον») <sup>61</sup> e addirittura partecipa a un complotto per eliminarlo: uccidere il padre, non come atto di ribellione o di conquista del potere, ma per dedicarsi a una vita tranquilla, accanto alla sposa (Nausicaa) che Ulisse ha scelto per lui. All'apice della tensione (Ὀδ. 2.1375-1411), Telemaco urla contro il padre: «Δὲ θέλω πιά, τὸ ἀκούς; στὸν ἴσκιον σου νὰ ζῶ νὰ μαραζώνω». <sup>62</sup>

Alla fine il parricidio è evitato, perché sarà Ulisse stesso a scegliere il viaggio, lasciando Itaca per sempre (Ὀδ. 2.1399-400). Infatti nel frattempo ha compreso che la patria, questa minuscola isola che ormai gli va stretta, è solo l'ingannevole immagine della morte (Ὀδ. 2.434-46). Nella sua ribellione fallita (l'unico momento in cui Ulisse esulta perché riconosce in lui lo slancio eroico, Ὀδ. 2.1389-91), il giovane Telemaco ambisce all'ordine statico, alla razionalità del

**58** «Fuggi ormai dall'ombra del tuo feroce genitore | e gettati ora nella luce da solo» (p. 435).

**59** «Impara a spezzare i limiti dell'uomo!» (p. 437).

**60** «Ah, se la sorte avesse impedito il tuo ritorno!» (Ὀδ. 1.1350).

**61** «Viola i confini, confonde uomini e dei | infrange l'ordine sacro che regge il mondo sull'abisso» (Ὀδ. 2.202).

**62** «Ascolta, non voglio vivere e marcire alla tua ombra!» (Ὀδ. 2.1387). L'ultimo riferimento a Telemaco è una fugace apparizione in Ὀδ. 12.657-74, in un sereno quadro familiare, con la sposa Nausicaa e il figlioletto, che già dimostra una forza testarda e decisa come il nonno Ulisse.

mondo, all'apollineo; Ulisse è invece il dinamismo insaziabile, il dionisiaco che abbatte gli ostacoli, sfonda le dimensioni temporali e spaziali. Lasciando il figlio giudizioso a Itaca, Ulisse si garantisce il futuro della stirpe e, svincolato da ogni legame, può dunque partire alla ricerca dell'*oltre*, una missione per l'umanità in tempi di crisi.<sup>63</sup> Nel suo viaggio centrifugo Kazantzakis ricostruisce la sintesi di tremila anni di storia intellettuale, intrecciando archetipi della cultura occidentale con principi della filosofia orientale, esplora le radici ancestrali e si proietta verso il futuro. Questo nomadismo del pensiero è possibile soltanto grazie a Ulisse, il 'vecchio' mito che raccoglie l'eredità di altre infinite riscritture, capace di spezzare ogni limite e convenzione.

## 5 Conclusioni

È pressoché impossibile incasellare l'opera dello scrittore cretese. Di lui il critico e amico Nikolareizis ha affermato: «L'*epos* e la tragedia gli erano confacenti: la sua fantasia, la sua anima esigevano spazi vasti per distendersi» (Nikolareizis [1961-62] 2011, 330). In particolare, in questo articolo ho cercato di illuminare il suo lavoro sulla materia mitica, che resta punto di partenza irrinunciabile ma anche rampa di lancio per nuove direzioni poetiche e filosofiche.

Dunque l'Ulisse di Kazantzakis è epico o tragico? La logica dell'*aut aut* divarica le opzioni, nella sicurezza però di un discrimine palese, e non è consona all'universo di Kazantzakis, che si muove invece nel piano più moderno o forse per molti aspetti postmoderno<sup>64</sup> di un *et et* all'insegna del sincretismo, per mostrare l'ambigua complessità del mondo, che non può essere contenuto in distinzioni nette.

<sup>63</sup> Cf. il suo urlo: «βλογῶ τὴν ὥρα ποῦ γεννήθηκα στὰ μεσοβασιλίκια» («Benedetto l'istante in cui nacqui tra due ere!», Όδ. 3.742).

<sup>64</sup> Cf. Beaton 2009 e González Vaquerizo 2021.

## Bibliografia

- Avgheris, M. (1939). «Η νέα Οδύσσεια». Νέα Εστία, 306, 1247-56; 307, 1344-49.
- Bakonikola-Gheorgopoulou, C. (2000). «Η θεατρική αισθητική του Νίκου Καζαντζάκη». Petrakou K. (ed.), Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Diethnis Eteria Filon Nikou Kazantzakis, 9-20.
- Beaton, R. (2009). Ο Καζαντζάκης, μοντερνιστής και μεταμοντέρνος. Athina: Kastaniotis-Panepistimio Kritis.
- Bérard, V. (1924). «Nouvelles Études sur l'Odyssee». *Revue des Deux Mondes*, 22(3), 585-612.
- Bien, P. (2007). *Kazantzakis. Politics of the Spirit*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Boitani, P. (2020). «È finalmente uscita l'Odisea di Kazantzakis». *Il Sole 24 Ore*, 21 dicembre.
- Borowska, M. (2001). «The Killer of Argus. Odysseus in the Play by Nikos Kazantzakis». *EOS*, 88, 314-25.
- Buttafuoco, P. (2021). «L'infinito mare di Ulisse». *Il Foglio Quotidiano*, 2 gennaio.
- Cantelmo, M. (2007). «Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento». *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 4, *L'età contemporanea*. Brescia: Morcelliana, 5-50.
- Carpinato, C. (2009). «Il Kouros di Kazantzakis: mito e parole. Qualche osservazione su una tragedia poco indagata». *Ιταλοελληνικά*, 12, 67-76.
- Castillo Didier, M. (2007). *La Odisea en la Odisea. Estudios y Ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122960>.
- Chassapi-Christodoulou, E. (2002). Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Thessaloniki: University Studio Press.
- Cordelli, F. (2021). «Ecco la virtù più fertile: l'infedeltà». *La Lettura. Corriere della Sera*, 17/01.
- Crossley, R. (2022). *Epic Ambitions in Modern Times. From "Paradise Lost" to the New Millennium*. London; New York: Anthem Press.
- Del Corno, D. (1978). «Le avventure del falso mendico (Od. XIV, 192-359)». *RCCM*, 20, 835-45.
- Dônega-Bernardes, C. (2010). *A Odisséia de Nikos Kazantzakis: epopéia moderna do heroísmo trágico* [PhD dissertation]. São José do Rio Preto.
- Elytis, O. (1992). *Εν λευκώ*. Athina: Ikaros.
- Emlyn-Jones, C. (1986). «True and Lying Tales in the *Odyssey*». *G&R*, 33(1), 1-10.
- Faure, P. (1980). *Ulysse, le Cretois*. Paris: Faryard.
- Friar, K. (1958). *The Odyssey: A Modern Sequel*. New York: Simon and Schuster.
- Glytzouris, A. (2009). «Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας». Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Iraklio: Crete University Press.
- González Vaquerizo, H. (2013). *La Odisea Cretense y modernista de Nikos Kazantzakis* [PhD dissertation]. Madrid.
- González Vaquerizo, H. (2015). «'Cuando un mito se desmorona'. La Odisea en el siglo XX». Losada, J.M.; Lipscomb, A. (eds), *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 179-88.
- González Vaquerizo, H. (2021). «Kazantzakis's *Odyssey*: A (Post)modernist Sequel». *Journal of Modern Greek Studies*, 30(2), 349-77.



- Grammatàs, T. (1992). Η κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Tolidi.
- Kastrinaki, A. (2003). Η λογοτεχνία, μια σκανταλιά, μια διαφυγή ελευθερίας. Athina: Polis.
- Kazantzaki, E. (1977). Νίκος Καζαντζάκης. Ο ασυμβίβαστος. Athina: Ekdossis Kazantzakis.
- Kazantzakis, N. (1939). «Ένα μικρό σχόλιο για την Οδύσεια». Νέα Εστία, 310, 1572-73.
- Kazantzakis, N. (1943). «Ένα σχόλιο στην Οδύσεια». Νέα Εστία, 389, 1028-34.
- Kazantzakis, N. (1964<sup>2</sup>). Όδυσσέας. Θέατρο Α'. Τραγωδίες με αρχαία θέματα. Athina: Ekdossis Kazantzaki, 383-505.
- Kazantzakis, N. (2014). *Zorba il greco*. Trad. N. Crocetti. Milano: Crocetti [= Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά, Athina: Ekdossis Kazantzaki 1946].
- Kazantzakis, N. (2021). *La mia Grecia*. Trad. G. Tentorio. Milano: Crocetti [= a puntate sul giornale Καθημερινή, 7/11/1937 – 21/12/1937 e poi in volume: Ταξιδεύοντας. Ιταλία. Αίγυπτος. Σινά. Ιερουσαλήμ. Κύπρος. Ο Μοριάς. Athina: Ekdossis Kazantzaki 1961, 191-330].
- Kazantzakis, N. (2022). *Rapporto al Greco*. Trad. N. Crocetti. Milano: Crocetti [= Αναφορά στον Γκρέκο, Athina: Ekdossis Kazantzaki 1961].
- Kazantzakis, N.; Kakridis, I. (1965). Ομήρου Οδύσεια, Athina: M. Rodi.
- Laourdas, V. (1943). Η Οδύσεια του Καζαντζάκη. Κριτικό δοκίμιο. Athina: Makryghiannis.
- La Rosa, V. (2009). «Il Kouros di N. Kazantzakis, fra mito, psicoanalisi e parole». Ιταλοελληνικά, 12, 43-56.
- Lévinas, E. [1972] (1985). *Umanesimo dell'altro uomo*. Genova: Il Melangolo.
- Mirasghezi, M. (2007). «Η παρουσία της λαϊκής παράδοσης στις τραγωδίες του Νίκου Καζαντζάκη». Iossif Vivilakis (ed.), Στέφανος. Τιμητική προσφορά για τον Βάλτερ Πούχνερ. Athina: Ergo, 815-32.
- Moretti, F. (1994). *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Torino: Einaudi.
- Neiva, S. (2014). «Éropée et modernité: sur la caducité et la réhabilitation d'un genre». @nalyse. *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 9(3), 201-23.
- Nikolareizis, D. [1961-62] (2011). «Η κριτική - προπάντων ή κριτική!». Karao-glou, C.L. (ed.), Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος. Athina: Agra.
- Palamàs, K. [1925] (2011). «Το τελευταίο για τον Οδυσσέα». Beaton, R. (ed.), Εισαγωγή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων. Iraklio: Crete University Press, 163-7.
- Paraschos, E. (1939). «N. Καζαντζάκη: Οδύσεια», Νέα Εστία, 305, 1225-31.
- Paris, V. (2021). *The Evolutions of Modernist Epic*. Oxford: Oxford University Press.
- Petrakou K. (2005). Ο Καζαντζάκης και το θέατρο. Athina: Militos.
- Petrakou K. (2011). «Θεατρικότητα και αντιθεατρικότητα στα δράματα του Νίκου Καζαντζάκη». Stavropoulou, E.; Agathos, T. (eds), Νίκος Καζαντζάκης: Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθολογήσεις. Athina: Govostis, 246-67.
- Petrides, A. (2015). «Aeschylus in the Mix: The Making of Nikos Kazantzakis' Prometheus-Trilogy». *Classical Receptions Journal*, 7(3), 355-99.
- Pontani, F. (2020). «Il folle volo di Nikos. Kazantzakis riscrive Omero». *Il Fatto Quotidiano*, 19 dicembre.
- Poulakidas, A. (1969). «Nikos Kazantzakis: Odysseus as Phenomenon». *Comparative Literature Studies*, 6(2), 126-40.

- Prevelakis, P. (1958). Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας. Athina: Vivliopoleio tis Estias.
- Prevelakis, P. (1965). Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Athina: Ekdosis Kazantzaki.
- Puchner, W. (2000). «Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη». Petrakou K. (ed.), Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Diethnis Eteria Filon Nikou Kazantzakis: 21-33.
- Raizis, M.B. (1971-72). «Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer, and Gerhart Hauptmann». *Journal of Modern Literature*, 2(2), 199-214.
- Raizis, M.B. (1997). «Ο Όμηρος και το δράμα Οδυσσέας του Νίκου Καζαντζάκη». Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, 31, 457-65.
- Rotolo, V. (1981). «Ψυχολογία και δομή στην τραγωδία Οδυσσέας του Ν.Καζαντζάκη». Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τ. Γ'. Athina: Panepistimion Kritis, 214-25.
- Schaeffer, J.-M. (1992). *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche Editrice. [Ed. or. 1989].
- Sfakianakis, G. (1939). «Νίκος Καζαντζάκης». Νέα Εστία, 308, 1387-93.
- Spadaro, A. (2021). «L'inaddolcibile' Ulisse di Nikos Kazantzakis». *La Civiltà Cattolica*, 2, 247-54.
- Stamatiou, (1983). Ο Καζαντζάκης και οι αρχαίοι. Athina.
- Stanford, W.B. (1954). *The Ulysses Theme: A Study on the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Basil Blackwell.
- Tentorio, G. (2021). «Nikos Kazantzakis: Odissea. Un oceano poetico di vertiginosa bellezza». *L'Indice dei Libri del mese* (aprile). <https://www.lindiceonline.com/letture/nikos-kazantzakis-odissea/>.
- Theotokàs, G. (1939). «Γύρω στη νέα Οδύσσεια». Νέα Εστία, 391, 1125-8.
- Vrettakos, N. (1959). Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του. Athina: Sypsas.
- Zervou, A. (2017). «Ο Καζαντζάκης ποιητής της Οδύσσειας και αναγνώστης του Ομήρου: όροι πρόσληψης και ευρωαμερικανικές διαμεσολαβήσεις». Επιστήμες Αγωγής – Θεματικό Τεύχος, 27-62.

# Lexis Supplementi | Supplements

1. Deriu, Morena (2020). *Nēsoi. L'immaginario insulare nell'Odissea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 1.
2. Burden-Strevens, Christopher; Madsen, Jesper Majbom; Pistellato, Antonio (eds) (2020). *Cassius Dio and the Principate*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 2.
3. Martínez Fernández, Iker (2021). *El ejemplo y su antagonista. Arquitectura de la 'imitatio' en la filosofía de Cicerón*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 1.
4. Andò, Valeria (2021). *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 1.
5. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (a cura di) (2021). *Paradeigmata voluntatis. All'origine della concezione moderna di volontà*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 2.
6. Acciarino, Damiano (2022). *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 3.
7. Magnaldi, Giuseppina (2022). *Illuminare i testi. La parola-segno nelle tradizioni manoscritte di prosatori latini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 4.
8. Angioni, Maria Cecilia (2022). *L'“Oresteia” di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 5.
9. Cassan, Melania (2022). *Animus. Studio sulla psicologia di Seneca*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 3.
10. Citti, Francesco; Iannucci, Alessandro; Ziosi, Antonio (a cura di) (2022). *Agamemnone classico e contemporaneo*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6.
11. Rodighiero, Andrea; Scavello, Giacomo; Maganuco, Anna (a cura di) (2022). *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 7.
12. Carrara, Laura; Ferri, Rolando; Medda, Enrico (a cura di) (2023). *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 8.

Per acquistare | To purchase:  
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

13. Ozbek, Leyla (a cura di) (2023). *Sofocle, Niobe. Introduzione, testo critico, commento e traduzione*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 2.



Il volume che qui vede la luce costituisce il secondo capitolo del progetto *METra* (*Mapping Epic in Tragedy – Epica e tragedia greca: una mappatura*) e contiene i contributi presentati durante il Seminario Internazionale *METra 2*, tenutosi a Verona nel giugno 2022. Proseguendo sulle direttrici di ricerca i cui esiti sono ora disponibili in *METra 1* (Lexis Supplementi 11, 2022), questa seconda raccolta indaga ulteriori aspetti dell'eredità omerica ed epica in tragedia. Come nel volume precedente, i saggi propongono approcci disciplinari diversificati: dallo studio metrico, linguistico e stilistico all'intertestualità, dalla ricerca dell'allusione alla riflessione sull'eventuale persistenza, tra Grecia arcaica e classica, di sistemi culturali ed etico-religiosi, senza trascurare il dialogo con la modernità.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia