

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-0142
ISSN 2724-377X

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 7

METra 1

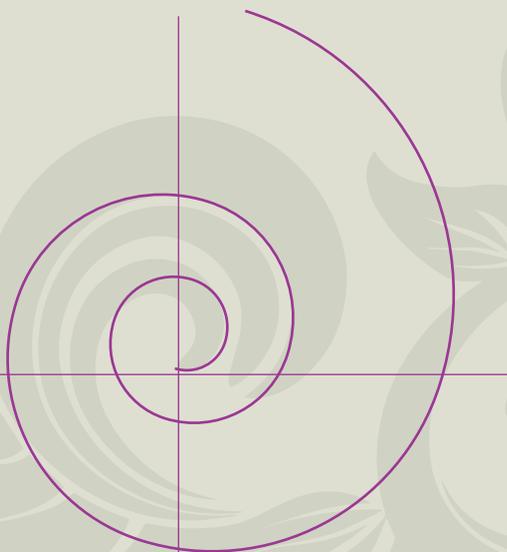
Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di

Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello,
Anna Maganuco



Edizioni
Ca' Foscari



METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura

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

11 | 7



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements

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

Editors-in-chief

Vittorio Citti (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 (Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (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 (Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (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 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di
Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello,
Anna Maganuco

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura
a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

© 2022 Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco per il testo
© 2022 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 has 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
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2022
ISBN 978-88-6969-654-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-655-8 [print]

METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura / a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — viii + 222 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 11, 7). — ISBN 978-88-6969-655-8.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-886-969-655-8/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1>

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Abstract

The volume collects the contributions presented at the international workshop *METra (Mapping Epic in Tragedy – Epica e tragedia greca: una mappatura)*, held at the University of Verona in May 2021. The aim of these Proceedings is to investigate the rich legacy of archaic Greek Epic (primarily Homer) inherited by Attic Tragedy. All essays focus on this topic both from a variety of perspectives and from a multidisciplinary standpoint, ranging from linguistic, metrical, and philological exegesis to literary, stylistic, and dramaturgical interpretations, as well as from anthropological and religious approaches to the cultural and intellectual history of archaic and classical Greece. Although inevitably partial, this volume provides a multifaceted mapping of the fertile, constant, and innovative reinterpretations of epic poetry offered by the tragedians of the 5th century BC.

Keywords Homer. Greek Epic. Greek Tragedy. Aeschylus. Sophocles. Euripides.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Sommario

Introduzione

Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco 3

Il bucato di Nausicaa

Una nuova lettura di Sofocle, fr. 439 R.

(Ναυσικάα ἢ Πλύντρια)

Laura Carrara 9

‘Schegge’ di Odisseo

I ‘volti’ dell’eroe nei frammenti
dei drammi odissiaci di Sofocle

Francesco Lupi 39

Usi e funzioni della τρις-Rede da Omero a Sofocle

(Soph. *Ai.* 500-5 ed *El.* 975-85)

Anna Maganuco 61

Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope

Impieghi ‘formulari’ da Omero ai tragici

Andrea Rodighiero 85

Penelope e Deianira

Carattere e sentimenti di due eroine
tra epica e tragedia

Giacomo Scavello 111

Rivisitazioni del vanto epico

del guerriero nell’*Orestea*

Enrico Medda 135

«Nadie te lo reprochará»

La súplica de una madre en Homero,

Estesícoro y Esquilo

Carmen Morenilla Talens 159

Basta chiedere?

Forme, lessico e rituale della preghiera
in Aesch. *Cho.* 1-3

Andrea Taddei

181

**Irony and the Limits of Knowledge
in Homer and Sophocles**

Alexandre Johnston

199

METra 1

Epica e tragedia greca:
una mappatura

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Introduzione

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona, Italia

Giacomo Scavello

Università degli Studi di Verona, Italia

Anna Maganuco

Università degli Studi di Verona, Italia

Questo volume raccoglie i contributi presentati nel corso del primo Seminario internazionale *METra* (*Mapping Epic in Tragedy - Epica e tragedia greca: una mappatura*).¹ Inizialmente programmato in presenza, l'incontro si è dovuto svolgere *online* nei giorni 27 e 28 maggio 2021. Nonostante la modalità telematica, imposta dall'emergenza pandemica, la piena disponibilità e l'attiva partecipazione delle Relatrici e dei Relatori (e di chi ha seguito il Seminario da remoto) hanno permesso di ridurre le distanze imposte dal *medium*. I due giorni si sono così rivelati un'importante occasione di confronto intorno al tema dell'omonimo progetto, finanziato dall'Università degli studi di Verona nell'ambito delle iniziative della 'Ricerca di base'.

Scriveva Giacomo Leopardi che «tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia». Al di là del tono perentorio e apodittico del giudizio, il poeta di Recanati coglieva nondimeno un aspetto essenziale, e ineludibile per chi si occupi di letteratura antica: vale a dire il ruolo per più ragioni fondativo svolto dalla poesia epica tramandataci sotto il nome di Omero, per la tradizione greca e poi occi-

1 Un particolare ringraziamento vada al prof. Enrico Medda - che si è fatto generosamente tramite per la realizzazione del volume -, alle Edizioni Ca' Foscari e ai Direttori della serie «Lexis Supplementi», Vittorio Citti, Paolo Mastandrea e lo stesso E. Medda.

dentale. Di questo ruolo, scrutato da uno speciale punto di osservazione, si occupa il progetto *METra*, incardinato presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Ateneo scaligero. Il fine è quello di mappare la fertile eredità epica che nelle più varie forme si è concretamente disseminata sul territorio frastagliato di un genere altrettanto fondativo, vale a dire il dramma attico (specie - ma non solo - con riferimento alla triade, Eschilo, Sofocle ed Euripide). Sciolto l'acronimo, lo scopo di *METra* appare evidente, e possiamo riassumerlo come segue: individuare e interpretare le connessioni intertestuali fra i drammi superstiti e frammentari e i due poemi maggiori; indagare il lessico, le figure di stile, le strutture sintattiche di passi tragici alla luce della produzione epica; confrontare i due generi sul piano della storia culturale e religiosa, della mentalità e delle idee. Sondare infine i modi - siano essi tracce di tradizioni alternative o innovazioni teatrali - attraverso i quali la tragedia riplasma i personaggi e riscrive i miti dell'*epos*, e indagare quale rapporto (se di contiguità o di presa di distanza) essa instaura con il modello.

Tale dichiarazione di intenti richiede una varietà di metodi e di competenze che apre giocoforza alla collaborazione e al confronto plurivoce. Questo volume, esito felice del primo Seminario (di un secondo, tenutosi nel giugno 2022, si stanno preparando gli atti), è testimonianza di questa varietà, tenuta insieme dal fine condiviso e dal rigore della ricerca, come emerge dalla qualità di saggi che spaziano dalla filologia alla drammaturgia, dagli aspetti antropologici, culturali, storico-religiosi, a quelli tematici e formali, di lingua e di sintassi, fino alla possibile e a volte fondamentale triangolazione con la tradizione iconografica. Nel titolo del progetto complessivo (e del Seminario) torna un concetto-chiave, che ci sta a cuore: quello di 'mappa' e di 'mappatura'. Se il fine è quello di affidare a ciascuno (specie alle Ricercatrici e ai Ricercatori più giovani) una piccola porzione di territorio, si ha piena consapevolezza del fatto che la mappatura non potrà che essere parziale, né gli esiti dell'incontro vantano pretese di esaustività. Si individuano però alcune direttrici precise e condivise, che cerchiamo di mettere in risalto nella sintetica panoramica che segue.

I primi due saggi accostano la complessa relazione tra epica e drammi frammentari di Sofocle (notoriamente il più omerico dei tre tragici, secondo la tradizione antica). Ne «Il bucato di Nausicaa. Una nuova lettura di Sofocle, fr. 439 R. (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι)», Laura Carrara si occupa della *Nausicaa* del poeta di Colono, un dramma che fin dal titolo tradisce la sua dipendenza dal modello di *Odissea* 6 e dall'episodio dell'incontro tra Odisseo e la giovane principessa sulla spiaggia di Scheria. Il saggio si concentra nello specifico sul fr. 439 R., del quale viene proposta una nuova interpretazione per il tramite di una scrupolosa disamina filologico-testuale, e grazie alla rivalutazione di una lezione obliterata nelle edizioni più recen-

ti; il frammento descriverebbe il gesto del 'tendere' (τανύειν) i panni lavati, con preciso rinvio intertestuale alla scena omerica in cui le ancelle di Nausicaa stendono le vesti al sole (*Od.* 6.93-8). L'analisi è sostenuta da argomentazioni di natura drammaturgica e dal supporto della tradizione iconografica, e rivela una volta di più l'importanza che l'ipotesi epico-omerico può assumere anche al fine della *constitutio textus*. Partendo da un'analoga prospettiva frammentologica, il contributo di Francesco Lupi («'Schegge' di Odisseo. I 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle») si concentra sull'influsso dell'*Odissea* nei *deperdita* sofoclei; ampliando il campo d'indagine, esso estende la panoramica all'*Iliade* e ai poemi ciclici. Il saggio indaga in particolare la caratterizzazione dell'eroe, evidenziando analogie e differenze con l'Odisseo omerico e, appunto, ciclico. Come si evince da dettagliati sondaggi testuali, linguistici e retorici, nei *Syndeipnoi* Sofocle recupera i tratti etici salienti dell'Odisseo omerico, e più nel dettaglio nei fr. *566 e 567 R. allude all'episodio dell'ambasceria alla tenda di Achille (*Il.* 9.318-20 e 330-3); nel *Teucro*, nel *Palamede* e nell'*Eurialo* il poeta porta invece in scena un Odisseo prono alla calunnia e moralmente abietto, secondo la fisionomia morale che dell'eroe emerge dai poemi del Ciclo. Per quanto frammentarie, queste 'schegge' odissiache mostrano chiaramente la ricchezza e la complessità dei possibili riusi - su più drammi, in virtù della spiccata πολυτροπία sofoclea - dell'eroe epico.

In un'ideale seconda sezione del volume, alcuni saggi si occupano della ripresa di moduli epici, motivi-guida e scene tipiche nelle tragedie superstiti. In «Usi e funzioni della τῆς-Rede da Omero a Sofocle (*Soph. Ai.* 500-5 ed *El.* 975-85)», Anna Maganuco esamina il modulo retorico omerico della τῆς-Rede in due riprese sofoclee. L'analisi puntuale dei due passi, sia visti all'interno del loro contesto drammatico che posti a confronto con altri esempi in Omero, nella lirica e negli altri tragediografi, mette in luce analogie e differenze rispetto al modello, con l'intento di esplorare i meccanismi della sua rifunzionalizzazione all'interno della produzione drammatica di Sofocle. Il poeta di Colono emerge, fra i tre tragici maggiori, come il più meticoloso nell'impiego di una cura formale finalizzata a replicare l'espedito della τῆς-Rede omerica, rivelando una maggiore e più scaltrita consapevolezza nella ripresa. Andrea Rodighiero («Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope. Impieghi 'formulari' da Omero ai tragici») prende in esame due casi di intertestualità formulare e tematica. Si tratta delle due scene tipiche del pianto dell'eroe e del digiuno. La prima sembra avere come 'prototipo' due passi omerici nei quali Teti si rivolge ad Achille con la domanda τέκνον τί κλαίεις; (*Il.* 1.362 = 18.73), che nei tragici si ritrova solo in Euripide (in particolare *IA* 1122), in relazione a personaggi strettamente legati da vincoli di parentela e accompagnata dalla 'visualizzazione' del gesto del velarsi lo sguardo: una sorta di 'scena tipica tragica' che sembra essere attivata dal

richiamo alla formularità omerica. La seconda è rappresentata dal motivo del digiuno, impiegato in *Od.* 4.788 per Penelope e ripreso in Eur. *Med.* 24. Il paragone tra le due eroine è intensificato dall'ulteriore analogia dello sciogliersi in lacrime, tramite il riuso di lessemi omerizzanti con effetto parechetrico. Sulla scia di Milman Parry, si avanza l'ipotesi che nei tragici operi ancora una derivazione formularia di natura fonico-musicale (come, e.g., in Soph. *Ai.* 324: ἄσιτος ἀνήρ, ἄσιτος). Il contributo di Giacomo Scavello, «Penelope e Deianira. Carattere e sentimenti di due eroine tra epica e tragedia», riconsidera e amplia l'insieme delle analogie - solo in parte individuate dalla critica - tra il personaggio sofocleo di Deianira e Penelope. In particolare, sono analizzati alcuni tratti comuni della situazione esistenziale, oltre che della personalità delle due eroine: l'età, la loro condizione di dolore, il logoramento dato dall'attesa, l'ansia, la solitudine e la rassegnazione. L'accostamento è avvalorato da una serie di richiami terminologici, dal condiviso immaginario delle lacrime, dal riferimento al letto di nozze e alla notte, *Leitmotive* che definiscono nelle *Trachinie* e nell'*Odissea* le due protagoniste femminili e che permettono di evidenziare come Sofocle porti a conseguenze estreme e tragiche il simbolismo di dolore, vita, amore e morte del modello omerico. Nel saggio successivo, «Rivisitazioni del vanto epico del guerriero nell'*Oresteia*», Enrico Medda indaga il modo in cui Eschilo riprende e rifunzionalizza il motivo del vanto del guerriero vincitore sul corpo del nemico caduto, un *topos* dell'*aristeia* epica. Nella cornice della trilogia esso è assegnato a personaggi che - per ragioni diverse - non sono nel pieno diritto di appropriarsene. Eschilo si rivela dunque maestro anche nell'attivare una frizione conflittuale rispetto al paradigma omerico: nella figura di Clitemestra tale modello è completamente distorto; in Agamennone contribuisce alla *deminutio* dell'eroe, trasformato in una vittima imbelles; in Egisto, che riceve infamia e non gloria dall'omicidio, è stravolto. Anche attraverso tale sapiente riuso contrastivo del motivo epico del vanto il poeta è in grado di far emergere le personalità sfaccettate dei protagonisti dei tre drammi legati. Il saggio di Carmen Morenilla, «“Nadie te lo reprochará”. La súplica de una madre en Homero, Estesícoro y Esquilo», si concentra su una scena tipica riproposta non solo nella tradizione epica ma anche nella poesia lirica e in tragedia: la supplica di una madre (o di una nutrice) che - spesso svelando il proprio seno - invoca la propria maternità per distogliere l'interlocutore da un'azione dannosa e che potrebbe condurlo alla morte. Il percorso prende le mosse da *Il.* 22.79-84 (Ecuba ed Ettore), prosegue con il fr. S13 Davies (= fr. 17 Davies-Finglass) della *Gerioneide* di Stesicoro (Calliroe e Gerione) e con la lettura di alcuni epigrammi che si rifanno al motivo della *mors immatura*, per poi rivolgersi alla tragedia: la supplica di Clitemestra a Oreste nelle *Coefore* di Eschilo (vv. 896-8) e nell'*Elettra* di Euripide (vv. 1214-17). Malgrado l'intensa carica emotiva di

queste scene, la supplica risulta vana perché il timore del disonore conta per l'eroe giovane più dell'appello materno.

Infine, i due contributi che chiudono il volume allargano ulteriormente il campo del confronto tra *epos* e dramma attico, il primo partendo da una prospettiva antropologica e storico-religiosa, il secondo approdando alla storia delle idee e alla memoria culturale. In «Basta chiedere? Forme, lessico e rituale della preghiera in Aesch. *Cho.* 1-3», Andrea Taddei prende in esame la preghiera di Oreste a Ermes ctonio che apre le *Coefore* di Eschilo, analizzandone aspetti lessicali e di gestualità (non solo scenica ma propriamente cerimoniale). Si comprende così più a fondo la funzione che la preghiera e il dio invocato in *incipit* assumono nel contesto, come espressione del tentativo di rivendicazione del potere paterno messo in atto da Oreste. La preghiera viene poi messa a confronto con altre invocazioni pronunciate nel corso del dramma da Oreste, da Elettra e dal Coro, per una ricostruzione del complessivo sfondo religioso delle *Coefore*. In questo quadro, particolare risalto assume l'espressione δὸς κράτος, formula di matrice omerica (la preghiera di Glauco ad Apollo in *Il.* 16.525) che qui Eschilo trasferisce sulle labbra di Oreste, il quale non si rivolge al dio per riottenere la sovranità usurpata ma al padre morto: il modello viene per così dire politicizzato in seno alle dinamiche di potere dell'*oikos* di Agamennone. Il contributo di Alexandre Johnston, «Irony and the Limits of Knowledge in Homer and Sophocles», si apre su una panoramica dedicata alla storia degli studi sul concetto di ironia tragica, e ne indaga l'utilizzo da parte di Omero e Sofocle. I testi presi in esame sono rispettivamente dai due poemi maggiori e da *Aiace* e *Edipo Re*. Il contributo rileva una sostanziale e secolare continuità, dall'*epos* al dramma, lungo il solco della quale il procedimento dell'ironia tragica costituisce un efficace espediente narrativo e drammaturgico, e allo stesso tempo presuppone e mostra una medesima concezione ideologica e teologica, incardinata sull'idea dei limiti epistemologici e della vulnerabilità che - in opposizione a quella divina - contraddistinguono la condizione umana. Anche attraverso il riferimento alle categorie di 'stable' e 'unstable' irony, il saggio mostra che in alcuni casi Sofocle manifesta una visione più pessimistica rispetto a Omero, con riferimento alle possibilità conoscitive dei mortali.

I nove saggi che compongono il volume si muovono tutti, certo, sul filo di un confronto diretto fra l'ipotesto epico e i nuovi e diversi contesti drammatici, nuovi non solo sul piano linguistico, retorico, metrico e lessicale ma anche - come si è visto - culturale, situazionale, morale e di *ethos* (specie quando si pensi a figure che dall'astratta *performance* epica assumono il corpo e la voce di un personaggio sulla scena). In aggiunta, questi saggi contribuiscono a ripensare alla tragedia greca come a un punto d'arrivo che si configura come un eccezionale veicolo di memoria culturale e di tradizioni già saldamente innestate, all'altezza del V secolo a.C., nel DNA letterario dei Greci.

Come, per quali vie, in che misura e secondo quali criteri di selezione/variazione/innovazione rispetto al modello d'origine, provano a dirlo - ribadiamo: da prospettive differenti - le pagine che seguono.

*

José Vicente Bañuls Oller, amico e Collega dell'Università di Valencia, è prematuramente mancato nell'estate del 2018; fin dal principio, e con l'entusiasmo che gli era proprio, Vicente è stato parte del gruppo di ricerca da cui ha preso le mosse il progetto, insieme a Carmen Morenilla (Valencia), Douglas Cairns (Edimburgo), Enrico Medda (Pisa) e Andrea Rodighiero (Verona). Vogliamo anzitutto ricordare Vicente per la qualità delle sue ricerche, e proprio a partire dagli interessi per l'epica e per il teatro (uno dei suoi ultimi lavori si concentra sugli antecedenti omerici dell'Agamennone tragico). E insieme lo ricordiamo per la sua finezza intellettuale e umana, e per la sua mitezza.

A lui, come tributo di amicizia e riconoscenza, resti dedicato questo volume.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Il bucato di Nausicaa

Una nuova lettura di Sofocle, fr. 439 R. (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι)

Laura Carrara

Università di Pisa, Italia

Abstract The article starts by reviewing the main evidence concerning Homeric influence on Sophocles' poetry, in order to create an effective background for the analysis of the presumably most Homeric of his plays, the lost *Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι* (*Nausicaa or The Washerwomen*). This play demonstrably dramatized the meeting between the castaway Odysseus and the Phaeacian princess as told in *Odyssey* VI; only three fragments survive (439-41 R.). The article suggests a Homeric hypotext coming from an early scene of that book – the laundry of Nausicaa's maidens – for fr. 439 R., a hypothesis borne out by a new reading of the much-discussed verb of the line.

Keywords Sophocles. Nausicaa or The Washerwomen. Homer. *Odyssey*. Laundry.

Sommario 1 Sofocle odissiaco: qualche coordinata introduttiva. – 2 «Sull'orma del poeta»: palla, lavandaie, carro e vesti nella *Nausicaa o Plyntriai*. – 3 Il fr. 439 R.: filare, tessere o impilare?. – 4 Il fr. 439 R.: nuova proposta di lettura e contestualizzazione. – 4.1 Situazione testuale. – 4.2 Argomentazione linguistica. – 4.3 Ipotesto e contesto del fr. 439 R. con la nuova proposta di lettura.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2021-03-14 | Accepted 2022-06-10 | Published 2022-13-12

© 2022 Carrara | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/001

1 Sofocle odissiaco: qualche coordinata introduttiva

«*De Sophocle Homeri discipulo* è il lavoro che vorrei fare, ma una vita non basterebbe»;¹ il noto *desideratum* di E. Fraenkel ha avuto più eco come esergo d'articolo² che in una trattazione esaustiva: se «un libro su *Aeschylus Homericus* è stato scritto»,³ uno su Sofocle ancora manca.

Il tema era già un cliché dell'antica critica letteraria;⁴ l'anonima *Vita* manoscritta di Sofocle vi dedica una corposa sezione (§ 20) che esordisce con il seguente, denso, periodo (= Soph. T 1.80-1 R.):

τούς τε γὰρ μύθους φέρει [scil. Σοφοκλής] κατ' ἕχνος τοῦ ποιητοῦ·
καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται.

Conduce [scil. Sofocle] le trame sulla traccia del poeta; ed in molti drammi copia l'*Odissea*.

La frase «in molti drammi copia l'*Odissea*» parrebbe implicare che Sofocle avesse spesso tratto spunto per le proprie opere da quel poema. Tuttavia, le sue sette tragedie superstiti sono estranee all'epica maggiore, e dei numerosissimi *deperdita* (ca. 120)⁵ solo tre paiono esibire soggetti già dell'*Odissea*:⁶ si tratta di *Nausicaa* (fr. 439-41 R. ~ *Od.* 6), *Niptra* (fr. 451a R. ~ *Od.* 19) e *Feaci* (fr. *675-6 R. ~ *Od.* 7-12). Al netto di alternative tematiche almeno teoricamente ipotizzabili per i *Niptra* (talora fusi con l'*Odysseus Akanthoplex* [fr. 453-*61a R.])⁷ e per i *Feaci* (l'unione di Medea e Giasone a Scheria?, cf. A.R. 4.982-1222)⁸ e di una certa cautela (ma invero solo accademica) per la *Nausicaa*,⁹ questa terna di titoli è oggi comunemente accetta-

1 Fraenkel 1977, 15 (cf. anche p. 26); cf. Davidson 2006, 25.

2 In Schein 2012, 424; vedi sul motto Radt 1983, 200-1; Easterling 1984, 8; Scavello 2015, 154 nota 2 (con rassegna degli studi, *adde* Davidson 1994).

3 Bagordo 2003, 6; il riferimento è al libro di Sideras 1971.

4 Easterling 1984, 1; *loci* antichi su Sofocle e Omero in Davidson 2012, 245-6; Scavello 2015, 153 nota 2.

5 Per questa cifra cf. Radt 1983, 190, con dati antichi e bibliografia precedente; anche Sommerstein 2012, 191-2.

6 Tra i δράματα sofoclei, nessuno (cf. Radt 1983, 202) o forse solo uno ha soggetto iliadico (i *Frighi* [fr. 724-5 R.], su cui cf. Schmid 1934, 442; Jouanna 2007, 674, nr. 114). In generale, su Sofocle e l'*Iliade* cf. Davidson 1994, 376; 2006; Schein 2012, 425; Sommerstein 2012, 195.

7 Per il rapporto con l'*Odysseus Akanthoplex* (e i *Niptra* di Pacuvio) cf. Pearson 1917, 2: 105-10; Sutton 1984, 88-91; per il legame tra il titolo Νίπτρα e l'episodio della lavanda dei piedi cf. Radt 1999², 373; Gantz 1993, 707.

8 Cf. Pearson 1917, 2: 424; Schmid 1934, 442 nota 8; sul mito cf. Gantz 1993, 362; agnostico von Blumenthal 1927, 1077, nr. 114.

9 Lloyd-Jones 2003², 224: «presumably based upon the sixth book of the *Odyssey*» (corsivo aggiunto); si pronunciano, invece, con certezza e.g. Schmid 1934, 442; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 394; Del Corno 2004, 191.

ta come odissiaca.¹⁰ La restante quarantina di *pièces* sofoclee a soggetto troiano¹¹ sviluppa episodi del *Ciclo epico*: è una prevalenza nettissima, ben colta dal deipnosofista Zoilo (Ath. 7.277E [2.114.28-115.2 Kaibel = 2a.376.22-3 Olson] = Soph. T 136.8-9 R.):

ἔχαιρε δὲ Σοφοκλῆς τῶ ἐπικῶ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ.

Sofocle amava il ciclo epico, tanto da arrivare a comporre interi drammi seguendo la versione del *mythos* presente in esso.

A fronte di tali dati, l'affermazione della *Vita* circa la 'copiatura' (ἀπογράφεται) dell'*Odissea* addirittura ἐν πολλοῖς δράμασιν risulta esagerata.¹² Anche l'asserzione che la precede, relativa ai *mythoi* condotti sulla traccia di Omero – posto che ὁ ποιητής designi nell'erudizione post-aristotelica solo l'autore di *Iliade* e *Odissea*¹³ – enfatizza a dismisura la sequela omerica del poeta di Colono. Si può sminuire o accantonare lo scarto tra la *Vita* e i *Deipnosofisti* o, al contrario, vedervi il riflesso di un (più) antico disaccordo di posizioni critiche (con la prima, però, tanto generosa da distorcere i fatti);¹⁴ in alternativa, se n'è tentata la conciliazione per via di esegesi. Così si è riferita la 'copiatura' dell'*Odissea* da parte di Sofocle non ai soggetti veri e propri ma a «Züge, Motive, Wendungen» e la conduzione di *mythoi* «sull'orma del poeta» allo sviluppo di spunti solo accennati nell'epica maggiore (cf. e.g. il destino di Egisto in *Od.* 1.28-43 sarebbe traccia dell'*Elettra*).¹⁵ In alternativa, si è fatta consistere la dipendenza dall'*Odissea* nella ripresa non di interi *plots* ma di singoli *patterns* narrativi trasferibili

10 Cf. già Welcker 1839, 87, poi Radt 1983, 197; Davidson 1994, 375, 377; 2012, 253-4; Jouanna 2007, 649; Schein 2012, 425; Sommerstein 2012, 195 nota 15, cauto sui *Niptra* e possibilista su *Feaci* identici a *Nausicaa*.

11 Cf. per titoli e dettagli Radt 1983, 194, nr. 1, 197.

12 Così Schmid 1934, 442 nota 6; Schein 2012, 427. Il «several» di Pearson 1917, 1: xxiii per πολλοῖς è ritenuto da Radt 1983, 199 nota 25 e Davidson 1994, 379 nota 4 un indebito ridimensionamento dell'affermazione antica.

13 Così Welcker 1839, 88 con nota 30, poi Radt 1983, 201; Davidson 1994, 379 nota 4; 2006, 249; contrario Pearson 1917, 1: xxxiv.

14 Cf. per le due opposte posizioni Pearson 1917, 1: xxiii-xxiv, per cui i due luoghi argomentano «to the same effect», e Radt 1983, 202 nota 32, per cui la *Vita* non voleva accettare il dominio di *plots* non omerici ma ciclici, ammesso invece da altri. Anche nell'opinione di un anonimo revisore di questo lavoro, le testimonianze della *Vita* e di Ate-neo sono in fondo simili, a parte il più ampio punto di riferimento scelto da quest'ultimo: sarebbe la *Vita* ad aver sostituito al *Ciclo* il solo Omero 'maggiore', giungendo così all'iperbolico dato ἐν πολλοῖς δράμασι.

15 Cf. per entrambe le proposte Radt 1983, 199-202, la seconda sulla scia di Welcker 1839, 87; alla prima proposta Davidson 1994, 376 obietta che, in quel senso, si sarebbe atteso anche un rimando all'*Iliade*.

li da lì ad altre saghe mitiche (e.g. il ritorno a palazzo cruento e vittorioso di Odisseo sarebbe modello di quello di Oreste nell'*Elettra*)¹⁶ o, ancora, si è ristretta la dipendenza alla sola caratterizzazione (ἡθοποιία).¹⁷ Infine, si è allargata la portata della frase dei *Deipnosofisti* fino ad intendervi una predilezione di Sofocle per l'epica arcaica tutta: se, in effetti, ποιητής nella frase della *Vita* può essere solo Omero, proprio lui non è escluso come *auctor* di Sofocle nei *Deipnosofisti*, poiché per Ateneo anche «i poemi del *Ciclo* [...] troiano [sono] nati nel solco di Omero».¹⁸ Tuttavia, il contesto circostante della frase di Zoilo (Ath. 7.277CE), relativo all'uso dell'oscuro aggettivo ἔλλοιό per i pesci in Sofocle (Ai. 1297) e già nell'epica *Titanomachia* (fr. 4.1 Bernabé), rivela essere qui al centro dell'attenzione di Ateneo non (anche) *Iliade* e *Odissea* ma proprio (e solo) i poemi ciclici.

Del multiforme rapporto tra Sofocle e Omero, il presente contributo si concentra sul caso della *Nausicaa*.¹⁹ Il § 2 ridiscute l'impronta epica di questo dramma - da Casaubon in avanti forse più affermata²⁰ che provata nei presupposti o esplorata negli esiti²¹ - e così la legittimità della sua classificazione moderna come «imitation [...] assez fidèle»²² dell'*Odissea*. Tale riesame fornisce il quadro di riferimento per la nuova proposta - di caratura squisitamente omerica - per testo, ipotesi e contesto del fr. 439 R. (§ 4),²³ di questo frammento sarà preliminarmente ripercorsa la storia testuale ed esegetica (§ 3).

Non si aggiungerà, invece, in queste sede agli - invero pochi²⁴ - esistenti un ulteriore tentativo di ricostruzione globale della *Nausicaa*;

16 Davidson 1994, 376-7; 2012, 250-3, 259, con esempi e riferimenti; *contra* Schein 2012, 425.

17 Davidson 1994, 377-8, presupposta la distinzione di Arist. *Po.* 1459b 14-15 tra *Iliade* παθητική e *Odissea* ἡθική.

18 Marchiori 2003, 176 nota 8; cf. per l'accezione ampia del nome Ὅμηρος Sideras 1971, 13 e nota 10, con bibliografia.

19 Ad una nuova edizione con commento di *Nausicaa*, *Niptra* e *Feaci* attende nella sua tesi dottorale, redatta sotto la mia guida, Leonardo Bononcini (Università di Pisa), che ringrazio per la revisione di queste pagine.

20 Casaubon 1621, 491 («haec fabula tota est Homerica»), e cf. poi e.g. Welcker 1839, 227; Hauser 1905, 33; Trendall, Webster 1971, 66; Paduano 1982, 946 nota 193: «è fuori di discussione lo stretto rapporto di quest'opera con il libro VI dell'*Odissea*»; più sfumato quasi solo Guggisberg 1947, 116.

21 Cf. i simili *monenda* di Easterling 1984, 1 e Schein 2012, 424 sullo scarso approfondimento dedicato in concreto al vastissimo tema dell'ispirazione omerica di Sofocle.

22 Séchan 1967², 167; cf. Lupi 2020, 148: «il canto VI dell'*Odissea*, oggi ritenuto modello della perduta *Nausicaa* sofoclea».

23 Cf. per un simile approccio Scavello 2015, 163-8 a sostegno dell'integrazione <παλαίφατα> (già di G. Hermann) per il lacunoso Soph. *OT* 906-7 φθίνοντα γὰρ [...] Λαῖου | θέσφατ' (cf. παλαίφατα θέσφαθ' *Od.* 9.507 = *Od.* 13.172), in uno stasimo già per altri versi 'omericissimo'.

24 Cf. Welcker 1839, 227-31; Ahrens 1846, 293-4; Schreyer 1884, 134-6; Séchan 1967², 167-70; Trendall, Webster 1971, 66.

né si affronterà la questione del suo genere letterario: pur trattandosi di uno dei *deperdita* sofoclei oggi più veementemente contesi tra tragico e satiresco,²⁵ non si vede ragione di ritenere il coro formato da satiri e non da figure femminili: questo è quanto suggeriscono il secondo titolo e l'evidenza iconografica²⁶ (lo si vedrà meglio nel seguito, ma il tema richiederebbe uno studio a sé, anche per i suoi risvolti di metodo oltre che di merito). La natura tragica della *Nausicaa* è presupposta in queste pagine, anche se si sono impiegate per cautele critiche le neutre definizioni 'dramma', 'opera' o 'pièce'.

2 «Sull'orma del poeta»: palla, lavandaie, carro e vesti nella *Nausicaa* o *Plyntriai*

Sulla prima rappresentazione del dramma informa un passo dell'Epitome dei *Deipnosofisti* (Ath. Epit. 1.20F [1.45.21-2 Kaibel] = Soph. T 28.5 R.):

ἄκρω δὲ ἐσφαίρισεν [scil. Σοφοκλῆς], ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε.

In maniera eccellente [scil. Sofocle] giocò a palla quando mise in scena la *Nausicaa*.

Da Ateneo²⁷ (ma da versione diversa e *plenior* rispetto a quella dell'Epitome trādita)²⁸ ripete la notizia Eustazio di Tessalonica nel suo commento all'*Odissea* (Eust. 1153.66-7 Maioranus [1.241.23-4 Stallbaum] = Soph. T 30.3-4 R.):

²⁵ Cf. Guggisberg 1947, 116; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 394-5, con bibliografia precedente e simpatia per l'opzione satiresca (condivisa e.g. da Shapiro 1995, 156; Redondo 2003, 414 e nota 3; Del Corno 2004, 191).

²⁶ Cf. Sutton 1984, 84; lo riconosce, proprio malgrado, anche Gantz 1993, 707: «Had it not been for the alternate title *Plyntriai* (referring to a chorus of young girls doing the washing), we should probably have assumed the play satyric».

²⁷ Così già Valckenaer 1768, 181; Welcker 1839, 227.

²⁸ Lo rivela il fatto che Eustazio reca il titolo Πλύντριάι, mancante nell'Epitome (che spesso tralascia proprio nomi di persone e opere); l'ipotesi *difficilior* è che Eustazio sapesse da sé, ovvero da altra fonte, dei due nomi dell'opera (per due nozioni tragiche autonome dell'Arcivescovo vedi Cipolla 2006, 87 nota 25: ma queste riguardano drammi conservati e celebri); cf. in generale Olson 2006, xvi: «Eustathius appears to have had his own copy of the Epitome, which may have been superior [...] to the version of the text represented by CE»; Cipolla 2003, 26 con nota 112 sulla tramontata ipotesi di P. Maas per cui fu lo stesso Eustazio a redigere l'Epitome; Cipolla 2015, 22 nota 107 per un analogo caso di divergenza tra Eustazio ed Epitome. Sulla trasmissione manoscritta dei *Deipnosofisti* vedi nel dettaglio Di Lello Finuoli 2000; in sintesi Degani 2010, xi-xix.

ὅς [scil. Σοφοκλῆς] καί, ὅτε φασὶ τὰς Πλυντριάς ἐδίδασκε τὸ τῆς Ναυσικάας πρόσωπον σφαίρα παιζούσης ὑποκρινόμενος ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν.

Il quale [scil. Sofocle] addirittura, quando – dicono – metteva in scena le *Plyntriai*, divenne sommamente popolare recitando il personaggio di Nausicaa che gioca a palla.

Il fatto che i termini tecnici teatrali dei due passi, καθίημι e διδάσκω,²⁹ reggano ora l'uno ora l'altro nome (τὴν Ναυσικάαν Ath.; τὰς Πλυντριάς Eust.) ha suggerito che il dramma portasse già all'entrata in concorso il titolo doppio³⁰ Ναυσικάα ἢ Πλύντριάι, per volere del poeta (o del suo *entourage*).³¹ A sostegno della potenziale antichità del titolo doppio Ναυσικάα ἢ Πλύντριάι milita inoltre il fatto che anche per un'opera del poeta dell'Archaia Filillio è attestato l'analogo, e inverso, titolo Πλύντριάι ἢ Ναυσικάα (*Suid.* φ 457 Adler s.v. «Φιλύλλιος» = Philyll. Test. 1 K.-A.). Più spesso, invece, presunti titoli doppi drammatici si rivelano combinazioni seriori tra il titolo proprio e più tarde etichette 'di comodo'; se fosse questo, invece, il caso per la copia in esame, il titolo vero sarebbe *Plyntriai*, non ideabile da nessun testimone (per quanto fantasioso), mentre *Nausicaa* sarebbe secondaria denominazione 'di servizio'.³²

Comunque sia, una denominazione quale Ναυσικάα ἢ Πλύντριάι evoca una vicenda drammatica di cui l'eponima principessa dei Feaci è protagonista,³³ mentre le lavandaie hanno un ruolo tanto cospicuo da poter dare al dramma l'altro nome: tale costellazione di figure impone il soggetto di *Odissea* 6.³⁴ Secondo l'equazione frequente nel teatro attico tra titolo plurale e coreuti esecutori delle attività

²⁹ Cf. LSJ⁹ s.v. «καθίημι A 2»: «of plays, produce» e s.v. «διδάσκω A 2 III»: «of dithyr. and dram. Poets, produce a piece».

³⁰ Sull'assegnazione dei titoli ai drammi antichi vedi Castelli 2020, 98-151, scettico su originalità e precocità dei doppi; così anche Sommerstein 2010, 16-20, che tuttavia ammette a pp. 18-19 due doppi sofoclei - i.e. *Nausicaa o Plyntriai* e *Pandora o Sphyrokokhoi*, cf. *infra* nota 36 - quali riflesso di una prassi 'eschilea' anteriore alla metà del secolo.

³¹ Così per primo Valckenaer 1768, 181 a correzione di Casaubon 1621, 491-2, la cui pionieristica lista delle opere sofoclee rubricava i due titoli separatamente (mentre Gataker 1659, 81 riteneva Πλυντριῶν addirittura errore per Σκυριῶν, cf. Soph. fr. *553-61 R.). Accettano il doppio titolo originale e.g. Welcker 1839, 227; Schreyer 1884, 134; von Blumenthal 1927, 1070; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 394; Jouanna 2007, 648.

³² Così Pearson 1917, 1: xviii; Tyrrell 2006, 114-15; cf. Orth 2015, 178: tràdito è invece Πλύντριάι, ma il plurale s'impone.

³³ Cf. Schreyer 1884, 134-6; che Nausicaa non fosse la corifea puntualizza Ahrens 1846, 293.

³⁴ Cf. di recente Sansone 2016, 245; anche Shapiro 1995, 156; già e.g. von Blumenthal 1927, 1070.

ivi espresse (ad es. *Coefore*, *Supplici* oppure i satireschi *Ichneutai*),³⁵ le lavandaie co-eponime della *Nausicaa* formavano il coro³⁶ ed erano le ancelle della principessa già attive in quella funzione in *Odissea* 6 (vv. 84-98 οὐκ οἴην· ἄμα τῆ γέ καὶ ἀμφίπολοι κίον ἄλλα κτλ.).³⁷

Siffatto coro è stato finora drammaturgicamente valorizzato soprattutto come partner di Nausicaa nel gioco alla palla ricordato da Ateneo ed Eustazio,³⁸ in quella che doveva essere una virtuosistica trasposizione per il palcoscenico di *Od.* 6.100-1 (σφαίρη τὰ γ' ἄρ' ἔπαιζον, ἀπὸ κρηδέμνα βαλοῦσαι κτλ.).³⁹ Questo contributo argomenta a favore di un ampliamento del raggio d'azione delle coreute e di un loro coinvolgimento anche e primariamente nell'attività che dà loro il nome, il lavaggio dei panni – ché, estremizzando, se si fossero limitate a giocare a palla si sarebbero chiamate σφαιρισταί. Nelle tragedie conservate presentanti coincidenza tra titolo plurale e coro, quest'ultimo ha spesso grande presenza scenica e rilevanza drammaturgica (cf. Aesch. *Suppl.*, *Eum.*; Eur. *Tro.*, *Suppl.*, *Ba.*): per Sofocle, il (co-)protagonismo dei cori era già stato rilevato da Arist. *Po.* 1456a 25-7 (καὶ τὸν χορὸν δὲ [...] μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ = Soph. T 132 R.) ed è palese nelle opere superstiti.⁴⁰ La combinazione di questi due fattori – co-eponimia delle lavandaie e attivismo dei cori sofoclei – legittima l'attesa per una presenza scenica rilevante delle coreute in *Nausicaa* o *Plyntriai*, e nella funzione espressa dal secondo titolo.

La *performance* di Sofocle σφαιριστής nella *Nausicaa* attestata da Ateneo ed Eustazio pare presupporre – per chi la creda realmente avvenuta e non un'invenzione comica⁴¹ – una certa prestanza fisica del poeta, la quale è naturalmente meglio compatibile con – e

35 Per la coincidenza tra eponimi/-e del dramma e coreuti/-e quando il titolo plurale è sostantivo 'di funzione' cf. Carrara 2014, 98-103, 109-11, con analisi e bibliografia.

36 Per l'equazione tra titolo e coro cf. e.g. Schreyer 1884, 134; Gantz 1993, 707; Jouanna 2007, 648; Sommerstein 2010, 270: «several other Sophoclean plays have similar double titles, one referring to the chorus: *Atreus* or *The Women of Mycenae*, *The Prophets* or *Polyidus*, *Nausicaa* or *The Laundresses*, *Pandora* or *the Hammerers* (ma *Manteis* o *Poliido* è probabilmente doppia denominazione secondaria, cf. Carrara 2014, 90, 233-4, 366). Le quattro coppie ora menzionate sono considerate «überlieferte Doppeltitel» da Radt 1983, 189, «alternative titles» da Sommerstein 2010, 28.

37 Per l'equiparazione trimembre 'lavandaie del titolo-membri del coro-ancelle di Nausicaa' cf. e.g. Schreyer 1884, 134; Hauser 1905, 23; Sutton 1984, 84; Jouanna 2007, 649; Sansone 2016, 245.

38 Così Jouanna 2007, 21, 649; già Welcker 1839, 230; per Sansone 2016, 245 Nausicaa e il coro agivano «presumably by singing and dancing» soltanto «in imitation of ball-play».

39 Cf. Tyrrell 2006, 114; cf. anche *Od.* 6.115-17.

40 Cf. per analisi e bibliografia Carrara 2014, 99 con note 30-2.

41 Così Lloyd-Jones 2003², 225, per cui la possibile fonte dell'aneddoto fu una delle due commedie di V-IV sec. su Nausicaa, Πλύντριάι ἢ Ναυσικάα di Filillio (Philyll).

suggestiva di - una sua giovane età.⁴² Tale inquadramento temporale del dramma concorda con un'altra notizia tratta dalla *Vita* manoscritta (§ 4 = Soph. T 1.22-3 R.), secondo cui Sofocle abbandonò l'uso dei drammaturghi di recitare nelle proprie opere (secondo la *Vita* per l'innata debolezza di voce, più probabilmente per l'avvento degli attori professionisti):⁴³ la *Nausicaa* dovrebbe dunque risalire agli inizi della carriera del poeta,⁴⁴ tra l'anno del debutto (471/0 o 469/8 a.C.)⁴⁵ e la professionalizzazione degli ὑποκριταί (intorno al 456 a.C.).⁴⁶ L'obiezione per cui la μικροφωνία non ostava ad un ruolo di fanciulla, che rimaneva dunque teoricamente eseguibile da Sofocle in via eccezionale anche dopo il ritiro dalle scene,⁴⁷ è possibile ma *difficilior*. Anche la logica interna al brano testimone dell'Epitome (Ath. *Epit.* 1.20EF = 1.45.15-22 Kaibel) suggerisce la datazione alta della *Nausicaa*: se la prima parte del passo riguarda ancora il poeta adolescente - Sofocle καλὸς... τὴν ὥραν, discepolo di Lampro ἔτι παῖς ed esecutore del canto per la vittoria a Salamina nel 480 a.C. -,⁴⁸ è verosimile che la frase successiva, su *Nausicaa* (e *Tamiri*), elogi in progressione cronologica ordinata i primi successi della sua carriera poetica attiva, quelli del decennio (abbondante) di contemporaneità con Eschilo, 470/68-458/6 a.C.

fr. 8 K.-A.) ο Ναυσικάα di Eubulo (Eub. fr. 68 K.-A.); così anche Shapiro 1995, 156; Lefkowitz 2012², 79.

42 Così Welcker 1839, 227; Séchan 1967², 167.

43 Cf. Pickard-Cambridge 1968², 93, 130; Tyrrell 2006, 117; 2012, 25; sulla μικροφωνία di Sofocle cf. Lefkowitz 2012², 80.

44 Cf. Welcker 1839, 227; Schreyer 1884, 134; Wilamowitz 1914, 247 nota 1; von Blumenthal 1927, 1070; Séchan 1967², 167; Pickard-Cambridge 1968, 130 nota 4; Garvie 1969, 9; Trendall, Webster 1971, 66; Sutton 1984, 84-5; Touchefeu-Meynier 1992, 712; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 394; Jouanna 2007, 649; Storey 2011, 28. Per altre tracce, più incerte, di una datazione alta della *Nausicaa*, cf. Garvie 1969, 8-9 (integrazione del titolo del dramma al r. 5 del famoso 'Papiro delle *Supplici*', *P.Oxy* 2256 fr. 3 = *TrGF* DID C 6, e conseguente datazione agli anni Sessanta del V sec.); Wilamowitz 1914, 247 nota 1 (*Nausicaa* scritta in reazione alla 'tetralogia odissica' di Eschilo [Aesch. *TRI B* IV 3 R.], quest'ultima pure, però, *res incerta* sia per composizione sia per datazione); vedi adesso in proposito Stama 2022.

45 Per queste due date possibili, i *testimonia* e i fatti concitati relativi al primo trionfo di Sofocle cf. Radt 1999², 48-50; Tyrrell 2006, 117-23 (T 82-9); Carrara 2014, 97 nota 25, con bibliografia.

46 Per questo fenomeno come *terminus ante quem* della *Nausicaa* cf. Hauser 1905, 32; Séchan 1967², 167 nota 7; Shapiro 1995, 162 nota 10; Trendall, Webster 1971, 66 lo traducono in una data «before 449 B.C., when Herakleides was his chief actor».

47 Cf. Pearson 1917, 2: 92; Séchan 1967², 167 nota 7; già Welcker 1839, 425 (sul *Tamiri*).

48 Cf. Jouanna 2007, 19-21; Tyrrell 2012, 22.

Oltre ai lavaggi e ai giochi alla palla, un altro elemento certamente afferrabile – e certamente omerico – per *Nausicaa o Plyntriai* è il ‘carro’ citato nel monoverbale fr. 441 R. λαμπήνη⁴⁹ (il termine è *hapax legomenon* drammatico).⁵⁰ La corrispondente glossa di Esichio rivela, pur nella confusione del dettato e senza rinvio alla *Nausicaa*, che λαμπήνη è un carro per il trasporto di passeggeri (non merci), regale, cospicuo e ben riconoscibile, coperto (Hsch. λ 261 Latte-Cunningham εἶδος ἀμάξης, ἐφ’ ἧς ὄχοῦνται. ἐνιοὶ ἀπήνη ἢ *ἄρμα ἀμάξης περιφανοῦς βασιλικῆς. ἢ ῥαίδιον περιφανές, <ὄ> ἐστὶν ἄρμα σκεπαστόν). Tale è il carro di Nausicaa in *Od.* 6: alto su solide ruote (vv. 58, 70 ὑψηλὴν εὔκυκλον), dunque ben visibile, dotato di portapacchi o cabina superiore (v. 70 ὑπερτερὴν ἀραρυῖαν)⁵¹ ed in uso alla famiglia reale. Secondo Esichio, per λαμπήνη «alcuni (*scil.* dicono) ἀπήνη» (ἐνιοὶ ἀπήνη): proprio questa è la denominazione più frequente del carro di Nausicaa in *Od.* 6 (7x, vv. 57, 69, 73 etc.; cf. anche *Od.* 7.5).⁵² La stretta coincidenza sul dettaglio del carro è sembrata ad un critico passato la spia più significativa dello «sclavischen (*sic*) Anschluss an Homer» della *Nausicaa* tutta.⁵³

Dato questo sfondo di omericità pervasiva e diffusa, è ragionevole attendersi un contatto stretto tra i tessuti menzionati nel fr. 439 R. della *Nausicaa* ed i panni (d)a lavare onnipresenti in *Od.* 6.⁵⁴ Tuttavia, con l’attuale assetto testuale dato al frammento, i tessuti lì menzionati sfuggono ad una sovrapposizione in tutto coerente con i loro antecedenti epici.

3 Il fr. 439 R.: filare, tessere o impilare?

Il vettore del fr. 439 R. è l’*Onomasticon* di Polluce, 7.45 = 2.64.9-13 Bethe (*olim* cap. XII):

χιτών ἐρεῖς χιτωνίσκος χιτώνιον, ἱμάτιον. ἐπεὶ δὲ καὶ ὁ ἐπενδύτης ἐστὶν ἐν τῇ τῶν πολλῶν χρήσει, ὅστις βούλοιο καὶ τούτῳ τῷ ὀνόματι βοηθεῖν φαύλω ὄντι, ληπτέον αὐτὸ ἐκ τῶν Σοφοκλέους Πλυντριῶν (fr. 439 R. = 406 N.²)

πέπλους τε νῆσαι λινογενεῖς τ’ ἐπενδύτας

⁴⁹ Cf. Schreyer 1884, 134; von Blumenthal 1927, 1070; Séchan 1967², 167 nota 5; Sutton 1984, 84; Olson 2015, 882 nota 7.

⁵⁰ Cf. Redondo 2003, 424.

⁵¹ Sull’oscura accezione, forma e funzione di ὑπερτερία cf. Garvie 1994, 100.

⁵² Cf. Garvie 1994, 97-8 per l’alternanza con ἀμάξα e l’aggettivazione omerica relativa ai due termini.

⁵³ Hauser 1905, 33.

⁵⁴ Cf. e.g. von Blumenthal 1927, 770; Sutton 1984, 84 (per cui cf. *infra*, a testo).

Dirai ‘*chitōn, chitōniskos, chitōnion*’, cioè l’*imation*. Ma poiché anche *ependytēs* è in uso a molti, chi volesse venire in soccorso anche di questo nome, che è triviale, lo deve prendere dalle *Plyntriai* di Sofocle (Soph. fr. 439 R. = 406 N.²)

pepli (acc.) *te nēsai* e sopravvesti nate dal lino (acc.)⁵⁵

Con il verso delle *Plyntriai* Polluce sostiene l’impiego nel dialetto attico – e dunque la legittimità atticista – del sostantiv(at)o ἐπενδύτης per il capo di abbigliamento usualmente detto χιτῶν.⁵⁶ Il fatto che ἐπενδύτης sia il lemma oggetto della trattazione impone che l’accusativo ἐπενδύτας fosse lezione già della fonte da cui il lessicografo traeva la citazione dotta, si trattasse del testo tragico ancora completo o già di un intermediario: altrimenti Polluce mai avrebbe potuto scegliere questo verso-esempio. Ciò basta a rendere improbabile la correzione ὑπενδύτας di F. Studniczka; in sé il termine (attestato solo in Strab. 15.3.19 [734C C.] ὁ ὑπενδύτης μὲν λευκός) sarebbe semanticamente e ‘fattualmente’ adeguato, dato il legame privilegiato istituibile tra le ‘sottovesti’ e l’epiteto λινογενεῖς: il lino è, per la sua delicatezza, il materiale dello strato inferiore del vestiario, non del superiore.⁵⁷ (Ciò è evidente ad es. anche da Strab. 16.1.20 [746A C.] ἐσθῆς δ’ αὐτοῖς [scil. Ἀσσυρίοις] ἐστί χιτῶν λινοῦς ποδήρης καὶ ἐπενδύτης ἐρεοῦς, passo-parafrasi di Hdt. 1.195.1 ἐσθῆτι δὲ τοιῆδε χρέωνται, κιθῶνι ποδηνεκέϊ λινέφ· καὶ ἐπὶ τοῦτον ἄλλον εἰρίνεον κιθῶνα ἐπενδύνει:⁵⁸ l’*ependytēs* straboniano corrisponde all’«altro chitone» – ἄλλον [...] κιθῶνα – che in Erodoto si dice indossato sul primo chitone – ἐπ-ενδύνει ἐπὶ τοῦτον – ed è di lana, mentre il sottostante è di lino).⁵⁹ Se un sospetto c’è nella combinazione λινογενεῖς τ’ ἐπενδύτας, esso è piuttosto l’aggettivo, *hapax*⁶⁰ e lezione non univoca delle *editiones veteres* di Polluce; la questione di λινογενεῖς andrà ripresa daccapo, anche alla luce della proposta per il verbo reggente avanzata in questo contributo (cf. intanto *infra* nota 77). Un *ependytēs* in foggia di corta sopravveste decorata e priva di maniche

55 Per non pregiudicare la discussione seguente, ci si è astenuti dalla traduzione del verbo; anche i necessari dettagli sulle lezioni manoscritte relative a questo termine e all’attributo λινογενεῖς saranno esposti oltre a testo, cf. § 4.1.

56 Per dettagli sul passo di Polluce e gli altri due *loci classici* ivi citati (*TrGF* 1 F 1c [Tespī?] e Nicoch. fr. 8 K.-A.), cf. Orth 2015, 66, 68.

57 Studniczka 1886, 28 con nota 85, per l’intimo di lino cf. p. 20 nota 54; sulla confezione cf. Pearson 1917, 2: 93.

58 Sul rapporto tra i due testi cf. Radt 2009, 274-6.

59 Cf. Pearson 1917, 2: 93; Orth 2015, 68.

60 Seppur «perfettamente perspicuo» (Lupi 2020, 148): esso è morfologicamente affine ai tanti composti, anche tragici, aventi la produttiva radice di γίγνομαι al secondo membro (cf. e.g. Soph. fr. 792 R. γεγενής).

è indossato dalla figura femminile stante iscritta Ναυσικᾶ in una delle rarissime illustrazioni antiche – sono solo tre, tutte della metà del V sec. a.C. – dell'incontro tra le fanciulle feaci e Odisseo,⁶¹ quella recata dal coperchio di una *pyxis* attica a figure rosse oggi al *Museum of Fine Arts* di Boston, opera del ceramografo Esone.⁶²

In chiasmo con ἐπενδύτας sta l'altro accusativo πέπλους; πέπλος è termine usato in tragedia, con ampia accezione, sia per designare la tunica semplice (femminile, ma anche maschile) sia per mantelli, veli o un qualsiasi involucro integrale, anche di cadaveri.⁶³ Meno probabile è che πέπλους designi nel trimetro sofocleo stoffe e/o coperte in generale: questo sarebbe un uso omerico, ma raramente ereditato dal dramma (cf. forse Eur. *Or.* 166 ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας, ove πέπλοι «are not clothes but bedclothes»);⁶⁴ l'unione di πεπλι e ἐπένδυται fa supporre che nel verso della *Nausicaa* si tratti, in parallelo, di 'vesti e sopravvesti' umane (non di sopravvesti insieme a coperte e/o tappeti, o simili).

Come verbo del frammento – per venire al cuore della questione – le edizioni moderne stampano νῆσαι,⁶⁵ inteso come infinito aoristo attivo del verbo νέω, il cui significato proprio è 'filare' (cf. *LSJ*⁹ s.v. «νέω B») *spin*, lt. *nēo*, ted. *nähen*, nl. *naaien*; in Omero solo metaforico per 'filare il destino' da parte della Moira,⁶⁶ qui equiparato per traslazione semantica a 'tessere' (~ ὑφαίνειν);⁶⁷ il verso reciterebbe dunque: «tessere pepli e vesti di lino».⁶⁸ Come contesto del trimetro, A.C. Pearson immaginava una descrizione dell'abilità al telaio delle donne feaci come ricordata in *Od.* 7.109-10 ὧς δὲ γυναικες | ἰστών τεχνῆσαι κτλ.; il verbo νέω sarebbe stato probabilmente suggerito a Sofocle dal raro aggettivo corradicale ἐύνητος applicato poco prima

61 Hauser 1905, 21, 33, poi Séchan 1967², 169, 172 nota 2; cf. sul vestiario raffigurato Trendall, Webster 1971, 66; Miller 1989, 314; Shapiro 1995, 159 con nota 23; Touchefeu-Meynier 1992, 713-14.

62 Hauser 1905, 23; Séchan 1967², 169; Touchefeu-Meynier 1992, 713. Riproduzione: <https://collections.mfa.org/objects/153860>. Per la rarità del soggetto nell'iconografia antica cf. Müller 1913, 106; Buitron-Oliver, Cohen 1995, 41-2; Shapiro 1995, 156.

63 Cf. Studniczka 1886, 133-4, con esempi; cf. anche p. 94 per l'ampio uso omerico (*Il.* 5.194 πέπλοι per carri; *Il.* 24.796 πέπλοι per l'urna di Ettore e soprattutto *Od.* 7.96-7, su cui cf. a testo).

64 Lloyd-Jones 1952, 134, ove vedi anche per πέπλοι tragici maschili.

65 Così Nauck 1856, 180 (fr. 403); Nauck 1889², 228 (fr. 406); Pearson 1917, 2: 93; Steffen 1952, 202 (fr. 107); Radt 1999², 362; Lloyd-Jones 2003², 226.

66 Cf. *Od.* 7.198 (κατάνέω al medio, cf. Garvie 1994, 204-5 per il testo incerto e l'immagine del filo del destino); *Il.* 20.128 (riferito ad Achille) = *Il.* 24.210 (riferito ad Ettore, ἐπινέω all'attivo); vedi *DÉLG* s.v. «2 νέω».

67 Ellendt, Genthe 1872², 468 s.v. «νέω»: «*neo*. Sed ad *texendi* artificium traduci videtur»; Pearson 1917, 2: 93.

68 Paduano 1982, 947; cf. anche Lloyd-Jones 2003², 227: «to weave robes and tunics made of linen».

nel testo di Omero (*Od.* 7.96-7 ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι | λεπτοὶ ἐϋννητοὶ [...] ἔργα γυναικῶν) ai πεπλι 'coprisedile' nel palazzo feace,⁶⁹ 'well spun or woven' (*LSJ*⁹ s.v. «ἐϋννητος») o 'bien filé' (*DÉLG* s.v. «2 νέω»).⁷⁰ Il poeta tragico avrebbe dunque recuperato una tessera verbale epica, trasformando il costruito aggettivale orizzontale (πέπλοι [...] ἐϋννητοὶ) in uno verticale (verbo + complemento, πέπλους... νῆσαι) e con slittamento di senso da 'filare' a 'tessere'.

A questa lettura ha di recente mosso una doppia obiezione D.S. Olson: sul piano del lessico, νέω gli appare impossibile poiché né si può 'filare' una veste (ma soltanto la materia prima da cui questa è ottenuta) né esistono concrete istanze dell'uso traslato del verbo per 'tessere'; sul piano intertestuale, data la supposta dipendenza della *Nausicaa* da *Od.* 6, sarebbe inelegante – così Olson – vedere in νῆσαι un'allusione ai πέπλοι [...] ἐϋννητοὶ figuranti in un altro canto, *Od.* 7.⁷¹ Entrambi i rilievi sono aggirabili assumendo, per il primo, una licenza di lessico poetico; per il secondo, una commistione voluta di ipotesti odissiaci diversi, eventualmente addirittura valorizzabile e *contrario* come maestria allusiva di Sofocle. In generale, anche nell'ipotesi che la *Nausicaa* fosse una riproposizione in tutto fedele della vicenda di *Od.* 6 – agita, questa, tutta in esterno e dunque giocoforza estranea a filatura e/o tessitura, attività muliebri domestiche *par excellence* –,⁷² non sarebbe impossibile trovare per queste comunque un'occasione di menzione, anche marginale: si potrebbe pensare ad un discorso di Nausicaa al sopraggiunto straniero Odisseo sulle occupazioni femminili consuete nel palazzo feace (anche se non propriamente sue) o ad un dialogo tra Nausicaa e le ancelle-coreute inerente a motivi e preparativi della gita al fiume, in cui «von der Wasche die Rede ist».⁷³

E tuttavia la soluzione più economica e razionale rimane reperire anche per il verso con νῆσαι un referente sia linguistico sia contenutistico interno al canto omerico generalmente ritenuto (e provato, cf. *supra*, § 2) modello della *Nausicaa*, *Od.* 6. Detto altrimenti, il protagonismo dei panni in *Od.* 6 spinge a vagliare ogni possibile associazione tra questi e le vesti sofoclee prima di volgersi altrove, ad altri ipotesti e contesti (ancorché omerici e vicini, nel canto successivo); molto si fa con tessuti e abiti in *Od.* 6, e pare stonato (e sospet-

69 Pearson 1917, 2: 93, seguito senza esitazioni da Séchan 1967², 169 nota 10. Un rimando a *Od.* 7.97 già in Jungermann *apud* Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77.

70 Cf. anche *GEW* s.v. «2 νέω»: «ἐϋννητος 'schön gesponnen' (Hom.)».

71 Olson 2015, 881; cf. già Olson 2014, 55 nota 4.

72 *Nausicaa* non siede al telaio nella Φαιακίς (per Arete cf. *Od.* 6.305-7). Del tutto speculativo è un cambio di scena verso il palazzo di Alcinoò (cf. Pearson 1917, 2: 92; possibilisti Trendall, Webster 1971, 66), ove di filatura e/o tessitura si sarebbe più naturalmente potuto parlare o far pratica; *de re* cf. Wickert-Micknat 1982, R 38-50.

73 I due spunti rispettivamente da Olson 2015, 881 nota 2 e Welcker 1839, 229.

to) che in uno dei pochissimi versi sopravvissuti dalla resa scenica di quell'episodio essi finiscano per essere oggetto, tra tutte, proprio di un'azione - filare e/o tessere - non qualificante né quel canto né la sua eroina. La chiosa sul fr. 439 R. di D.F. Sutton - «one fragment mentions woven linen garments, perhaps those to be washed by the girls»⁷⁴ - è indicativa del problema: la tessitura dei panni appartiene al passato («woven»), quel che importa ora è l'imminente lavaggio («to be washed»).

Per evitare questa difficoltà, Olson (ma per i suoi precursori cf. nota 77) deriva νῆσαι dal verbo rubricato come νέω (C) in *LSJ*⁹, lì tradotto *heap, pile up* e attestato sia in Omero (νῆέω, inf. aor. νῆσαι)⁷⁵ sia nel dramma (Eur. *HF* 243; Aristoph. *Lys.* 269, *Nub.* 1203). Quest'altro νέω è più agevolmente inquadrabile nella *Nausicaa* nella misura in cui, se *Od.* 6 ignora per via esplicita le vesti 'impilate' tanto quanto quelle 'tessute' (o 'filate'), fa però un doppio cenno alla loro piegatura in vista del carico sul carro per il ritorno a casa (v. 111 πτύξασά τε εἴματα καλά, v. 252 εἴματα ἄρα πτύξασα):⁷⁶ e questa azione, una volta eseguita, produce nei fatti una pila di panni (puliti).⁷⁷ Tra il mo-

74 Sutton 1984, 84.

75 Cf. anche *DÉLG* s.v. «νῆεω»; *GEW* s.v. «3 νέω».

76 Cf. Garvie 1994, 110, 145; si tratta dello stesso gesto, prima solo prospettato e poi compiuto da Nausicaa.

77 Olson 2015, 882, poi Sansone 2016, 245 nota 73; in *nuce* già Olson 2014, 55 nota 4. Olson 2015, 882 nota 5 dichiara un debito ai precursori: «The Dindorf brothers, in their *Thesaurus Linguae Graecae* s.v. «νέω», note in passing that the same suggestion was put forward by Gottfried Jungermann, the early seventeenth-century editor of Pollux, 'etsi νεοπλυνής' - a now-discredited reading at Poll. 7.45, the source of the fragment - 'ostendit referri potius ad praecedens Νέω', i.e. νέω (B)» = 'filare'. Ma le cose stanno diversamente: Jungermann *apud* Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77 optava per τε νῆσαι nel senso di 'tessere' (lo rivela il rinvio a ἔϋννητος di *Od.* 7.97), come riportano anche i Dindorf, *ThGL* vol. V [1842-1846], c. 1470A (s.v. «νέω») *filum ex colo duco s. torqueo*, c. 1469D): «quod [scil. Soph. fr. 439 R.] huc retulit Jungerm.». Furono i Dindorf a derivare νῆσαι dal νέω precedente nel loro *ThGL* (c. 1469CD) *glomerato, acervo, cumulo*, che è quello rubricato νέω (C) in *LSJ*⁹ e recuperato da Olson (ma cf. già Ahrens 1846, 294: «Nausicaa [...] iubet enim vestes colligi, ut pila ludere possint» [corsivo aggiunto]). Ad ispirare i Dindorf fu la lezione νεοπλυνεῖς, da loro ritenuta il vero aggettivo di ἐπενδύτας: «etsi νεοπλυνής ostendit referri potius ad praecedens νέω» significa che le vesti 'lavate di bel nuovo' quasi richiedono di essere impilate con ordine (anche Olson 2015, 882 ritiene riferibile l'impilare il bucato, tra i tanti momenti possibili, anche a quello «after it has been washed»). νεοπλυνεῖς figura come epiteto di ἐπενδύτας in pubblicazioni sette-ottocentesche (Brunck 1786, 277 [nel *Lexicon Sophocleum*]; Ahrens 1846, 294; cf. Pearson 1917, 2: 93 in app. cr.: «νεοπλυνεῖς vulgo ante Bekkerum»; Ellendt, Genthe 1872², 466 s.v. «**νεοπλυνής»; Lechner 1859, 26), ma non ha appigli nella tradizione manoscritta (anche *λυοτενη* di FS depone per *λυογενεῖς*) e risponde al mero desiderio di avvicinarsi nel senso e anche nella forma al nesso νεόπλυτα εἴματ' di *Od.* 6.64. Rispetto al calco perfetto νεοπλύτους, pure ponderato per il frammento sofocleo (da Bentley 1691, 47 e anche da Gataker 1659, 81: il suo metrico νεοπλύντους è errore di stampa, cf. Lupi 2020, 148), il sinonimo νεοπλυνεῖς della terza declinazione coinciderebbe almeno in desinenza con quanto tradito: ma se già νεόπλυτος è raro (cf. Hdt. 2.37.2 εἴματα [...] αἰῖ

dello omerico e la ripresa sofoclea la differenza sarebbe di *focus*: un *work in progress* il primo (piegare e riporre), un fermo-immagine la seconda (la pila di vesti). Olson confronta *Il.* 24.275-6, ove i figli di Priamo impilavano – νῆεον – sul carro del padre diretto alla tenda di Achille doni infiniti riscatto per Ettore, tra cui molti tessuti (vv. 229-31 πέπλους, χλαίνας, τάπητας, φάρεα, χιτῶνας),⁷⁸ e conclude: «at some point [...] a character in the play at least imagined putting that laundry in a heap».⁷⁹

La proposta di lettura del verbo e, di conseguenza, del frammento da svilupparsi nel prossimo paragrafo va in direzione uguale e contraria a quella di Olson; uguale perché intende, come quella, trovare al verso su pepli ed *ependytai* un referente interno a *Od.* 6; contraria perché, se Olson vede nel trimetro un'azione – l'impilare – non esplicitata in *Od.* 6 ma conseguente alle lì menzionate piegatura e deposizione delle vesti, l'esegesi qui proposta vi suppone un'azione prodromica e precedente ad un gesto effettivo delle lavandaie odisiache – se non nei fatti con esso sovrapponibile (cf. *infra*, § 4.3). Ma ancor prima della pertinenza contenutistica, il motore principale della nuova ipotesi è critico-testuale, poiché essa opera con materiale trådito, e nella ritrovata consapevolezza che sia tale.

νεόπλυτα), νεοπλυνής è quasi unico, cf. soltanto ὑπὸ νεοπλυνεῖ ἐσθῆτι in Poll. 1.25 (1.7.4 Bethe: πολυτελή C). Le edizioni di Polluce precedenti a Bekker 1846, 284 – dunque fino a Dindorf 1824a, 71, che però è solo una prava riproposizione di Lederlin, Hemsterhuis 1706 (ove cf. p. 717 nota 78 λινοπηνεῖς *lino contexta* di Kühn) – leggono λινοπλυνεῖς dell'Aldina (c. 266), pure privo di garanzia manoscritta e per cui cf. solo Hsch. α 1066 Latte-Cunningham s.v. «λινοπλύντας» [van Oudendorp, Latte (*fullo*): -πλύντης? Cunningham: -πλύτας H]· τριβεύς. In sintesi, νεοπλυνεῖς è lezione priva, se non di fascino, di appoggio manoscritto e pare una pura riscrittura allo scopo di rendere Sofocle 'più Omerico di Omero'. Si potrebbe invero speculare che uno o più codici, oggi inattingibili, ricostruiti da Bethe 1895, 339, 346 e 1900, ix, xvi alla base dell'Aldina recasse(ro) proprio νεοπλυνεῖς, mutato nell'*editio princeps* in λινοπλυνεῖς (per interferenza di λινογενεῖς, pure noto?). Forse eccessivo, data l'esistente 'carriera' storica di νεοπλυνεῖς, è il silenzio in merito di Nauck 1889², 228 e Radt 1999², 362: a questo vuole ovviare la presente nota (e cf. Lupi 2020, 148).

78 Per i doni tipicamente aristocratici di Priamo cf. Garvie 1994, 317 a *Od.* 8.392-3, con ulteriori riferimenti.

79 Olson 2015, 882. Si potrebbe ulteriormente supporre che sia stata l'occorrenza del medio νέομαι, 'tornare', nel verso appena precedente alla prima piegatura delle vesti in *Od.* 6 (v. 110 πάλιν οἰκόνδε νέεσθαι) ad ispirare a Sofocle, in una sorta di cortocircuito fonico-verbale, l'attivo νέω per le vesti, in altro significato ed in sostituzione dell'omerico πτύσσω. Peraltro, vesti impilate sono evocative anche di altri ipotesi dalla Φαιακίς, ove Odisseo riceve dai suoi ospiti ricchi doni, tra cui anche tessuti (cf. *Od.* 8.390-5, 438-41).

4 Il fr. 439 R.: nuova proposta di lettura e contestualizzazione

4.1 Situazione testuale

Il discusso verbo (τε) νῆσαι, da tempo *textus receptus*,⁸⁰ è in realtà congettura cinque-secentesca di W. Canter e J. Kühn sul testo dell'*Onomasticon* e di R. Bentley nell'*Epistula ad Millium* (in maniera, a quanto pare, autonoma).⁸¹ Due dei tre codici primari dell'*Onomasticon* effettivamente riportanti il *locus classicus* delle *Plyntriai*:⁸² leggono τάνυσαι: si tratta di F (*Paris. gr.* 2646, *Falcobergianus*) e S (*Salmat.* I 2, 3, *Schottianus*), ambedue del XV sec. e rappresentanti della II famiglia manoscritta; lì la pericope sofoclea figura come πεπλη(υ S)σπάνυσαι λινοτενη τ' ἐπενδύνται.⁸³ L'unico altro codice latore del verso, A (*Paris. gr.* 2670, XV sec.), rappresentante solitario della III famiglia, legge τενίσαι (τε νίσαι), una *vox nihili*.⁸⁴ Nel quadro dello stemma dei codici di Polluce, quadripartito e risalente ad un unico archetipo in maiuscola (appartenuto ad Areta di Cesarea) secondo la ricostruzione canonica di E. Bethe, τάνυσαι e τενίσαι si affrontano a pari livello:⁸⁵ o l'una è lezione d'archetipo e l'altra corruttela oppure sono entrambe corrottele di un originale da recuperare.

La congettura τε νῆσαι prende le mosse da τενίσαι (τε νίσαι) di A, rettificandone un presunto errore di iotacismo.⁸⁶ Come, invece, da τε νῆσαι supposto originale si sia originato τάνυσαι di FS non è mai stato spiegato (anche perché quest'ultima lezione è rimasta ignota fino all'edizione di Bethe). A ben vedere, τε νίσαι di A potrebbe essere scadimen-

⁸⁰ Almeno da Brunck 1786, 277 in avanti.

⁸¹ Cf. Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77: «clarissimus Kühnius et doctissimus Canterus conijcit legendum τε νῆσαι»; Bentley 1691, 47, con l'alternativa τε νίσαι (*Adenda*, p. 94); ma νίζω significa 'lavare' parti del corpo, cf. Radt 1999², 362, in app. cr.; *LSP*⁹ s.v. «νίζω II».

⁸² Gli altri codici costitutivi del testo di Polluce o omettono l'esempio sofocleo (così C = *Palat. Heidel.* 375, XII sec.; B = *Paris. gr.* 2647, XIII sec. [IV famiglia], C anzi riasume il passo, cf. Orth 2015, 66 nota 78) oppure non hanno questo libro dell'*Onomasticon* (così L = *Laur. Plut.* 56.1, XIV sec. [IV famiglia]; M = *Mediol. Ambr.* D 34, X sec. [I famiglia]); sulla tradizione manoscritta dell'*Onomasticon* cf. Bethe 1895; Bethe 1900, v-xx; Bethe 1917, 776.

⁸³ Riproduzione di F, f. 178v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10722401v/f203.item>, cf. Bethe 1931, 64 in app. cr.

⁸⁴ Così Gataker 1659, 81; Jungermann *apud* Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77. Riproduzione di A, f. 198r: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b107234391/f204.item>. Concordano con A la *princeps* aldina dell'*Onomasticon* edita nel 1502 (alla c. 266, τε νίσαι), le sue due ristampe (Giunta, Firenze 1520; Grynaeus, Basilea 1536, a col. 376, τενίσαι [sic]) e l'edizione francofortana di Seber 1608, 336 (τενίσαι).

⁸⁵ Cf. Bethe 1895, 327 (valorizzazione di A) vs 339 (valorizzazione di FS); per un caso sicuro di lezione corretta solo in FS cf. Tosi 1988, 97.

⁸⁶ Così Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77, ristampato in Dindorf 1824b, 280.

to iotacistico anche di τάνυσαι di FS, dato che pure *hyp̄silon* conflui in pronuncia [i], dunque: τάνυσαι > *τανίσαι > τε νίσαι. La particella τε di quest'ultima sequenza potrebbe essere mera svista per l'iniziale τα- di τάνυσαι, oppure un tentativo cosciente di riuso di quella sillaba, divenuta incomprensibile una volta corrottasi la seconda parte del verbo da -νύσαι a -νίσαι; forse influi anche il seguente τ' con cui τε di τε νίσαι crea un gioco responsivo (sulle particelle nel trimetro cf. *infra*, § 4.2). Il fatto che la citazione delle *Plyntriai* abbia in FS dettato globalmente più scorretto (riportato *supra*) non esclude ancora che, almeno sul verbo, siano questi due codici a serbare la lezione originale.

4.2 Argomentazione linguistica

τάνυσαι suona, in regolare flessione, la 2° pers. sing. dell'imperativo aoristo medio di τανύω (forma verbale tematica di un antico presente atematico in -νυμι);⁸⁷ di questo verbo, τανύσαι parossitono – dunque con lieve differenza d'accento rispetto a quanto tràdito in FS, ma cf. l'accento in τε νίσαι di A – è l'infinito aoristo attivo.⁸⁸ Omografia all'infinito aoristo attivo è la 3° pers. sing. dell'ottativo aoristo attivo (dato che la sillaba radicale di τανύω, breve per natura, non può prendere l'accento circonflesso; cf. altrimenti κελεύσαι ott. – κελεύσαι inf.). Ai fini dell'accentazione, la desinenza -αι è breve in imperativo e infinito, lunga nell'ottativo; per la scansione metrica il dittongo αι costituisce sempre sillaba lunga (chiusa).⁸⁹

Il verbo τανύω significa 'tendere, stendere/-si, estender/-si', con varie sfumature semantiche dipendenti dalla diatesi e dai soggetti o complementi oggetti ad esso collegati. Di preferenza, questi ultimi sono utensili sottili e/o oblungi costituiti o paragonabili (d) a corde da porre in tensione (cf. *LSJ*⁹ s.v. «τανύω I 1» *stretch, strain*), quali ad es.: arco (spesso quello di Odisseo, e.g. *Od.* 21.150, 152), corda di strumento musicale (*Od.* 21.407), correggia (*Od.* 23.201), spola (*Il.* 23.761) o anche il velo di Leucotea (*Od.* 5.346, 373), un panno (s)tirato a mo' di tavoletta sotto il petto di Odisseo natante. τανύω può riguardare anche superfici di stoffa non solo tese ma pure stese: così se le vele della nave Argo si tendono per il vento favorevole (A.R. 1.606 τετάνυστο δὲ λαίφεα νηός), le vele della nave feace destinata al trasporto di Odisseo vengono intanto distese in *Od.* 8.54 παρὰ δ' ἰστία λευκὰ τάνυσσαν [v.l. πετάσ(σ) αv]], in attesa della partenza che avverrà solo in *Od.* 13.77. Così anche – e soprattutto, in parallelo alle 'vesti e sopravvesti' della *Nausi-*

⁸⁷ Cf. Chantraine 1948², 302 (§ 140), 304 (§ 141), 374 (§ 177), 410 (§ 194), 473 (§ 225).

⁸⁸ Cf. ἀνύσαι infinito aoristo di ἀνύω/ἄνυμι in Soph. *OC* 1755; cf. l'alternanza κόμισαι, δικάσαι (imper.) – κομίσαι, δικάσαι (inf.).

⁸⁹ Cf., rispettivamente, Kühner, Blass 1890, 237-8 (§ 53, E), 320-1 (§ 79, 1) e Martinelli 1997², 17; cf. la serie completa παιδεύσαι (imper.) – παιδεύσαι (ott.) – παιδεύσαι (inf.).

caa – viene tesa e distesa la pelle di bue nella similitudine sul cadavere di Patroclo conteso tra Achei e Troiani in *Il.* 17.389-93:⁹⁰

ὡς δ' ὅτ' ἀνήρ ταύροιο βοὸς μέγαλοιο βοείην
 λαοῖσιν δῶν τανύειν μεθύουσαν ἀλοιφῆ· 390
 δεξάμενοι δ' ἄρα τοί γε διαστάντες τανύουσι
 κυκλός' ἄφαρ δέ τε ἰκμάς ἔβη, δύνει δέ τ' ἀλοιφή
 πολλῶν ἐλκόντων, τάνυται δέ τε πᾶσα διὰ πρό κτλ.

La tensione impressa dai conciatori⁹¹ (v. 391 τανύουσι, attivo) sulla pelle di bue risulta nella (dis-)tensione di quella (v. 393 τάνυται, passivo) nonché – un punto che diverrà rilevante tra poco, cf. *infra*, § 4.3 – nella sua asciugatura dall'umore naturale (v. 392 ἰκμάς ἔβη). Al medio-passivo, τανύω descrive anche lo stato di panni dispiegati su superfici (*Il.* 10.156: tappeto giaciglio di Diomede; Hes. *Th.* 177: metaforico, Urano disteso su Gaia nell'amplesso primordiale) o di altri oggetti poggiati sulla 'faccia della terra' per l'intera loro lunghezza (isola: *Od.* 9.116; vite: *Od.* 5.68-9; corpo umano riverso addormentato o morto: e.g. *Od.* 9.298, *Il.* 13.392; sentiero: Theoc. 25.157; notte: *Od.* 11.19, Arat. 556-7).

τανύω è la variante epica del più comune (ma secondario) τείνω, rimasta in uso fino alla poesia esametrica tarda (*AP* 5.261 [Paolo Silenziario]; Orph. *L.* 324). Fuori dall'epos, se ne registrano soltanto occorrenze isolate, due in Pindaro (*Ol.* 2.91, 8.49) e altrettante in prosa medica (per arti in tensione, Hp. *Steril.* 244 [8.458.14 Littré]; Gal. 13.991.9 Kühn). In tragedia, τανύω pare essere completamente assente (cf. *LSJ*⁹ s.v. «τανύω», «never by tragedy»), un dato sfavorevole alla sua restituzione per congettura in un passo di Sofocle; tuttavia, al netto del *caveat* di metodo sull'esiguità dei resti del dramma attico e quindi sul valore giocoforza relativo di tali *argumenta ex silentio*, questo fatto potrebbe essere volto addirittura in positivo e letto come esempio concreto della stretta aderenza, anche verbale, della *Nausicaa* al suo universo di riferimento, quello odissiaco. Del resto, già uno dei prmissimi studiosi del tema 'Omero e Sofocle' osservava:

«Ipsa igitur Homeri verba retinet Soph. interdum, vel potius saepe, id est verba quae Homeri sunt potius quam caeterorum scriptorum».⁹²

⁹⁰ Su questa similitudine cf. Fränkel 1921, 59 (E 10); Moulton 1979, 291-3; Edwards 1991, 99.

⁹¹ Che si tratti di queste figure professionali argomenta Forbes 1966², 48, diversamente Richter 1968, H 50.

⁹² Stephanus 1568, 88, nel capitolo *De Sophoclea imitatione Homeri* (su cui cf. Radt 1983, 200; Schein 2012, 428).

Cospicue tessere omeriche in Sofocle sono e.g. ἄναξ ἀνδρῶν Ἀτρείδης nel fr. **221.22 R. (proveniente da un altro *deperditum* di tema epico, l'*Euripilo*) e ὠρώρει βοή nella ῥῆσις del messaggero (dunque in trimetri) in OC 1622, modellato sull'iliadico βοῖ δ' ἄσβεστος ὠρώρει.⁹³

Peraltro, il verdetto di estraneità alla tragedia emesso da LSJ⁹ su τανύσας ignora Eur. IA 792, un *colon* lirico di ardua interpretazione in cui, però, tra tante incertezze il participio aoristo maschile singolare τανύσας è letto sia dal cod. L sia dal papiro antologico-musicale Leid. inv. 510 (Π² Diggle, III sec. a.C.) – almeno stando alla più recente analisi delle tracce ai rr. 9-10 (τα)]ν[ύσα]σ).⁹⁴ Se in IA 792 τανύσας è corrottela⁹⁵ o interpolazione,⁹⁶ deve essere ben antica. Nel verso dell'IA τανύσας è accettabile sia per senso – 'tensione-trazione', all'interno dell'immagine, consueta, della donna fatta prigioniera attraverso violenta presa per i capelli⁹⁷ sia per metro (parte di coriambò).⁹⁸ Problematico resta, invero, quello che dovrebbe esserne il complemento oggetto a inizio *colon*, sia che si legga ἔρυμα ('baluardo, difesa') con L e Π² sia che si accolga ῥύμα, fortunata congettura di G. Hermann⁹⁹ (LSJ⁹ s.v. «ῥύμα, ἐρύω (A)», «that which is drawn»; il *colon* significherebbe dunque 'avendo tirato trazione lacrimevole', con una sorta di accusativo interno).¹⁰⁰ L'unico motivo intrinseco a τανύσας a renderlo «precarious» è il suo essere un «Epic verb [...]

⁹³ Cf. rispettivamente Radt 1983, 201 nota 28 e Battezzato 2012, 310 (cf. pp. 321-4 sugli omerismi travisati in OT).

⁹⁴ Cf. Prauscello 2003, 5-6 con precursori in questo senso e contro l'alternativa δακρῦσέ]ν [τᾶ]σ di Diggle 1994a, 389, ove l'articolo τὰς sarebbe riferito al seguente 'patria' (γὰς πατριάσολοι Π²: πατρίδος οὐλο- L); ma questa lettura è *brevior spatio* e dubbia per l'*ordo verborum*; sul papiro cf. ora Andò 2021, 375-6.

⁹⁵ Così ancora Stockert 1992, 428; *contra* Prauscello 2003, 5-6, 10 nota 57. Che una glossa operi con una rara *vox epica* pare, in effetti, poco plausibile.

⁹⁶ Così Hermann 1848, 5, cf. Prauscello 2003, 10 nota 57. Espunge τανύσας Stockert 1992, 419, 429, ma anche ῥύμα δακρῦσέν da solo dà problemi sintattici e metrici, cf. Diggle 1994b, 411.

⁹⁷ Eur. IA 791-3 recita τίς ἄρα μ' εὐπλοκάμους κόμας | † ἔρυμα δακρῦσέν τανύσας † | πατρίδος ὀλομένας ἀπολωτιεῖ, ed. Diggle), cf. Stockert 1992, 429 (a); Collard, Morwood 2017, 442, con ulteriori riferimenti.

⁹⁸ Per ἔρυμα δακρῦσέν τανύσας dim. cho. B (~~~~~ - ~ -) cf. Prauscello 2003, 10; E. Cerbo in Andò 2021, 212. Con ῥύμα, la 'base' sarebbe pentasillabica (- ~~~~~ - ~ -), possibilità non contemplata in Martinelli 1997², 248 ma forse accettabile nel tardissimo Euripide; per un ditrocheo con *longum* soluto in prima sede (invece che, come qui, in terza) cf. e.g. Eur. *Hel.* 1304-5 = 1322-3 (ringrazio Ester Cerbo per questa segnalazione).

⁹⁹ Hermann 1848, 5; contro ἔρυμα Collard, Morwood 2017, 443 («here unapt»); a favore Andò 2021, 375 («*nomen actionis* [...], una sorta di apposizione libera») e già Stockert 1992, 429, che lo interpretava come «Haarschmuck», cf. IA 189 ἀσπίδος ἔρυμα [lyr.].

¹⁰⁰ Così Collard, Morwood 2017, 442-3, seppur ancora con *crucis* in traduzione (p. 155 «†strains to drag†»; ma a p. 441 la corrottela pare limitata «to the start of 792», i.e. a ἔρυμα, non a τανύσας); *contra* Stockert 1992, 428.

unattested for tragedy».¹⁰¹ Ma esiste τάνυσαι di FS per il verso della *Nausicaa*: è rimarchevole che la *vox epica* τανύω emerga dai recessi della tradizione manoscritta drammatica in due luoghi a forte caratura epica, in un'opera odissica di Sofocle ed in una prefigurazione lirica euripidea dei mali causati a Troia dagli Achei (tale è lo stasimo *IA* 751-800).¹⁰²

L'ostacolo maggiore al restauro di una voce di τανύω nel verso della *Nausicaa* non è la sua rarità nella lingua del dramma ma la quantità di *hypson*, breve per natura e sempre tale (cf. *LSJ*⁹ s.v. «τανύω»: «ῦ always, exc. ἐκτανύειν (s.v.l.) in Anacreont. 35.5»; cf. su questo passo *infra*), anche all'aoristo (senza, cioè, l'allungamento tipico dei *verba vocalia* davanti a σ suffissale). Ciò impedisce di accomodare la sequenza τανυσαι (per l'accento cf. *infra*) sic et simpliciter tra il primo e il secondo *metron* giambico (πέπλους τανυσαι, ὤ-ῶ*| 2-).¹⁰³ Una via percorribile per ottenere la sillaba lunga necessaria passerebbe attraverso un allungamento 'per posizione'; d'altronde, proprio per ovviare a ῦ *l'epos* crea in fine esametro la variante metrica di aoristo con *sigma* geminato:¹⁰⁴ τάνυσσειν (*Il.* 9.213; *Od.* 5.373) e τανύσσαι (*Od.* 5.346 [v.l. Η῜ΡῶΒ τάνυσσαι, imper.];¹⁰⁵ 21.171, 254: anzi, Omero ha solo questa forma, mai -υσαι). Andrebbe dunque messo in conto a Sofocle, e in un trimetro, un epicismo morfologico molto appariscente - ma spiegabile proprio con la vocazione omerica dell'opera di appartenenza.

La questione degli ionismi epici nella lingua tragica era già stata posta con esemplare cautela da R. Porson:

Licentiae, quam in dialectis sibi permisere Tragici, fines accurate constituere perdifficile est; Ionismos tamen quosdam adhibuisse, sed parce et raro, extra controversiam est.¹⁰⁶

¹⁰¹ Collard, Morwood 2017, 443.

¹⁰² I vv. 773-83 valgono generalmente come spuri, cf. Stockert 1992, 424-5; Collard, Morwood 2017, 435; Andò 2021, 373-4.

¹⁰³ La natura breve della vocale mediana sconsigliava già a Bentley 1691, 46 la congettura secentesca κτενίσαι (Salmasius *teste* Kühn *apud* Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717 nota 77; Casaubon 1621, 492; Gataker 1659, 81; cf. Meursius 1619, 71 κτενίσας; il significato sarebbe 'pettinare' o forse 'cardare', cf. Phot. π 590 Theodoridis s.v. «πεξάμενος» κτενίσας ξάνας); su κτενίσαι cf. anche *infra* nota 113.

¹⁰⁴ Per questa e diverse altre istanze di alternanza tra -σσα e -σα in aoristi di temi vocalici in vocale breve nella lingua omerica cf. Chantraine 1948², 410 (§ 194).

¹⁰⁵ Molte edizioni, e tutte le più recenti, stampano τανύσσαι, ma τάνυσσαι pare richiesto dal precedente τῆ a inizio verso (cf. *LSJ*⁹ s.v. «τῆ»: «old Ep. Interjection, *there!*, in Hom. always followed by imper.») e dal senso: si tratta dell'ordine di Leucotea ad Odisseo.

¹⁰⁶ Porson 1802², xiii.

Un infinito aoristo attivo in -σαι è *textus receptus* in Eur. *Alc.* 229b (lyr.): tràdito è πελάσαι, la geminazione del *sigma* serve ad ottenere la penultima sillaba lunga del *colon* (un aristofanio); secondo L.P. Parker «the double -σσ- in πελάσαι [...] is a metrical convenience derived from epic (Ὀδυσσεύς or Ὀδυσσεύς etc.) sometimes found in tragedy»: ¹⁰⁷ il supposto τανυσσαί sofocleo sarebbe un caso analogo. Similmente, per Bacch. 3.89 il papiro testimone legge ἀγκομίσαι (*P. Lond.* 733, col. 5, r. 12) mutato dall'*editor princeps* F. Kenyon in ἀγκομίσσαι «on metrical grounds» (il verso è un trimetro giambico catalettico) e da allora mai messo in discussione. ¹⁰⁸ Per la chiusa d'esametro a Tryph. 126 il codice poziore F (*Laur. Plut.* 32.16, ca. 1280) legge ἀνύσαι, preferibile alla forma a *sigma* semplice tràdita dall'altra famiglia manoscritta (b), la quale, per soddisfare l'obbligatorio ultimo *longum* dell'esametro, necessiterebbe di un'altrimenti inaudita misurazione lunga della vocale radicale. ¹⁰⁹ Il processo d'errore afferabile nel passo trifiodoro in b è quello da postularsi per il trimetro di Sofocle in esame: la forma epica a doppio *sigma* si è mutata per accidente, svista o volontaria semplificazione nell'equivalente a consonante unica (in Sofocle forse in coincidenza del passaggio del verso dalla trasmissione diretta a quella indiretta?). Tale scempiamento ha subito l'infinito omerico τανύσαι nel βίος del tiranno Dionigi di Eraclea scritto da Antigono di Caristo (p. 126 Wilamowitz = fr. 41 Dorandi) riportato nei *Deipnosophisti* (Ath. 10.437E [2.451.19-25 Kaibel = 3a.207.1-7 Olson]); lì il vecchio Dionigi a banchetto, non potendo più godere dell'etera presentatagli, esprime la propria rassegnazione tramite un arguto rifacimento di *Od.* 21.152: οὐ δύναμαι τανύσαι, λαβέτω δὲ καὶ ἄλλος, «io non riesco a tender(lo), (la) prenda un altro» (il sottinteso al posto dell'arco di Odisseo è ovvio). In questo esametro improvvisato il doppio *sigma* omerico è stato volutamente scempiato in vista di un riuso del verbo in altra sede metrica: ciò ha dato luogo ad un'attestazione concreta di τανύσαι, evidentemente accettabile all'orecchio greco. Più difficile è, invece, ricorrere alla scansione \bar{u} al fine di ottenere il *longum* necessario a sistemare τανυσαι nel verso di Sofocle: ἐκτανυεῖν in *Anacreont.* 37.5 W.² (δρόμον ὠκύν ἐκτανυεῖν, dim. ionico anaclomeno) addotto da *LSJ*⁹ s.v. «τανύω» co-

¹⁰⁷ Parker 2007, 101 (nelle edizioni la correzione è ricondotta a K. Erfurdt). Cf. anche ὀλέσσαι integrato da Mette 1959, 107 nel suo Aesch. fr. 296(?)¹⁵ (attribuito alle *Salaminiiai*, pure un dramma 'troiano') = *P. Oxy.* 2256 fr. 71 = Aesch. fr. dubium 451q R.

¹⁰⁸ Kenyon 1897, 28-9; danneggiata è la desinenza -AI, non il semplice Σ, ben leggibile, cf. la riproduzione: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=papyrus_733_f001r.

¹⁰⁹ Cf. *LSJ*⁹ s.v. «άνύω 1»: « \bar{u} in all parts: hence άνύσαι in Tryph. 126, άνύσάμενοι in AP 10.12 should be written with σσ». Tutte le edizioni di Trifiodoro concordano su άνύσαι, cf. Livrea 1982, 5; Gerlaud 1982, 126; sui codici dell'*Iliou Halosis* cf. Livrea 1982, v-xix; Gerlaud 1982, 56-67.

me unico caso di questa prosodia è solo una «falsa mensura»,¹¹⁰ spia dell'imperizia dell'autore dell'ode nella scansione dei δίχρονα (e spia della sua data tarda).

L'inserimento di τανυσσαι nel passo della *Nausicaa* comporta la rinuncia alla particella τε del *textus receptus* τε νῆσαι (probabilmente intesa già anche dal cod. A di Polluce, τε νῖσαι, cf. *supra*, § 4.1). Con τε νῆσαι, il primo τε avrebbe l'usuale funzione responsiva del secondo, quello eliso tra λινογενεῖς e ἐπενδύτας, cf. e.g. Eur. *Hec.* 560 μαστοῦς τ' ἔδειξε στέρνα θ'.¹¹¹ Ma il verso si regge altrettanto bene anche con il solo τε eliso, che avrebbe allora la funzione, consueta in poesia, di agile connettore di due *items*: cf. l'istanza 'incipitaria' in Hom. *Il.* 1.45 τόξ' ὄμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην, per diversi aspetti affine alla *facies* qui (ri-)data al trimetro sofocleo: in entrambi i versi [a] il τε solitario sta tra il secondo sostantivo in accusativo e l'epiteto ad esso relativo, che precede (ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην ~ λινογενεῖς τ' ἐπενδύτας), [b] il verbo reggente segue il primo complemento (τόξ' [...] ἔχων ~ πέπλους τανυσσαι) e [c] gli oggetti connessi da τε sono in chiasmo (τόξ' [...] φαρέτρην ~ πέπλους [...] ἐπενδύτας) ed *eiusdem generis* (armi vs. vesti) - condizione, quest'ultima, non necessaria ma usuale in queste combinazioni (cf. e.g. Aesch. *PV* 171 [lyr.] σκήπτρον τιμάς τ', Eur. *Hel.* 696 μέλαθρα λέχεά τ').¹¹² Con un solo τε, inoltre, il trimetro ben si organizza in due *cola* distinti, il secondo con inizio alla cesura pentemimere e concomitante soluzione del terzo *longum* preceduto da elemento libero realizzato da sillaba lunga (-σαι | ³λινο- ~ ~, cd. 'dattilo in terza sede').¹¹³ In conclusione, se il τε della congettura vulgata τε νῆσαι non fa ancora l'effetto di una zeppa (come invece non di rado le particelle congetturali), il trimetro funziona anche con il solo τ(ε) eliso tra λινογενεῖς e ἐπενδύτας.

110 West 1993², xiii-xiv, cf. anche v. 3 γεγανῦμένος, mentre corretto è ū. Per la data *post* 400 d.C. delle *Anacreontee* cf. Zotou 2014, 2-3; Müller 2010, 121-4, 247-9 sull'ode 37, ove tra le piccole irregolarità prosodiche elencate compare il v. 3, ma non il v. 5.

111 Cf. Denniston 1954², 503 «(2) corresponsive τε [...] τε», con altri esempi, anche tragici.

112 Cf. Denniston 1954², 497 «(1) single τε».

113 Secondo l'assetto più tipico del trimetro tragico presentante una sola soluzione, cf. Martinelli 1997², 86; per Sofocle cf. Ceardel 1941, 73, 84 (Table 4B: 42,13 %); Schein 1979, 45, 82 (Table XL). Lo stesso ritmo si avrebbe con la secentesca lezione κτενίσαι, che pure eliminava la prima particella τε portata da τε νῆσαι, cf. *supra* nota 103.

4.3 Ipotesto e contesto del fr. 439 R. con la nuova proposta di lettura

L'azione espressa da τανυσσαί afferirebbe al momento dell'estensione e asciugatura di πέπλοι ed ἐπενδύται all'aria aperta, dopo il lavaggio. L'ipotesto omerico sarebbe *Od.* 6.93-8, ove le ancelle di Nausicaa, finito il bucato, dispiegano i panni sulla riva assolata:

αὐτὰρ ἐπεὶ πλῦνάν τε κάθηράν τε ῥύπα πάντα,
ἔξειίς πέτασαν παρὰ θῖν' ἄλός, ἦχι μάλιστα
[...]
εἴματα δ' ἠελίοιο μένον τερσήμεναι αὐγῆ.

τανύω 'tendere' non equivale invero all'omerico πετάννυμι 'stendere', né il generico εἴματα è identico agli specifici πέπλους e ἐπενδύτας sofoclei.¹¹⁴ Tuttavia, τανύω può essere considerato a livello logico e pratico l'antecedente di πετάννυμι: prima di stendere i tessuti puliti su superfici e/o supporti dedicati, è necessario tenderli il più possibile al fine di eliminare residui acquorei. Si tratta dello stesso gesto, e dello stesso verbo, della già vista (*supra*, § 4.2) similitudine *de morte Patrocli* di *Il.* 17: i conciatori devono tendere – τανύειν, v. 390 – la pelle bovina affinché l'umidità naturale evapori;¹¹⁵ per le vesti della *Nausicaa*, l'umido sarebbe il residuo dell'acqua del fiume. Il processo di τανύειν panni lavati è raffigurato in una delle rare rese iconografiche dell'episodio di *Od.* 6, più antica rispetto alla già ricordata *pyxis* di Boston (cf. § 3): nella decorazione a figure rosse dell'anfora eponima del Pittore di Nausicaa, oggi all'*Antikensammlung* di Monaco,¹¹⁶ la centrale delle cinque ancelle presenti, stante e rivolta a destra, è còlta nell'atto di tirare con le mani un panno (poi verosimilmente steso insieme agli altri simili sui rami dell'alberello dietro Odisseo nudo).¹¹⁷ Questa iconografia non può essere definita di ispirazione omerica, dato che in *Od.* 6.115-40 l'incontro tra le fanciulle e l'eroe avviene durante il gioco a palla (non il lavaggio); la sua riconduzione ad un *tableau* della *Nausicaa* sofoclea (via la γραφή di Polignoto descritta da Paus. 1.22.6 ἔγραψε δὲ καὶ πρὸς τῷ ποταμῷ ταῖς ὁμοῦ Ναυσικᾶ πλυνούσας ἐφιστάμενον Ὀδυσσεῖα κτλ.) è ipotetica, ma af-

¹¹⁴ Ambedue le obiezioni sono state sollevate dal primo revisore di questo articolo.

¹¹⁵ E il grasso penetri: sul processo descritto cf. Richter 1968, H 50; Edwards 1991, 100.

¹¹⁶ Cf. Hauser 1905, 27; Séchan 1967², 170-1; Trendall, Webster 1971, 66; Touchefeu-Meynier 1992, 713. Riproduzioni: <https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=7055D422-0464-499B-8D56-17953D54B35E&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=>.

¹¹⁷ Cf. Eur. *Hel.* 183 (su cui *infra*, a testo), ove si stende ἀμφὶ δόνακος ἔρνεσιν.

fascinante.¹¹⁸ Quand'anche la fonte ultima del Pittore di Nausicaa non sia stata sofoclea,¹¹⁹ la pittura prova icasticamente la pertinenza di τανύειν al processo di lavaggio. Indicativo della naturale urgenza dello (s)tendere a lavaggio finito è anche il fatto che G. Welcker, il quale pure poneva il trimetro (con τε νῆσαι) in altro contesto (cf. *supra* nota 73), impegnato a trovare a Nausicaa un'attività più consona del bucato (nella sua concezione del dramma riservato ad uno stasimo mimetico), immaginava la principessa cercare «eine Stelle am Ufer zum Ausbreiten der Wasche».¹²⁰ A proposito della genericità di εἴματα del supposto ipotesto rispetto agli specifici panni sofoclei, non si vede perché questi non possano essere sottoposti con uguale efficacia e pertinenza all'azione di '(s)tendere': proprio così - *peplos tendere et amicula linea* - rendeva la prima traduzione umanistica dell'*Onomasticon* di Polluce (ripresa poi in svariate edizioni sei- e settecentesche),¹²¹ pur senza aderenza al testo greco (allora letto come τεníσαι ε/ο κτεníσαι, cf. *supra* § 3, § 4.2 nota 103).

In tragedia, si stende nella parodo dell'*Ippolito* di Euripide, ove le coreute apprendono della malattia di Fedra da un'amica (φίλα) mentre questa, bagnate le vesti nel fiume, le «poneva sul dorso della calda pietra solatia» (θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας | εὐάλιου κατέβαλλ', vv. 128-9).¹²² Da identica attività sono distolte le coreute dell'*Elena* all'inizio della parodo di quella tragedia all'udire il grido di dolore della padrona (vv. 181-2 φοίνικας ἄλιου | πέπλους χρυσέαισιν | <τ' ἐν> αὐγαῖσι θάλπουσ', ed. Allan). La lezione τανυσσαί implicherebbe un gesto (quasi) analogo per le coreute della *Nausicaa* sofoclea, *pour cause* dunque πλύντριαί e non σφαιρισταί. Un ulteriore indizio a favore della riconduzione di Soph. fr. 439 R. alla semantica del lavaggio (piuttosto che della filatura/tessitura o della pila del bucato) potrebbe venire dal contesto dell'opera-fonte: la sezione dell'*Onomasticon* di Polluce appena precedente al luogo testimone (Poll. 7.37-42 [2.62.1-63.17 Bethe]) discute proprio la terminologia del lavaggio dei panni, con dovizia di citazioni dotte; non è impossibile che il trime-

118 Cf. Hauser 1905, 32-5, secondo cui si trattava del *pinax* votivo della vittoria agonale del dramma, dipinto in età cimoniana; poi Séchan 1967², 171-2; Trendall, Webster 1971, 66; Shapiro 1995, 157-9; scettici Müller 1913, 106 nota 3; Wilamowitz 1914, 246 nota 1.

119 Ma (solo) polignotea, cf. Müller 1913, 106-8; Buitron-Oliver, Cohen 1995, 42-3; scettici anche su quest'ultima ipotesi di discendenza Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 394 nota 43.

120 Welcker 1839, 229; la presenza di panni stesi/asciutti s'impone anche a Jouanna 2007, 649 («une fois le linge lavé et étendu») e Olson 2015, 882 («laundry [...] after it has been washed and dried in the sun») [corsivo aggiunto]. Sul lavaggio dei panni in Omero, compito (anche) della πόρνια, cf. Wickert-Micknat 1982, R 59-61.

121 Cf. Gualtherus 1541, 322, poi Seber 1608, 336; Lederlin, Hemsterhuis 1706, 717; cf. Gataker 1659, 81.

122 Cf. Barrett 1964, 186, nota a vv. 128-9; Valckenaer 1768, 180.

tro della *Nausicaa* fosse stato annotato già nel corso di quello spoglio lessicale, ma concretamente usato nella sezione successiva sulle vesti. Il gesto di τανύειν 'tendere' nell'ambito della pulizia dei tessuti sarebbe complementare e seguente a quello di 'strizzare', 'pressare' subito dai panni appena tolti dall'acqua, processo pure menzionato da Polluce (cf. Poll. 7.41 [2.63.5-6 Bethe] ἔοικε δὲ καὶ τὸ ἰποῦσθαι, ἐπὶ τοῦ ἀποθλίβεσθαι καὶ πιέζεσθαι) e pure rappresentato su *pyxis* di Boston e anfora monacense, ove un'identica figura di ancella «tord à deux mains un linge pour l'essorer».¹²³

Il verso qui ricostruito πέπλους τανυσοῖαι λινογενεῖς τ' ἐπενδύτας può difficilmente essere, per via del metro giambico (dunque recitativo), un auto-riferimento delle stesse coreute alla propria attività posta all'interno della parodo cantata (tali sono i passi citati di *Ippolito* ed *Elena*) o in uno stasimo. Con l'infinito τανύσομαι, il trimetro potrebbe configurarsi come la descrizione del gesto in questione recitata ad es. da Nausicaa a Odisseo nel loro dialogo d'incontro o in uno successivo; oppure, sempre con infinito, come il resoconto di un ordine impartito dalla principessa al coro, suo συναγωνιστής nella miglior tradizione dei cori sofoclei (cf. *supra*, § 2); con l'imperativo τάνυσομαι potrebbe invece trattarsi di un comando diretto di Nausicaa al coro di sue ancelle (per imperativi singolari in trimetri rivolti dal regnante al coro o corifeo cf. e.g. Soph. *OT* 9, 654 φράζ(ε), *Ant.* 280 παῦσαι, *El.* 1399 σῖγα πρόσμενε). In questo secondo caso, per prendere in prestito, in conclusione, la parafrasi del contesto ideato per il verso da E.A.J. Ahrens:

Nausicaa jubet enim vestes tendere [non: *colligi*, così Ahrens, cf. *supra* nota 77], ut pila ludere possint!¹²⁴

¹²³ Touchefeu-Meynier 1992, 713.

¹²⁴ Ahrens 1846, 294; logicamente più arduo risulterebbe sistemare nel trimetro un eventuale ottativo τανύσομαι.

Bibliografia

- Ahrens, E.A.J. (1846). *Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta – Graece et Latine cum indicibus*. Parisiis: Didot.
- Andò, V. (2021). *Euripide. "Ifigenia in Aulide"*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Appendice metrica a cura di Ester Cerbo. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Bagordo, A. (2003). «Sofocle e i lirici: tradizione e allusione». Avezzù, G. (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 5-15.
- Barrett, W.S. (1964). *Euripides' "Hippolytos"*. Oxford: Clarendon Press.
- Battezzato, L. (2012). «The Language of Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 305-24.
- Bekker, I. (1846). *Julii Pollucis Onomasticon*. Berolini: Nicolai.
- Bentley, R. (1691). *Joannis Antiocheni cognomento Malalae Historia chronica [...] Accedit Epistola Richardi Bentleii ad cl. V. Jo. Millium S.T.P.* Oxonii: e Theatro Sheldoniano.
- Bethe, E. (1895). «Die Überlieferung des Onomastikon des Iulius Pollux». *NGG*, Heft 3, 322-48.
- Bethe, E. (1900). *Pollucis Onomasticon [...] Fasciculus prior lib. I-V continens*. Lipsiae: Teubner.
- Bethe, E. (1917). «Iulius (Pollux)». *RE*, 10(1), 773-9.
- Bethe, E. (1931). *Pollucis Onomasticon [...] Fasciculus posterior lib. VI-X continens*. Lipsiae: Teubner.
- Blumenthal, A. von (1927). «Sophokles (aus Athen)». *RE* III A 1, 1040-94.
- Brunck, P. (1786). *Sophoclis quae exstant omnia cum veterum grammaticorum scholiis*, vol. 2. Argentorati: Treuttel.
- Buitron-Oliver, D.; Cohen, B. (1995). «Between Skylla and Penelope: Female Characters of the *Odyssey* in Archaic and Classical Greek Art». Cohen, B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's "Odyssey"*. New York; Oxford: Oxford University Press, 29-60.
- Carrara, L. (2014). *L'indovino Poliido. Eschilo, "Le Cretesi". Sofocle, "Manteis". Euripide, "Poliido"*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Casaubon, I. (1621). *Animadversionum in Athen. Dipnosophistas libri XV*. Secunda editio postrema authoris cura. Lugduni: Harsy & Rauaud.
- Castelli, E. (2020). *La nascita del titolo nella letteratura greca. Dall'epica arcaica alla prosa di età classica*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Ceadel, E.B. (1941). «Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays». *CQ*, 1941, 66-89.
- Chantraine, P. (1948²). *Grammaire Homérique*. T. 1, *Phonétique et morphologie*. Paris: Klincksieck.
- Cipolla, P. (2003). *Poeti minori del dramma satiresco*. Amsterdam: Hakkert.
- Cipolla, P. (2006). «Le citazioni dei tragici in Ateneo». Cipolla, P. (a cura di), *Studi sul teatro greco*. Amsterdam: Hakkert, 79-136.
- Cipolla, P. (2015). *Marginalia in Athenaeum. Lemmi, scoli e note di lettura del codice Marc. Gr. 447 dei "Deipnosofisti"*. Amsterdam: Hakkert.
- Collard, C.; Morwood, J. (2017). *Euripides "Iphigenia at Aulis"*. 2 vols. Liverpool: Liverpool University Press.
- Davidson, J.F. (1994). «Sophocles and the *Odyssey*». *Mnemosyne*, 47(3), 375-9.

- Davidson, J.F. (2006). «Sophocles and Homer: Some Issues of Vocabulary». de Jong, I.J.F.; Rijksbaron, A. (eds), *Sophocles and the Greek Language: Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*. Leiden; Boston: Brill, 25-38.
- Davidson, J.F. (2012). «The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 245-61.
- Degani, E. (2010). *Ateneo di Naucrati "Deipnosofisti" (Dotti a banchetto). Epitome del libro I*. Bologna: Pàtron.
- Del Corno, D. (2004). «Odisseo tra i Satiri». Zanetto, G. (a cura di), *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*. Milano: Cisalpino, 187-95.
- Denniston, J.D. (1954²). *The Greek Particles*. Oxford: Clarendon Press.
- Diggle, J. (1994a). *Euripidis Fabulae. Tomus III*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Diggle, J. (1994b). *Euripidea. Collected Essays*. Oxford: Clarendon Press.
- Di Lello-Finuoli, A.L. (2000). «Per la storia del testo di Ateneo». *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae VII*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 129-82.
- Dindorf, G. (1824a). *Iulii Pollucis Onomasticon*. Vol. 2, VI-X. Lipsiae: Teubner.
- Dindorf, G. (1824b). *Iulii Pollucis Onomasticon*. Vol. 5 pars 1, *Annotationes VI-VIII*. Lipsiae: Teubner.
- Easterling, P.E. (1984). «The Tragic Homer». *BICS*, 31, 1-8.
- Edwards, M.W. (1991). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellendt, F.; Genthe, H. (1872²). *Lexicon Sophocleum*. Editio altera emendata. Berolini: Borntraeger.
- Forbes, R.J. (1966²). *Studies in Ancient Technology*, vol. 5. Leiden: Brill.
- Fränkel, H. (1921). *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fraenkel, E. (1977). *Due seminari romani di Eduard Fraenkel: Aiace e Filottete di Sofocle*. A cura di alcuni partecipanti, premessa di L.E. Rossi. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gantz, T. (1980). «The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups». *AJPh*, 101, 133-64.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.
- Garvie, A.F. (1969). *Aeschylus' "Supplikes". Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garvie, A.F. (1994). *Homer Odyssey Books VI-VII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gataker, Th. (1659). *Adversaria miscellanea [...] edente Carolo, Thomae Gatakeri filio. Adjicitur authoris vita, propria manu scripta*. Londini: S.A. Gellibrand.
- Gerlaud, B. (1982). *Triphiodore. La prise d'Ilion*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gualtherus, R. (1541). *Iulii Pollucis Onomasticon [...] nun primum Latinitate donatum*. Basileae: Winter.
- Guggisberg, P. (1947). *Das Satyrspiel*. Zürich: Dissertations-Druckerei A.-G. Lee-mann & Co.
- Hauser, F. (1905). «Nausikaa. Pyxis im Fine-Arts-Museum zu Boston». *JÖAI*, 8, 18-41.
- Hermann, G. (1848). *De interpolationibus Euripidae Iphigenia in Aulide dissertationis pars altera*. Lipsiae: ex officina Staritzii.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*. Paris: Fayard.

- Kenyon, F.G. (1897). *The Poems of Bacchylides from a Papyrus at the British Museum*. Oxford: Hart.
- Krumeich, R.; Pechstein, N.; Seidensticker, B. (Hrsgg) (1999). *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kühner, R; Blass, F. (1890). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Erster Teil, *Elementar- und Formenlehre*. Hannover: Hahn.
- Lechner, M. (1859). *De Sophocle poeta Ὀμηρικωτάτω*. Erlangen: Universitäts-Buchdruckerei Junge & Sohn.
- Lederlin, J.H.; Hemsterhuis, T. (1706). *Iouliou Polydeukous Onomastikon en bibliois deka. Julii Pollucis Onomasticum graece-latine pars altera*. Amstelaedami: Ex officina Wetsteniana.
- Lefkowitz, M.R. (2012²). *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lloyd-Jones, H. (1952). «The Robes of Iphigeneia». *CR*, n.s. 2, 132-5.
- Lloyd-Jones, H. (2003²). *Sophocles. Fragments*. Cambridge (MA); London: LOEB.
- Livrea, E. (1982). *Triphiodorus. Ilii excidium*. Leipzig: Teubner.
- Lupi, F. (2020). *Sophocles deperditus. Tradizione ed ecdotica dei frammenti sofoclai tra XVI e XVII secolo*. Pisa: ETS.
- Marchiori, A. (2003). «Sofocle in Ateneo». Avezzù, G. (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 175-91.
- Martinelli, M.C. (1997²). *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*. Bologna: Cappelli.
- Mette, H.J. (1959). *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin: Akademie Verlag.
- Meursius, J. (1619). *Aeschylus, Sophocles, Euripides sive De Tragoediis eorum. Libri III*. Lugduni Batavorum: Basson.
- Miller, M.C. (1989). «The Ependytes in Classical Athens». *Hesperia*, 58(3), 313-29.
- Moulton, C. (1979). «Homeric Metaphor». *CPh*, 74(4), 279-93.
- Müller, F. (1913). *Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*. Berlin: Weidmann.
- Müller, A. (2010). *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*. Tübingen: Gunter Narr.
- Nauck, A. (1856). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Lipsiae: Teubner.
- Nauck, A. (1889²). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Editio secunda. Lipsiae: Teubner.
- Olson, S.D. (2006). *Athenaeus. The Learned Banqueters. Books I-III*. 106e. Cambridge (MA); London: LOEB.
- Olson, S.D. (2014). *Eupolis, fr. 326-497. Fragmenta incertarum fabularum, fragmenta dubia*. FrC 8.3. Heidelberg: Verlag Antike.
- Olson, S.D. (2015). «νῆσαι in Sophocles', fr. 439 R.». *CQ*, 65(2), 881-2.
- Orth, Chr. (2015). *Nikochares - Xenophon: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. FrC 9.3. Heidelberg: Verlag Antike.
- Paduano, G. (1982). *Tragedie e Frammenti di Sofocle. Volume secondo*. Torino: UTET.
- Parker, L.P.E. (2007). *Euripides. Alcestis*. Oxford: Oxford University Press.
- Pearson, A.C. (1917). *The Fragments of Sophocles*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pickard-Cambridge, A. (1968²). *The Dramatic Festivals of Athens*. Second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis. Oxford: Oxford University Press.
- Porson, R. (1802²). *Euripidis Tragoediae [...] Tomus I. Hecuba. Orestes. Phoenixis. Medea*. Editio altera. Lipsiae: Fleischer.

- Prauscello, L. (2003). «La testimonianza di P. Leid. inv. 510 (= Eur. *I.A.* 1500?-1509, 784-793?) fra prassi esecutiva e trasmissione testuale». *ZPE*, 144, 1-14.
- Radt, S.L. (1983). «Sophokles in seinen Fragmenten». De Romilly, J. (éd.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*. Vandœuvres; Genève: Fondation Hardt, 185-231. Entretiens sur l'Antiquité Classique 29.
- Radt, S.L. (1999²). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Radt, S.L. (2009). *Strabons Geographika*. Bd. 8, *Buch XIV-XVII: Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Redondo, J. (2003). «Satyric Diction in the Extant Sophoclean Fragments: A Reconsideration». Sommerstein, A.H. (ed.), *Shards from Kolonos. Studies in Sophoclean Fragments*. Bari: Levante, 413-31.
- Richter, W. (1968). *Archaeologia Homeric*. Bd. 2, Kapitel H, *Die Landwirtschaft im homerischen Zeitalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sansone, D. (2016). «The Size of the Tragic Chorus». *Phoenix*, 70, 233-54.
- Scavello, G. (2015). «Elementi epico-omerici nella dizione sofoclea: analisi del secondo stasimo dell'*Edipo re*». *ACME*, 68(1), 153-74.
- Schein, S.L. (1979). *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*. Leiden: Brill.
- Schein, S.L. (2012). «Sophocles and Homer». Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Malden: Wiley-Blackwell, 424-39.
- Schmid, W. (1934). *Geschichte der griechischen Literatur*. Erster Teil, *Die klassische Periode der griechischen Literatur*. Zweiter Band, *Die griechische Literatur in der Zeit der attischen Egemonie vor dem Eingreifen der Sophistika*. München: Beck.
- Schreyer, H. (1884). *Nausikaa: Trauerspiel in fünf Aufzügen in freier Ausführung des Goetheschen Entwurfs; nebst einem Anhang: Nausikaa bei Homer, Sophokles und Goethe*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- Seber, W. (1608). *Ιουλίου Πολυδεύκου Ὀνομαστικὸν ἐν βιβλίοις δέκα. Julii Pollucis Onomasticon [...]* Francoforti: Claudium Marnium & heredes Ioh. Aubrii.
- Séchan, L. (1967²). *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Honoré Champion.
- Shapiro, H.A. (1995). «Coming of Age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa». Cohen, B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's "Odyssey"*. New York; Oxford: Oxford University Press, 155-64.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus Homericus: Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A.H. (2010). *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A.H. (2012). «Fragments and Lost Tragedies». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 191-209.
- Stama, F. (2022). «(Ri)comporre una tetralogia 'legata': il caso della presunta tetralogia odissica di Eschilo (Ψυχαγωγί, Πηνελόπη, Ὀστολόγοι, Κίρκη σατυρική)». Carrara, L. (a cura di), *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica*. Pisa: ETS, 113-39.
- Steffen, V. (1952). *Satyrographorum Graecorum Fragmenta*. Poznań: Prace Komisji Filologicznej / Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Filologiczno-Filozoficzny.
- Stephanus, H. (1568). *Annotationes in Sophoclem et Euripidem*. s.l.

- Stockert, W. (1992). *Euripides, "Iphigenie in Aulis"*. Bd. 2, *Detailkommentar*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Storey, J. (2011). *Fragments of Old Comedy*. Vol. 3, *Philonicus to Xenophon. Adespota*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Studniczka, F. (1886). *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht*. Wien: Gerold.
- Sutton, D.F. (1984). *The Lost Sophocles*. Lanham; New York; London: University Press of America.
- Tosi, R. (1988). *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*. Bologna: Clueb.
- Touchefeu-Meynier, O. (1992). «Nausikaa». *LIMC*, 6(1), 712-14 [illustrazioni in *LIMC*, 6(2), 420-1].
- Trendall, A.D.; Webster, T.B.L. (1971). *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon.
- Tyrrell, W.B. (2006). «The Suda's Life of Sophocles (Sigma 815): Translation and Commentary with Sources». *Electronic Antiquity*, 9, 3-231.
- Tyrrell, W.B. (2012). «Biography». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 19-37.
- Valckenaer, L.C. (1768). *Euripidis Tragoedia Hippolytus*. Lugduni Batavorum: Luzac & Le Maire.
- Welcker, F.G. (1839). *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Abth. 1-2. Bonn: Eduard Weber.
- West, M. (1993²). *Carmina anacreontea*. Stutgardiae et Lipsiae: Teubner.
- Wickert-Micknat, G. (1982). *Archaeologia Homerica*. Bd. 3 Kapitel R, *Die Frau*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1914). *Aischylos Interpretationen*. Berlin: Weidmann.
- Zotou, A. (2014). *Carmina Anacreontea 1-34. Ein Kommentar*. Berlin; Boston: De Gruyter.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

‘Schegge’ di Odisseo

I ‘volti’ dell’eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle

Francesco Lupi

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The paper focuses on the characterisation of Odysseus in the fragmentary plays of Sophocles. After some introductory remarks on the playwright’s debt to the epic tradition, section 2 deals with the rhetoric of Odysseus as showcased by frs *566 (*Syndeipnoi*) and 965 R.² (unknown play), and highlights how Sophocles interacted with the epic tradition underlying both fragments. Sections 3-4 explore the varied way in which Sophocles shaped the ethical characterisation of Odysseus. Section 3 focuses on the role of Odysseus as ‘antagonist’ of other Achaean heroes, while section 4 highlights the unfamiliar characterisation of Odysseus in the *Euryalus*.

Keywords Odysseus. Sophocles. Fragments. Rhetoric. Ethical characterisation.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Retorica di Odisseo, retorica su Odisseo. – 3 Odisseo persecutore di eroi. – 4 Dopo l’*Odissea*.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-14 | Accepted 2022-05-17 | Published 2022-13-12

© 2022 Lupi | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/002

39

1 Introduzione

Nel panorama degli studi sul *corpus* dei drammi perduti sofoclei, sorretto anche in anni recentissimi da un flusso costante e significativo di contributi, manca uno studio complessivo, che tenga conto anche dei frammenti, specificamente dedicato alla 'fortuna' di Odisseo nell'opera di Sofocle.¹ Il *desideratum* non sarà soddisfatto dal presente contributo, che si limiterà a mettere in luce solo alcuni aspetti delle modalità di rappresentazione dell'eroe itaceo al di là dei superstiti *Aiace* e *Filottete*, drammi che ne hanno consegnato ritratti profondamente diversi.

Come le due *pièces* integre, anche i drammi 'odissei' oggi frammentari derivavano il proprio soggetto, almeno in larga parte, da poemi perduti del Ciclo troiano.² La predilezione sofoclea per l'ἑπικὸς κύκλος è testimoniata da un noto passo dei *Deipnosophisti* di Ateneo, dove il grammatico Zoilo afferma che Sofocle compose interi drammi attingendo alla materia del Ciclo epico.³ Agli albori della fortuna moderna dei frammenti sofoclei il filologo ginevrino I. Casaubon, nel redigere il primo catalogo 'ragionato' di titoli dell'intera opera del drammaturgo, prese le mosse proprio dalla testimonianza di Ateneo. Significativamente, Casaubon era peraltro convinto che il debito di Sofocle nei confronti del Ciclo fosse tale che, chiunque volesse conoscerne il soggetto, avrebbe potuto limitarsi a compulsare i titoli delle sue tragedie.⁴

A distanza di oltre quattro secoli dal pionieristico contributo di Casaubon alla 'frammentologia' sofoclea, A.H. Sommerstein, in uno studio sulla ricezione del Ciclo epico in tragedia, ha stimato in (al-

1 Sul tema cf. Cesareo 1898, 98-102; 1899, 17-19; Post 1922, *passim*; Garassino 1930, 225-34; Kiso 1984, 87-109; Jouanno 2013, 95, 97-104 (con interesse di gran lunga prevalente per *Aiace* e *Filottete*). Di singole tragedie perdute trattano i recenti lavori di Giaccardi 2019 (*Ifigenia*) e Moles 2020 (*Scirii*). Su presenza e funzioni di Odisseo sulla scena attica, ma senza specifica attenzione per i drammi frammentari sofoclei, cf. Stanford 1964², 102-17; un'utile disamina della caratterizzazione (prevalentemente) negativa dell'eroe in tragedia è in Montiglio 2011, 3-12; cf. anche Casanova 2006-07, in part. 21-7.

2 Nel presente lavoro con 'odissei' si designa qualsiasi dramma sofocleo in cui la presenza di Odisseo tra le *dramatis personae* sia certa o almeno ipotizzata con qualche grado di plausibilità; nelle sue rare occorrenze, l'agg. 'odisseico' (o 'post-odisseico') è impiegato invece per esprimere, in senso più specifico, una relazione con l'*Odissea*.

3 Athen. 7.277e (II, 114, 28-115, 2 Kaibel) = Soph. test. 136.8-9 R.² = *Cycl.* test. 18 Bernabé/⁴ Davies ἔχαυρε δὲ Σοφοκλῆς τῶ ἑπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ. Sulle implicazioni del termine ἑπικὸς κύκλος nel passo cf. Davies 1989, 1; sulla storia del sintagma, non attestato prima del II sec. d.C., cf. West 2013, 1.

4 «Quod autem multarum suarum tragoediarum integra argumenta e Cyclo sumserit, disertim testatur Athenaeus hoc loco [vedi *supra* nota 3]. Quamobrem qui laborabit scire qua de re in vetustissimo et celeberrimo illo opere tractaretur, is mihi titulos tragoediarum Sophoclis consideret» (Casaubon 1600, 303.2-5).

meno) 47 il numero di drammi sofoclei, fra tragedie e satireschi, di soggetto ciclico: circa due quinti dell'intera produzione del tragico,⁵ con una vistosa predilezione per le vicende narrate nei *Cypria*.⁶ L'incidenza dei drammi di soggetto ciclico nel *corpus Sophocleum* è dunque relevantissima, e si riflette nel *corpusculum* dei drammi integralmente conservati: di questi ben sei su sette – le tre tragedie 'tebane', e poi *Aiace*, *Elettra* e *Filottete* – drammatizzano episodi o afferiscono, con innovazioni anche profonde, a segmenti mitici trattati nei poemi del Ciclo. D'altra parte, in un passo della *Poetica*, Aristotele rileva il carattere meno unitario di due poemi ciclici, *Cypria* e *Piccola Iliade*, rispetto a *Iliade* e *Odissea*:⁷ se queste ultime, secondo il giudizio del filosofo, offrono materia solo per una o due tragedie ciascuna (μία τραγωδία [...] ἢ δύο μόναι),⁸ ben più numerose sono quelle ricavabili dai due poemi del Ciclo,⁹ data la minor organicità del loro impianto.

Sorprendentemente modesto, per contro, è il novero dei drammi sofoclei ispirati al *plot* dei poemi omerici.¹⁰ A quanto è dato sapere, Sofocle non portò in scena episodi dell'*Iliade*, mentre si lascia individuare un numero ristretto di drammi direttamente ispirati all'*Odissea*: vi rientrano certamente la *Nausicaa* o *le lavandaie*, con ogni probabilità i Νίπτρα, forse anche i *Feaci*.¹¹ Il dato, sul piano squisitamente quantitativo, è in contrasto con la notizia offerta dall'anonimo autore della *Vita Sophoclis*, secondo cui il tragico si sarebbe

5 Per le notizie antiche sulla consistenza numerica della produzione sofoclea cf. *Vita Soph.* 18 (= Soph. test. 1.76-7 R.²), Soph. test. 2 R.². Un'attenta disamina di tali notizie, con lista dei 122 titoli sofoclei positivamente attestati, è in Radt 1983, 186-90, 194-5 = 1991, 79-82, 86-7 = 2002, 263-7, 270-1; cf. anche Lloyd-Jones 2003², 3-8.

6 Sommerstein 2015, 462-3 (per i titoli cf. pp. 482-3); per una rassegna dei drammi sofoclei basati sui *Cypria* cf. Jouan 1994.

7 Arist. *Po.* 1459a37-b7 (1459b3-4), su cui cf. West 2013, 18-20, 60.

8 Arist. *Po.* 1459b3-4. Sulla questione cf. però i rilievi di Sommerstein 2015, 461-2.

9 Per i *Cypria* il filosofo si limita a parlare di 'molte' (πολλὰ) tragedie; quanto invece alle tragedie derivate dalla *Piccola Iliade*, nel testo figura un elenco di dieci titoli, per più ragioni problematico: cf. Scafoglio 2007; West 2013, 164-5.

10 Lo rileva Radt 1983, 197 = 1991, 88 = 2002, 272.

11 La *Nausicaa* o *le lavandaie* (fr. 439-41 R.²) traeva il proprio soggetto dal libro sesto dell'*Odissea*. I Νίπτρα (fr. 451a R.²) erano probabilmente incentrati sul celebre episodio, narrato nel libro diciannovesimo del poema, del riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea. Quanto ai *Feaci* (fr. 675-6 R.²), è almeno presumibile che avessero a che fare con il soggiorno di Odisseo a Scheria (un soggetto alternativo, non derivato dall'*Odissea*, è suggerito da Pearson 1917, 2: 294). Non sono mancate proposte di identificazione di questi titoli tra loro o con altri: per Lloyd-Jones 2003², 322-3 (cf. p. 377, ad fr. 861 R.²) *Nausicaa* e *Feaci* potrebbero essere lo stesso dramma (così già Pearson, *l.c.*, che diversamente da Lloyd-Jones, tuttavia, riteneva improbabile la circostanza di una triplice denominazione - Ναυσικάα, Πλύντρια, Φαίακες - per un singolo dramma); a una congettura di Brunck risale invece l'identificazione, destinata ad avere largo seguito, di Νίπτρα e Ὀδυσσεύς ἀκανθοπλήξ (fr. 453-461a R.²), che qui invece si considerano, sulla scorta di Radt 1999², 373, drammi distinti (sulla questione cf. anche Lucas de Dios 1983, 229-31; Lloyd-Jones 2003², 236-7).

rifatto all'*Odissea* in molti drammi.¹² Si tratta però di un passo di interpretazione non pacifica,¹³ e comunque sembra potersi concludere, sulla scia dell'autorevole giudizio di S.L. Radt, che il riferimento sia qui non ai *mythoi* trascelti dal poeta per i propri drammi, bensì al riecheggiamento di specifici aspetti, motivi, espressioni (e altro) derivati dall'*Odissea*¹⁴ e operanti come modello sul testo sofocleo.

In quanto segue, ci si concentrerà su alcune tragedie frammentarie in cui Odisseo era a vario titolo coinvolto, a partire da una selezione di frammenti assegnabili con certezza all'eroe come *persona loquens* - così è nella sez. 2, incentrata su aspetti particolari della retorica di Odisseo. Si analizzeranno quindi alcuni casi in cui il ruolo dell'eroe nell'economia del dramma di volta in volta preso in esame pare sufficientemente delineato da consentire almeno qualche riflessione sulla sua caratterizzazione 'etica' - tali casi sono esaminati nelle sezz. 3-4, ove si mostra come l'*engagement* di Sofocle con la materia dell'epica ciclica e la sua propensione a operarvi innovazioni narrative consentissero al poeta di portare in scena un Odisseo dai tratti altamente diversificati. È necessario precisare che il lavoro non mira - né d'altro canto sarebbe operazione anche solo pensabile - a ricostruire la modalità di rappresentazione di Odisseo nel teatro di Sofocle, quasi fosse possibile postularne una sostanziale uniformità, 'indifferente' alle (variabili) esigenze drammatiche proprie delle singole *pièces* odissiache. Nel portare sulla scena un eroe del mito, al contrario, il poeta tragico ne fa una creazione di volta in volta autonoma, soggetta a modalità di rappresentazione anche cospicuamente differenti, e ciò perché, salvo la circostanza di trilogie tematicamente legate, un dramma si configura, ed è perfettamente 'funzionante', come un'unità a sé stante.¹⁵ Tuttavia, per tornare a Odisseo in Sofocle, proprio la pluralità dei 'volti' dell'eroe nella produzione del drammaturgo poteva far sì che l'Odisseo di un dramma 'reagisse' con una sua pregressa, e solo in parte congruente, raffigurazione scenica, secondo dinamiche per noi solo in parte recuperabili, ma che dovevano essere operanti almeno presso una parte del

12 *Vita Soph.* 20 = test. 1.81 R.² καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται (sc. Sofocle).

13 Non il solo a destare difficoltà interpretative nel par. 20 della *Vita*: cf. e.g. Davidson 2012, 246, 254.

14 Radt 1983, 199 = 1991, 89 = 2002, 273-4, ripreso da Davidson 2012, 253-4. Schein 2012, 425 rileva il carattere incongruo del passo della *Vita*, giudicato «incorrect» (p. 427).

15 Utili considerazioni al riguardo in Jouanna 2007, 407-16, che, in una sezione incentrata sui personaggi più volte ricorrenti nelle tragedie integre di Sofocle, esamina i casi di Creonte, Edipo ed Eracle (per un'analisi del diverso 'trattamento' di Odisseo nell'*Aiace* e nel *Filottete* cf. invece pp. 379-81). Devo l'opportuna precisazione svolta a testo al suggerimento di uno dei due *referees*.

pubblico ateniese: per riprendere una considerazione formulata da G.O. Hutchinson, d'altra parte, «[m]eaning should not be seen as always confined within one play of an author at a time».¹⁶

Un'avvertenza, infine, è doverosa: molto di quanto si dirà assume come corrette proposte attributive, o di ricostruzione dei *plot*, che godono oggi di largo credito, ma che in questa sede non è possibile discutere nel dettaglio; ci si limiterà pertanto a segnalarne la natura congetturale.

2 Retorica di Odisseo, retorica su Odisseo

Tratto indissociabile da Odisseo fin dall'*epos* omerico è la sua destrezza retorica, abilità che l'eroe dovette senz'altro sfruttare anche in vari drammi sofoclei oggi frammentari (se ne parlerà anche in seguito). In questa sezione si analizzano due 'saggi' della retorica odissea, con uno sguardo alla trama di richiami epici che vi è sottesa.

Il primo caso è costituito dal fr. *566 R.², proveniente dai Σύνδριπτοι, dramma da più studiosi identificato con l'Ἀχαιῶν σύλλογος e di incerto statuto tragico.¹⁷ Il brano evoca lo scenario di uno scontro tra Odisseo e Achille, i quali sono apertamente nominati da Plutarco, unico testimone del frammento.¹⁸ Come è noto, un νεῖκος tra Odisseo e Achille durante un banchetto è celebrato nel primo canto di Demodoco all'interno del libro ottavo dell'*Odissea* (vv. 72-83). Circostanze e causa dell'alterco, taciute dall'aedo omerico, sono ricondotte dagli scolii all'*Odissea* a una disputa sul modo di conquistare Troia, se con l'ἀνδρεία o con la σύνεσις, virtù eroiche tra loro irriducibili e polarmente incarnate dai due contendenti.¹⁹ È almeno possibile, come è

16 Hutchinson 2004, 28. Le parole provengono da una più estesa riflessione (pp. 26-8) incentrata (prevalentemente) sui drammi omonimi di uno stesso autore. L'analisi dello studioso mostra come sia «entirely reasonable to think of two homonymous tragedies by one author as interacting» (p. 27), e presuppone l'attitudine del pubblico ateniese a mettere a confronto rappresentazioni diverse del medesimo personaggio nell'opera dello stesso o di più drammaturghi. Un simile approccio informa anche parte delle riflessioni svolte *infra*, § 3, sul perduto *Teucro* sofocleo.

17 L'identificazione fu avanzata («fortasse recte» per Radt 1999², 425; cf. p. 163) da Toup 1767, 133, ed è ritenuta certa da Sommerstein 2006, che edita congiuntamente i frammenti ascritti ai due drammi (rispettivamente: 143-8 e 562-71 R.²). Sullo statuto di genere della *pièce* le posizioni della critica divergono: cf. la rassegna bibliografica in Radt 1999², 426 (con relativo *addendum* a p. 762), da integrare almeno con Degani 1991, 102-3, Jouan 1994, 204, Wright 2019, 84-5, che propendono per la natura satiresca dell'opera (per tale ipotesi cf. Radt 1983, 211 = 1991, 98 = 2002, 283; Lloyd-Jones 2003², 9, 281); a un dramma prosatiresco pensa invece Sommerstein 2006, 102, 127-9; cf. Sommerstein 2012b, 205. Sempre a Toup (*l.c.*) si deve la congetturale attribuzione del fr. *566 R.² ai Σύνδριπτοι.

18 Plut. *Quomodo adul.* 74A-B.

19 Sul canto di Demodoco e le notizie offerte dagli scolii sul passo cf. Lentini 2006, 94-102.

stato proposto,²⁰ che nei Σύνδειπνοι Sofocle contaminasse l'episodio evocato nell'*Odissea* (a) con un'altra lite narrata nei *Cypria* (b), questa volta tra Achille e Agamennone, sorta di prefigurazione della μῆνις iliadica:²¹ analogo il contesto – anche in (b) un banchetto, certamente anteriore allo scoppio delle ostilità tra Achei e Troiani –, del tutto diversa, invece, la motivazione, ricondotta dall'*argumentum* del poema perduto (e da altre fonti)²² al mancato o tardivo invito di Achille al banchetto da parte dell'Atride. I dettagli sfuggono, ma se attribuzione e contestualizzazione del fr. *566 R.² sono corretti, quello che ne emerge è un quadro quantomeno degno di nota: Odisseo, che per qualche ragione veniva a trovarsi coinvolto nella lite, punge Achille nel vivo del suo orgoglio guerriero, tacciandolo di viltà, in altre parole facendo appello, lui eroe della μῆτις, ai valori dell'ἀνδρεία. Così il testo del frammento nell'edizione curata da Radt.²³

Οδ. ἤδη τὰ Τροίας εἰσορῶν ἐδώλια
δέδοικας; ...

Αχ. (διαγανακτεῖ καὶ ἀποπλεῖν λέγει)²⁴
.....

Οδ. ἐγὼ δ' ὁ φεύγεις· οὐ τὸ μὴ κλύειν κακῶς,
ἀλλ' ἐγγύς Ἔκτωρ ἐστίν· οὐ μένειν καλόν

4

2 notam interrogationis posuit Pearson || 4 οὐ μαίειν F, θυμαίειν GXAF^{ms}U^{ms} (prob. Valckenaer), συμβαίειν Tucker | Ἔκτωρ ὥστε θυμαίειν M. Schmidt

20 Sommerstein 2006, 84-6; 2012b, 203-4. Analogamente per Jouan 1994, 205, che pure ritiene il dramma incentrato sull'episodio dei *Cypria*, «nos fragments prouvent que le poète avait aussi utilisé la scène de l'*Odyssee*, puisqu'on voit Ulysse et Achille s'affronter durement». Sulla pratica sofoclea di combinare in un singolo dramma «two episodes from a Cyclic epic, which did not necessarily have any organic relation to each other», cf. Sommerstein 2015, 476-7 (p. 476).

21 Cf. Sommerstein 2006, 98-9; 2012b, 205.

22 *Cypr. arg.* p. 41.50-2 Bernabé/p. 32.64-7 Davies/§9 West, Arist. *Rh.* 1401b17-19, *Philod. Ir.*, col. 18.14.

23 L'apparato in calce al frammento è anch'esso basato, con omissione dei dettagli bibliografici, sull'ed. Radt. Sommerstein 2006, 110 stampa il v. 2 senza la *nota interrogativa* (sulla scelta cf. p. 131). Diversa la soluzione adottata da Lloyd-Jones 2003², 284-5, che, posta invece la *nota* alla fine dei vv. 3 e 4, interpreta il secondo emistichio dei due trimetri come altrettante interrogative retoriche: «I know what you wish to flee from! Is it not from ill-repute? But Hector is near! Does not honour demand that you remain?» (corsivo aggiunto): *contra* Sommerstein 2006, 132.

24 Radt ricava la porzione di testo tra parentesi dal contesto citazionale plutarcho, dove tra i vv. 1-2 e 3-4 è interposta la nota πρὸς ταῦτα [sc. fr. *566.1-2 R.²] πάλιν τοῦ Ἀχιλλέως διαγανακτοῦντος καὶ ἀποπλεῖν λέγοντος.

È pur sempre un Odisseo che primeggia nei λόγοι, ambito in cui l'eroe mostra qui di muoversi con la consueta abilità retorica. Lo prova, pur negli angusti confini della citazione plutarchea, la ricercata tessitura dell'ultimo *metron* dei vv. 3-4 del frammento: al κλύειν κακῶς del v. 3 'risponde' l'isosillabico e parzialmente assonante μένειν καλόν del v. 4. Non solo: per un effetto di amplificazione il disonore patito da Achille nel dramma (cf. v. 3)²⁵ – la triviale sgarberia di Agamennone, ridotta da Odisseo a semplice pretesto dell'ira del Pelide – evoca l'ombra (futura) di un ben più grave disonore per l'eroe, quello di sottrarsi, per paura, ai nemici. A ciò concorre la possibile anfibologia sottesa all'espressione οὐ μένειν καλόν con cui si chiude il frammento, per quanto ne so non valorizzata dagli studiosi: non solo 'non è bello restare!' – il valore ovvio, di superficie, che configura un sarcastico invito ad Achille a salpare, e che come tale sarà stato decodificato dall'eroe nel contesto drammatico – ma forse anche, in senso pregnante, 'non è bello attardarsi', 'rimanere indietro'.²⁶ E cioè lontani, in disparte, fuori dal cuore delle operazioni belliche che attendono gli Achei a Troia e più in generale qualificano l'operato dell'eroe valoroso. Se la lettura avanzata coglie nel segno, data la destrezza retorica tradizionalmente associata all'eroe l'anfibologia non sembra affatto fuori luogo in bocca a Odisseo.

È a questo punto utile chiamare in causa due passi iliadici che si prestano particolarmente bene a un raffronto. Provengono entrambi dalla risposta di Achille a Odisseo durante l'ambasceria compiuta da questi, Fenice e Aiace presso il Pelide nel libro nono dell'*Iliade*. Replicando a Odisseo, Achille protesta la propria contrarietà ai doni riparatori promessi da Agamennone:

ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι·
 ἐν δὲ ἢ τιμῇ ἢ μὲν κακὸς ἢ δὲ καὶ ἐσθλός·
 κάτθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὅ τε πολλὰ ἐοργῶς. 320
 (Il. 9.318-20)

Nella sequenza di considerazioni gnomiche espresse dal Pelide, l'eroe contrappone, variandone di volta in volta la formulazione, due tipologie di indole guerriera.²⁷ Nella prima *gnome* (v. 318), quella che nel presente contesto più interessa, la contrapposizione investe chi combatte con vigore (μάλα ... πολεμίζοι) e colui che invece 'resta indietro' (μένοντι), lontano dall'arena degli scontri – il 'poltro-

²⁵ Sul sintagma κλύειν κακῶς e la sua interpretazione in rapporto al contesto drammatico cf. Sommerstein 2006, 133, *ad l.*

²⁶ Per tale accezione cf. *LSJ*⁹ s.v. «μένω», I, 3.

²⁷ Il v. 320 è stato sospettato di essere un'interpolazione: sulla questione cf. Hainsworth 1993, 104, *ad l.*

ne', nell'icastica resa di R. Calzecchi Onesti. E ancora in un'accezione peggiorativa μένω ricorre, qui però accompagnato dall'avverbio ὄπισθε, pochi versi più avanti, dove designa lo 'stare indietro', al sicuro presso le navi, di Agamennone, una condotta opposta a quella del πολεμίζων (v. 326) Achille:

τάων ἐκ πασέων κειμήλια πολλὰ καὶ ἐσθλὰ 330
 ἐξελόμην, καὶ πάντα φέρων Ἀγαμέμνονι δόσκον
 Ἄτρεΐδῃ· ὃ δ' ὄπισθε μένων παρὰ νηυσὶ θοῆσι
 δεξάμενος διὰ παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ' ἔχεσκεν.²⁸
 (Il. 9.330-3)

L'ulteriore valenza che qui si propone di associare al secondo emistichio di fr. *566.4 R.² aggiunge un pur minimo tassello al quadro delle analogie ravvisabili tra la situazione drammatica dei Σύνδειπνοι e l'ambasceria iliadica, peraltro in parte già notate dalla critica:²⁹ (a) entrambe presentano un confronto tra Odisseo e Achille; (b) presuppongono un torto pregresso di Agamennone ai danni del Pelide e la conseguente μῆνις di quest'ultimo; (c) come nel fr. *566 R.² così già nell'ambasceria le parole di Odisseo ad Achille sortiscono, da parte del secondo, l'espressione di una forte contrarietà e la dichiarazione di voler prendere la via del mare.³⁰ Alla luce di tali analogie è difficile sottrarsi alla suggestione che il pubblico dovesse cogliere una direttrice deliberatamente allusiva nei confronti dell'episodio iliadico; più in generale sembra configurarsi qui un caso, non certo isolato nel teatro di Sofocle, di 'interferenza' dell'*epos* omerico nella materia del Ciclo.³¹

Proviene con ogni probabilità dallo stesso contesto drammatico del precedente anche il fr. 567 R.², che veicola invece un giudizio morale scopertamente negativo su Odisseo, forse formulato da Achille:³²

ὦ πάντα πράσσω, ὡς ὁ Σίσυφος πολὺς
 ἔνδηλος ἐν σοὶ πάντα χῶ μητρὸς πατήρ

28 Sugli effetti potenzialmente irreparabili del μένειν di Achille, inteso ancora come mancata partecipazione al conflitto, si sofferma Nestore in Il. 11.664-8.

29 L'analogia di cui al punto (c) è rilevata da Sommerstein 2006, 97, 131.

30 Cf. Hom. Il. 9.357 ss.; quanto al fr. *566 R.², stando alla testimonianza di Plutarco Achille palesava la propria sdegnata intenzione di salpare dopo aver udito le parole proferite da Odisseo ai vv. 1-2. L'estensione di questa prima pericope plutarca, interrotta dopo il *breve* del primo *metron* del v. 2, non consente però di determinare *quanto ancora* Odisseo dovesse parlare prima di suscitare la reazione del Pelide (a meno di ipotizzarne un poco probabile intervento in *antilabé* subito dopo δέδοικας). Per Sommerstein 2006, 130 sia l'accusa di Odisseo che la reazione del Pelide, probabilmente parte di un *agòn*, «would have taken at least several lines»; i vv. 3-4 invece, potrebbero provenire da una successiva sezione disticomitica.

31 Cf. e.g. i casi analizzati in Davidson 2012, 250 ss.

32 Sulla contestualizzazione del frammento cf. Sommerstein 2006, 86, 110, 113.

Il *couplet* fa riferimento alla ben nota tradizione, non attestata in Omero, secondo cui il re itacese era figlio non di Laerte ma di Sisifo. L'infamante ascrizione della paternità dell'eroe a Sisifo, di cui Odisseo si rivelerebbe, con la propria condotta, degno erede, è motivo sfruttato da Sofocle anche nell'*Aiace* e nel *Filottete*.³³ Ciò che c'è di nuovo, nel frammento, rispetto ad altri passi sofoclei (e non) è però l'*espansione* del motivo della genealogia 'degradante'. Il v. 2 richiama infatti, pur allusivamente, la fama del nonno materno di Odisseo, Autolico, figura non meno equivoca di Sisifo e la cui eccellenza nelle pratiche del furto e dello spergiuro è celebrata già nell'*Odisea*.³⁴

La parentela di Odisseo con Autolico è indirettamente evocata, per il tramite di una riconoscibile memoria epica e per bocca di Odisseo stesso, anche in un altro frammento, da dramma ignoto (965 R.²):

Οδ. ὀρθῶς δ' Ὀδυσσεύς εἰμ' ἐπώνυμος κακῶν·
πολλοὶ γὰρ ὠδύσαντο δυσμενεῖς ἔμοί

1 κακῶν Blaydes: κακῶς FParis.^m, κακὸς G, κακοῖς cett. || **2** δυσμενεῖς Nauck: δυσσεβεῖς codd.

Il lacerto è un caso illustre di 'riscrittura' di Omero; la sua dipendenza dall'*epos* omerico, in realtà del tutto trasparente, è sanzionata dal testimone, la *Vita Sophoclis*.³⁵ Nel distico, come sottolinea l'estensore della *Vita*, Sofocle fornisce un'etimologia καθ' Ὀμηρον del nome di Odisseo. L'ipotesto è un passo del libro diciannovesimo dell'*Odisea* in cui sono riportate le parole proferite da Autolico al tempo in cui, su invito della nutrice Euriclea, egli impose al nipote il proprio ὄνομα:

«γαμβρὸς ἐμὸς θύγατέρ τε, τίθεισθ' ὄνομ', ὅτι κεν εἴπω·
πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσσάμενος τόδ' ἰκάνω,
ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν ἀνὰ χθόνα πουλυβότειραν·
τῷ δ' Ὀδυσσεύς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον. κτλ.»
(*Od.* 19.406-9)³⁶

33 *Ai.* 190 (uno scolio a questo verso - *schol. vet.* 190d [p. 64 Christodoulou] - preserva il fr. 567 R.²), *Ph.* 417, 625, 1311; il motivo è anche in Aesch. fr. 175 R. (trasmesso dallo scolio all'*Aiace* menzionato), *Eur. Cycl.* 104, *IA* 524, 1362.

34 Cf. *Od.* 19.395-6, dove è detto che Autolico ἀνθρώπους ἐκέκαστο | κλεπτοσύνη θ' ὄρκῳ τε.

35 *Vita Soph.* 1.20 = *Soph. test.* 1.81-2 R.² παρετυμολογεῖ [sc. Sofocle] δὲ καθ' Ὀμηρον καὶ τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσέως· (segue il testo del frammento). L'affermazione è immediatamente successiva alla porzione di testo riportata *supra* nota 12.

36 Testo: Russo 1985, 110; la traduzione che segue è di G.A. Privitera (in Russo 1985, 111).

«Genero mio, figlia mia, mettetegli il nome che dico:
io vengo qui con *odio* per molti,
uomini e donne sulla terra molto ferace,
e dunque si chiami *Odisseo* di nome. [...]».

Se il modello è chiaro, altrettanto chiara è la variazione attuata dal drammaturgo. L'azione di odiare (ὠδύσαντο) è in Sofocle apertamente predicata dei molti nemici di Odisseo, e non è invece presentata come una prerogativa caratterizzante Autolico (cf., nel testo omerico, ὀδυσοάμενος)³⁷ e da questi trasmessa, con vero e proprio atto onomaturgico, al nipote.³⁸ Il tragico trasferisce inoltre l'iniziativa del gioco (par)etimologico sul nome di Odisseo dal nonno dell'eroe – così nell'ipotesto omerico – all'eroe stesso, un dato le cui implicazioni, in assenza di qualsiasi notizia circa l'originario contesto drammatico, non si lasciano apprezzare oltre.³⁹ Un altro aspetto, più propriamente inerente alla 'retorica' di Odisseo, è però degno di interesse. Si tratta della trama fonica che, innescata dall'etimologia omerica, si infittisce ulteriormente grazie a una nuova occorrenza – la terza in due versi – della sillaba *dys* nel prefisso di δυσμενεῖς: Ὀδυσσεύς ... ὠδύσαντο δυσμενεῖς. Non meno notevole, in questo quadro, appare la (parziale) scomposizione del nome stesso dell'eroe nel nesso ὠδύσαντο δυσμενεῖς, con il prefisso δυσ- collocato in tempo forte (–⁴), come lo è, al v. 1, la sillaba -δυσ- in Ὀδυσσεύς (–²).⁴⁰ Il portato, a mio avviso, non è confinato alla sola dimensione sonora, ma è forse anche semantico. Il gioco fonico, infatti, pare corroborare l'opzione sofoclea quanto al riuso e alla decodifica dell'etimologia 'ereditata': il drammaturgo ci presenta un Odisseo *oggetto* d'odio, *passivamente* esposto all'ostilità dei molti che provano avversione (δυσμενεῖς) per lui. In tale caratterizzazione sembra risuonare – *ad abundantiam*, si

37 Ampiamente discusso è il valore del participio (v. 407), se cioè sia attivo (così la traduzione di Privitera; cf. Russo 1985, 248-9, *ad l.*) o passivo. Sul tema cf. ora Miralles 2012, 5-7, il quale non esclude che i due sensi siano compresenti (cf. la parafrasi proposta a p. 7: «ho percorso molte terre e ovunque ho avuto con donne e uomini una relazione di avversione, di odio (essi irritati con me e io con loro)»). In senso passivo ὀδυσοάμενος è inteso e.g. da Stanford 1952 (così, in part., a p. 212: «Homer intended the name Odysseus to be understood primarily in a passive sense, as “the man doomed to odium.”»), ma cf. già *schol. ad l.* (II, 680, 18 Dindorf), Eust. *ad l.* (II, 210, 5-7 Stallbaum), in *Od.* 1.61 (I, 20, 24-5 Stallbaum), in *Il.* 6.403 (II, 345, 1-4 van der Valk), 9.563 (II, 811, 14-16 van der Valk); per contro, Esichio (o 114 Latte-Cunningham) glossa il participio con ὀργισθεῖς. L'associazione tra 'Odisseo' e *ὀδύσσομαι è adombrata varie volte nel poema: cf. *Od.* 1.62, 5.340, 5.423, 19.275, passi che configurano un rapporto di odio per l'eroe da parte di una o più divinità (Zeus, Poseidone, Zeus e Helios).

38 Su tale aspetto si sofferma Battaglini 2011, 80-3.

39 Sulle proposte di ascrizione del frammento a drammi noti cf. Radt 1999², 598, *app. font ad l.*

40 L'architettura del v. 2 si rivela studiata anche nella collocazione a inizio e fine trimetro di πολλοὶ ~ ἐμοί (in omoteleuto).

direbbe - una sorta di associazione semantica di secondo grado, che, connessa con il valore di base del prefisso $\delta\upsilon\sigma\text{-}$ e attivata dal significante di $\delta\upsilon\sigma\mu\epsilon\nu\epsilon\acute{\iota}\varsigma$,⁴¹ conferma e amplifica l'etimologia omerica. Nel nome di Odisseo, lamenta l'eroe con mirabile condensazione retorica, è davvero inscritta l'avversione (altrui) o, più genericamente, un destino di avversità.

3 Odisseo persecutore di eroi

A quali vicende e, soprattutto, a quali $\delta\upsilon\sigma\mu\epsilon\nu\epsilon\acute{\iota}\varsigma$ Odisseo alludesse nel fr. 965 R.² è un dato per noi irrecuperabile. I drammi odissei perduti consentono però di apprezzare un altro aspetto dell'Odisseo sofocleo, restituendoci un eroe non già vittima dell'avversione altrui, ma *attivamente* impegnato nel perseguire altri eroi del contingente acheo. Nelle due *pièces* che saranno oggetto delle prossime pagine, *Teucro* e *Palamede*, la funzione 'antagonistica' di Odisseo non si lascia agevolmente inquadrare come espressione di *Realpolitik*, cioè di quella condotta motivata dalla 'preferibilità' del bene collettivo rispetto a considerazioni di altro ordine che troviamo pienamente incarnata, nei drammi superstiti, dall'Odisseo del *Filottete*. Un dato che sembra 'complicare' ulteriormente la raffigurazione sofoclea dell'eroe.

Che Odisseo figurasse tra le *dramatis personae* del *Teucro*,⁴² una sorta di seguito dell'*Aiace* forse derivato dalla materia dei Νόστοι,⁴³ è ancora una volta un dato di natura congetturale. Tale dato dipende dall'ascrizione alle testimonianze del *Teucro*, oggi perlopiù condivisa dalla critica,⁴⁴ di un passo della *Retorica* di Aristotele, dove è fatta menzione di un'opera con quel titolo, ma se ne tace la paternità.⁴⁵

κοινὸς δ' ἀμφοῖν [sc. τῷ διαβάλλοντι καὶ τῷ ἀπολυομένῳ] τόπος τὸ σύμβολα λέγειν, οἷον ἐν τῷ Τεύκρω ὁ Ὀδυσσεὺς ὅτι οἰκείος τῷ Πριάμῳ· ἡ γὰρ Ἡσιόνη ἀδελφή· ὁ δὲ ὅτι ὁ πατὴρ ἐχθρὸς τῷ Πριάμῳ, ὁ Τελαμών, καὶ ὅτι οὐ κατεῖπε τῶν κατασκόπων. (Rh. 1416a37-b4 = Soph. fr. **579a R.²)

⁴¹ Connaturata al prefisso, di significato opposto a εὖ, è la «notion of hard, bad, unlucky» (LSJ⁹, s.v.).

⁴² Soph. fr. *576-**597b R.².

⁴³ Cf. Welcker 1839, 1: 191; Sommerstein 2015, 477 nota 47.

⁴⁴ Dubbi sull'attribuzione a Sofocle sono espressi da Cropp 2019, 87.

⁴⁵ Anche un altro passo della *Retorica* (1398a3-4) è stato ricondotto al *Teucro* sofocleo: cf. Soph. fr. **579b R.².

Nel dramma, ambientato a Salamina dopo la fine del conflitto troiano, doveva avere luogo uno scontro tra l'eroe eponimo e Odisseo. Come apprendiamo da Aristotele, infatti, Odisseo imputava a Teucro il fatto di essere οἰκείος di Priamo.⁴⁶ Ciò suscitava le proteste di lealtà alla causa achea da parte di Teucro, che nondimeno veniva esiliato da Telamone, adirato col figlio superstite per la morte di Aiace. Come è noto, la reazione del severo Telamone alla perdita di Aiace e il conseguente bando di Teucro da Salamina sono preconizzate dallo stesso Teucro nell'*Aiace*.⁴⁷ Quanto si apprende dal fr. **579a R.² a un tempo riprende e valorizza un dato - quello della peculiare posizione di Teucro, fratellastro di Aiace, in seno al *genos* degli Eacidi - già tematizzato nell'*Iliade* (8.284)⁴⁸ e ripreso, per bocca dell'eroe stesso, in *Ai.* 1013.⁴⁹

Degno di nota è il fatto che, stando alla testimonianza aristotelica, a imputare a Teucro la sua νοθεία fosse qui Odisseo. È un dato che sembra avvicinare l'Odisseo del *Teucro* all'Agamennone dell'*Aiace*, allontanandolo invece dalla caratterizzazione che il re itacese ha nel dramma superstite. Nell'esodo dell'*Aiace*, nel corso dell'*agòn* che lo oppone a Teucro, Agamennone rinfaccia aspramente all'avversario la sua origine semi-barbara, giungendo persino a negargli il diritto alla libertà di parola, prerogativa dei soli ἐλεύθεροι,⁵⁰ per contro, con un intervento che si rivelerà risolutivo, Odisseo assume il ruolo di suo 'patrocinatore' di fronte all'Atride, perorando con successo la causa e guadagnando così a Teucro il diritto di seppellire il defunto Aiace. Vinta l'opposizione di Agamennone, Odisseo dichiara quindi *formalmente* a Teucro l'inizio di un nuovo rapporto di φιλία, con ciò rompendo quella che M. Blundell ha de-

46 Esione, madre di Teucro da Telamone, è secondo il mito sorella del re troiano. Sul passo della *Rhetorica* e la sua interpretazione cf. Pearson 1917, 2: 215.

47 Cf. *Ai.* 1012-21 (Teu.) οὗτος [sc. Telamone] τί κρίψει; ποῖον οὐκ ἔρει κακὸν | τὸν ἐκ δορὸς γεγῶτα πολέμιου νόθον, | τὸν δειλίᾳ προδόντα καὶ κακανδρία | σέ, φίλτατ' Αἴας, ἢ δόλοισιν, ὡς τὰ σὰ | κράτη θανόντος καὶ δόμους νέμοιμι σούς. | τοιαῦτ' ἀνὴρ δύσσοργος, ἐν γήρᾳ βαρύς, | ἔρει, πρὸς οὐδὲν εἰς ἔριν θυμούμενος. | τέλος δ' ἀπωστὸς γῆς ἀπορριφθήσομαι, | δοῦλος λόγοισιν ἀντ' ἐλευθέρου φανείς. | τοιαῦτα μὲν κατ' οἶκον. Sulla previsione della rabbia di Telamone nell'*Aiace* richiama l'attenzione anche Pearson 1917, 2: 214-15. Sulla figura di Telamone nell'*Aiace* cf. ora De Poli 2021, 151-6.

48 Cf. *Il.* 8.281-4 (a parlare, in aperto elogio dell'operato di Teucro sul campo di battaglia, è Agamennone) "Τεύκρε φίλη κεφαλῆ, Τελαμώνιε, κοίρανε λαῶν, | βάλλ' οὕτως, αἴ κέν τι φόως Δαναοῖσι γένηται | πατρί τε σὺ Τελαμώνι, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἔοντα, | καὶ σε νόθον περ' ἔοντα κομίσσατο ᾧ ἐνὶ οἴκῳ.

49 Vedi *supra* nota 47.

50 Cf. *Ai.* 1228-35, 1259-63: Agamennone considera Teucro, in quanto figlio di una αἰχμαλωτίς, non ἐλεύθερος (v. 1260) ma δοῦλος (v. 1235); addirittura lo taccia di parlare un'incomprensibile lingua barbara (v. 1263). Teucro, dopo essersi ironicamente appropriato delle accuse dell'Atride (vv. 1288-9 ἐγὼ ... ὁ δοῦλος, οὐκ τῆς βαρβάρου μητρὸς γεγώς), vi replicherà rivendicando la nobiltà della propria stirpe sia per parte di padre che per parte di madre (vv. 1298-1307).

ria (teatrale) di un Odisseo alquanto diverso: un Odisseo non certo animato dai sentimenti di φιλία professati nell'esodo dell'*Aiace*, non già 'patrono' di Teucro, bensì, per ragioni che non è dato conoscere, suo accusatore e presumibilmente artefice (o corresponsabile) della sua rovina presso Telamone. C'è dunque almeno una possibilità che l'*Aiace*, da questo punto di vista, si conformasse a un *pattern* affatto comune nel teatro di Sofocle, quello cioè di terminare, per riprendere una formulazione di Sommerstein, «under the shadow of future events, good or bad, well known to the audience, but completely, or almost completely, concealed from the characters». ⁵⁸ Eventi che, nel caso dell'*Aiace*, una parte del pubblico *poteva* aver visto in scena anni prima – nel *Teucro* – e la cui memoria avrebbe certamente 'potenziato' l'apprezzamento di motivi tematici e sviluppi drammatici dell'*Aiace*.

Se si segue questa ipotesi, si è allora tentati di cogliere una valenza fortemente ironica nella determinazione temporale τὰπὸ τοῦδ(ε) in Ai. 1376: ⁵⁹ se con essa Odisseo fissa nel presente drammatico dell'*Aiace* il *terminus a quo* del suo rapporto di φιλία con Teucro, la futura condotta del re itacese nei confronti del nuovo φίλος, stando almeno a quanto è possibile ricostruire del *Teucro*, avrebbe invece ampiamente sconfessato la dichiarazione programmatica formulata nel dramma superstite. Se anche il rapporto cronologico tra i due drammi non fosse quello qui ipotizzato, a suo tempo proposto anche da Pearson, ⁶⁰ sembra comunque assai probabile che tra *Aiace* e *Teucro* dovesse relizzarsi una dinamica 'intertestuale', ⁶¹ ed è questo, a nostro modo di vedere, l'aspetto più interessante. Ammessa in via ipotetica la recenziarietà del *Teucro*, il diverso ruolo ivi giocato da Odisseo e il suo farsi accusatore di Teucro fornivano, nel dramma perduto, un'amara illustrazione di una *gnome* pronunciata da Aiace nella celebre *Trugrede*, punto di arrivo della riflessione

⁵⁸ Sommerstein 2012a, 126.

⁵⁹ L'espressione è messa in rilievo dalla sua collocazione dopo la pentemimere e dall'allitterazione (Τεύκρω τὰπὸ τοῦδ).

⁶⁰ Pearson 1917, 2: 214 (una «suggestion» giudicata «interesting but scarcely conclusive» da Sutton 1984, 139). B. Seidensticker (*ap. Radt* 1983, 223) ipotizza invece che i due drammi fossero rappresentati nell'ambito della medesima produzione, una congettura non esclusa dallo stesso Radt (p. 224), che avanza la medesima possibilità per il *Filottete* integro e il perduto *Filottete a Troia* (frr. 697-703 R.²). Che *Aiace* e *Teucro* appartenessero a una trilogia legata, in realtà, è ipotesi già ottocentesca, recentemente riproposta da Heath, Okell 2007, 379-80, e respinta, con validi argomenti, da Finglass 2011, 35-6 (cf. nota 104 per i dettagli bibliografici). Vedi *infra* nota 62.

⁶¹ In termini per certi versi simili Wright 2019, 107 ipotizza che una sorta di «intertextual dialogue», imperniato sulle raffigurazioni di Filottete dolente a Lemno e di Odisseo ferito a morte da Telegono, dovesse realizzarsi tra *Filottete* e Ὀδυσσεὺς ἄκανθοπλήξ; sui punti di contatto tra i due drammi cf. anche West 2013, 292. Su Telegono vedi *infra* § 4.

dell'eroe sulla mutevolezza dei rapporti di amicizia: τοῖς πολλοῖσι γὰρ | βροτῶν ἄπιστός ἐσθ' ἔταιρείας λιμὴν (Ai. 682-3).⁶²

Inimicizie eroiche e presunte collusioni achee con i Troiani sono alla base anche del perduto *Palamede*, uno dei drammi che Sofocle incentrò sulle vicende dell'eroe eponimo, celebre figura di πρώτος εὐρετής greco, e del padre Nauplio.⁶³ Soggetto del dramma era la morte di Palamede, un episodio risalente alla fase pre-iliadica del conflitto troiano, già trattato nei *Cypria* e portato sulla scena anche da Eschilo ed Euripide nei rispettivi *Palamede*.⁶⁴ Centrale in tutte le versioni drammatiche era il coinvolgimento criminoso di Odisseo nella morte dell'eroe, attestato già nel perduto poema epico; le ragioni, su cui l'*argumentum* dei *Cypria* non fa luce, sembrano da ricercarsi nell'antica ostilità che opponeva il figlio di Laerte a Palamede. Secondo la versione drammatizzata da Sofocle nell'*Ὀδυσσεύς μαινόμενος* e, come sembra, presupposta anche in un passo del *Filottete*,⁶⁵ Palamede era 'colpevole' di aver smascherato la finta pazzia con cui Odisseo tentava di sottrarsi al reclutamento acheo in vista della campagna troiana.⁶⁶ Altre versioni riferiscono di un Odisseo geloso dei successi di Palamede o di una combinazione delle due motivazioni. Diversamente dai *Cypria*, dove Palamede era ucciso da Diomede e Odisseo durante una battuta di pesca,⁶⁷ nella *pièce* sofoclea, come anche in Eschilo ed Euripide, la morte dell'eroe era determinata da una falsa accusa di tradimento prodotta, al pari delle presunte prove a suo carico, da Odisseo. Il dato più rilevante risiede però in un'innovazione che, come è stato proposto, risalirebbe proprio a Sofocle: non solo artefice dell'inganno ai danni di Palamede, nel dramma Odisseo forse ne assumeva anche falsamente la difesa, ruolo che ovviamente non evitava la condanna a morte dell'accusato, finendo anzi col proppiarla.⁶⁸ La scelta di Sofocle di affidare la

62 Riflessioni in parte analoghe sono svolte da Heath, Okell 2007, 378-80, che collocano però il *Teucro* nell'ambito di una ipotetica trilogia legata, tra l'*Aiace* e il perduto *Eurisace*. In quest'ottica, la previsione sul proprio futuro espressa da Teucro nell'*Aiace* (*supra* p. 50) avrebbe valore 'preparatorio' rispetto agli eventi andati in scena nel corso della *pièce* successiva.

63 Oltre al *Palamede* (frr. 478-81 R.²), i due *Nauplio*, καταπλέων e πυρκαεύς (frr. 425-38 R.²). Palamede doveva figurare poi anche nell'*Ὀδυσσεύς μαινόμενος* (frr. 462-467 R.²), su cui vedi *infra*.

64 *Cypr. arg.* p. 43.66 Bernabé/p. 33.86 Davies/§12 West, Aesch. frr. 181-182a R., Eur. frr. 578-90 Kn.

65 *Soph. Ph.* 1025-6, su cui cf. Schein 2013, 265, *ad l.*

66 La vicenda figurava nei *Cypria*: *arg.* p. 40.30-3 Bernabé/p. 31.41-3 Davies/§5 West.

67 Paus. 10.31.2 = *Cypr.* fr. 30 Bernabé/20 Davies/27 West.

68 Per questi aspetti cf. Radt 1999², 386 e *app. crit. ad fr.* 479 R.². L'innovazione sofoclea è stata in tempi recenti ulteriormente argomentata da Sommerstein 2012a (dubbi su questa ricostruzione sono ora avanzati da Carrara 2016, 587-8). Della falsa aringa congetturalmente attribuita a Odisseo doveva far parte il fr. 479 R.², il più signifi-

difesa di Palamede al 'nemico' Odisseo, se è da dar credito a questa linea di ricostruzione, è opzione drammaturgica dalle ovvie ed estese potenzialità. Può darsi che essa consentisse al poeta di tematizzare il conflitto tra due opposti modelli di σοφία, quella 'benevola' di Palamede e quella ingannevole, e tutta retorica, di Odisseo, destinata ad afferinarsi nel corso del dramma e, come è ragionevole credere, ampiamente sfruttata dall'itacese nella falsa difesa di Palamede.⁶⁹ Più in generale, pur con tutte le lacune che gravano sulla nostra conoscenza del *Palamede*, la *pièce* sembra restituirci un Odisseo al vertice dell'abiezione morale.

4 Dopo l'*Odissea*

La figura di Odisseo abita il teatro di Sofocle fino agli anni della tarda maturità del drammaturgo, come prova il *Filottete*, andato in scena nel 409 a.C.⁷⁰ L'interesse per l'eroe non appare né episodico né, datando già ai tempi dell'*Aiace*, concentrato in una fase specifica della produzione sofoclea. D'altra parte, tale interesse non fu nemmeno limitato a una fase circoscritta del *bios* dell'eroe, rivolgendosi anzi, diversamente che per Eschilo ed Euripide, a vicende *post*-odisseiche. In questo 'dopo' rientra l'evento capitale della morte di Odisseo, soggetto dell'Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ, ma anche la più oscura vicenda dell'*Eurialo*, oggetto delle prossime pagine.

La principale testimonianza sull'*Eurialo*, di cui ad oggi non è stato identificato alcun frammento, si deve agli Ἐρωτικά παθήματα, opera mitografica dell'autore di età ellenistica Partenio di Nicea (I sec. a.C.):

ficativo tra i pochi lacerti del *Palamede* e probabile 'reliquo' di un più esteso catalogo delle invenzioni dell'eroe.

69 Cf. e.g. Kiso 1984, 91. La σοφία 'malevola' di Odisseo è tematizzata e.g. nel fr. 913 R.² (*inc. fab.*) ὑπάνσοφον κρότημα, Λαέρτου γόνος. La valutazione negativa dell'eroe è esplicitata dal sost. κρότημα ('furfante'), che ricorre ancora come designazione denigratoria di Odisseo in [Eur.] *Rh.* 499, su cui cf. l'ampia nota di commento *ad l.* in Fantuzzi 2020, 417. Quanto all'agg. πάνσοφος, è notevole che in un frammento lirico del *Palamede* euripideo (588 Kn.) il vocabolo sia riferito invece a Palamede, descritto come πάνσοφον ... τὸν οὐδέν' ἀλγύνουσαν ἀηδόνα Μουσᾶν (vv. 2-3): cf. Falcetto 2002, 151. Un giudizio scopertamente positivo sulla sua σοφία è invece riconosciuto a Odisseo nell'esodo dell'*Aiace* (vv. 1374-5).

70 Cf. *TrGF* DID C 17.

Parth. *Erot. path.* 3 (p. 312.7-21 Lightfoot)⁷¹

Ἱστορεῖ Σοφοκλῆς Εὐρύαλω
 Οὐ μόνον δὲ Ὀδυσσεὺς περὶ Αἴολον ἐξήμαρτεν, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν
 ἄλλην, ὡς τοὺς μνηστῆρας ἐφόνευσεν, εἰς Ἴηπειρον ἐλθῶν χρηστηρίων
 τινῶν ἕνεκα, τὴν Τυρίμμα θυγατέρα ἔφθειρεν Εὐίππην, ὃς αὐτὸν
 οἰκείως τε ὑπεδέξατο καὶ μετὰ πάσης προθυμίας ἐξένιζεν. παῖς δὲ
 αὐτῷ γίνεται ἐκ ταύτης Εὐρύαλος. (2) τοῦτον ἢ μήτηρ, ἐπεὶ εἰς ἦβην
 ἦλθεν, ἀποπέμπεται εἰς Ἰθάκην συμβόλαια τινα δοῦσα ἐν δέλτῳ
 κατεσφραγισμένα. τοῦ δὲ Ὀδυσσεὺς κατὰ τύχην τότε μὴ παρόντος,
 Πηνελόπη καταμαθοῦσα ταῦτα, καὶ ἄλλως δὲ προπετυσμένη τὸν τῆς
 Εὐίππης ἔρωτα, πείθει τὸν Ὀδυσσεῖα παραγεγόμενον, πρὶν ἢ γυνῶναι
 τι τούτων ὡς ἔχει, κατακτείνει τὸν Εὐρύαλον ὡς ἐπιβουλεύοντα
 αὐτῷ. (3) καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν διὰ τὸ μὴ ἐγκρατῆς φῦναι μὴδὲ ἄλλως
 ἐπεικῆς, αὐτόχειρ τοῦ παιδὸς ἐγένετο. καὶ οὐ μετὰ πολὺν χρόνον ἢ
 τόδε ἀπεργάσασθαι πρὸς τῆς αὐτὸς αὐτοῦ γενεᾶς τρωθεὶς ἀκάνθη
 θαλασσίας τρυγόνος ἐτελεύτησεν.

L'annotazione Ἱστορεῖ Σοφοκλῆς Εὐρύαλω⁷² informa che il terzo amore infelice narrato da Partenio nella raccolta costituiva l'argomento dell'*Eurialo*. È incerto se e in che misura la narrazione parteniana rispecchi il dramma sofocleo, ma vale la pena di segnalare che nella propria narrazione l'autore sottolinea espressamente, e con implicita valutazione negativa, il carattere intemperante e irragionevole di Odisseo (§3). È a queste caratteristiche etiche che Partenio riconduce l'incidente su cui il dramma doveva essere incentrato: l'inconsapevole uccisione da parte di Odisseo - secondo Eustazio da parte di Telemaco⁷³ - di Eurialo, concepito anni prima, nel corso di una visita

71 Sulla testimonianza e la sua credibilità cf. Radt 1999², 194-5; 1983, 208 = 1991, 96 = 2002, 280.

72 Annotazioni simili, generalmente esemplate sulla formula ἡ ἱστορία παρά/ἱστορεῖ e vergate nel margine del *codex unicus* degli Ἑρωτικά παθήματα (Heid. Palat. gr. 398), si accompagnano alla grande maggioranza delle storie parteniane. È incerto se tali annotazioni risalgano allo stesso Partenio o se, come vuole l'opinione prevalente negli studi, si siano originate come aggiunte dovute all'iniziativa di un più tardo annotatore: sulla questione cf. Lightfoot 1999, 246-56 (favorevole alla *communis opinio*); Cameron 2004, 106 ss.

73 Eust. in *Od.* 16.118 (II, 117, 18 Stallbaum) Σοφοκλῆς δὲ ἐκ τῆς αὐτῆς [sc. Euipe] Εὐρύαλον ἱστορεῖ, ὃν ἀπέκτεινε Τηλέμαχος. Dà credito alla notizia eustaziana Schilardi 1993, 140, secondo cui la testimonianza di Eustazio «indica che in Sofocle almeno l'esito della storia era diverso»; più cauta Lightfoot 1999, 387 («it is difficult to know whether [Eustathius] or Parthenius reflects the original Sophoclean version»), che rileva peraltro la parziale corrispondenza tra la narrazione parteniana e l'«Aegeus-Theseus pattern» (e altrettanto cautamente ipotizza che l'*Eurialo* fosse influenzato da un progresso «tragic treatment of the Theseus-Aegeus-Medea story»: Lightfoot 1999, 387 nota 48). Non si può d'altra parte escludere un errore da parte di Eustazio, che solo poche righe prima (II, 117, 15-16 Stallbaum) dice Telegono figlio di (Odisseo e di) Calipso

in Tesprozia, con Euipe, figlia del re locale, in circostanze non edificanti, come indica l'occorrenza di φθείρω nel testo parteniano (§1).⁷⁴ Col medesimo verbo o col sostantivo corradicale φθορά, ad esempio, è più volte qualificata nelle fonti l'unione di Eracle con Auge, madre di Telefo.⁷⁵ Una significativa simmetria tra le vicende di Odisseo in Tesprozia e quelle di Eracle a Tegea è peraltro ravvisabile nella loro condizione di ξένοι presso re locali: se la narrazione di Partenio è del tutto eloquente al riguardo (§1), nel caso di Eracle lo statuto di ξένος presso Aleo, re di Tegea e padre di Auge, è esplicitamente richiamato da Alcimante.⁷⁶ Comunque si voglia qualificare l'impresa erotica in Tesprozia, l'Odisseo restituitoci dalla testimonianza di Partenio ha i tratti di una figura ambigua, violatrice dei vincoli della ξενία, caratterizzata da una tanto inedita, quanto 'congenita' (cf. φύναι, §3), mancanza di ἐγκράτεια e di ἐπιείκεια.⁷⁷

Quanto di tutto ciò fosse anche in Sofocle è difficile, se non impossibile, dire. È pur vero, tuttavia, che una caratterizzazione di Odisseo 'eversiva' sul piano dell'etica familiare è già sottesa a un segmento narrativo ricavabile dall'*argumentum* della *Telegonia*, poema che fungeva da *sequel* dell'*Odissea*. Se ne apprende che nel perduto poema Odisseo sposava, pur viva Penelope, la regina della Tesprozia Callidice, generandone un figlio e dimorando per molti anni nella regione prima di rientrare a Itaca.⁷⁸ Morta Callidice, l'eroe faceva rientro in patria, trovandosi in seguito lui stesso la morte; di questa era responsabile il figlio Telegono, concepito con Circe nel corso dell'an-

anziché di Circe (lo rileva Lightfoot 1999, 388; cf. anche West 2013, 300). Una 'mediazione' tra le versioni di Partenio ed Eustazio è tentata da Sutton 1984, 46: a determinare l'uccisione di Eurialo, materialmente compiuta da Telemaco, sarebbero state delle «machinations» di Odisseo (a una 'collaborazione' tra padre e figlio nell'episodio pensava già Welcker 1839, 1: 249).

74 Per Lightfoot 1999, 388, *ad l.*, ἔφθειρεν «most likely» significa «just 'seduce'»; non così per Sommerstein 2015, 471, che traduce «violated».

75 Cf. Apollod. 2.7.4, 3.9.1, Diod. Sic. 4.33.8, Strab. 13.1.69 (= Eur. *Auge* test. iv Kn.), *schol.* Call. *Hymn.* 4.71a (II, 68 Pf.). Sulla natura di questa unione, che le versioni antiche generalmente presentano «as an act of violence and/or drunkenness» da parte dell'eroe - come tale si configurava ad esempio nell'*Auge* di Euripide -, cf. ora Griffiths 2021, 226-7 (p. 226).

76 Alcim. 2.15 (p. 28 Avezzù) αὐτὸν [sc. Eracle] ξενίζει ὁ Ἄλλεος ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς.

77 Sui tratti inediti di questa caratterizzazione e su quella, altrettanto singolare, di Penelope cf. Lightfoot 1999, 387; specificamente sulla seconda cf. anche Radt 1983, 208 = 1991, 96 = 2002, 280-1.

78 *Teleg. arg.* p. 102.8-9 Bernabé/p. 72.10-11 Davies/§2 West; cf. Apollod. *Epit.* 34. Sul 'irresponsibility' di Odisseo cf. però i rilievi di Davies 1989, 88, per il quale la condotta dell'eroe sarebbe almeno in parte motivata da ragioni inerenti alla logica interna al poema. Sulla (presumibile) durata del soggiorno tesprotico di Odisseo nella *Telegonia* cf. West 2013, 297-8.

noso νόστος seguito alla caduta di Troia.⁷⁹ Per tornare alla *pièce* sofoclea, si può cautamente ipotizzare che l'episodio della morte di Eurialo, probabile interpolazione dello stesso Sofocle nell'impianto narrativo della *Telegonia*,⁸⁰ in qualche modo valorizzasse, rinfunzionalizzandola a fini drammatici, una caratterizzazione di Odisseo già profilata nel perduto poema epico, o almeno 'deducibile' dagli eventi che vi erano narrati. Più in generale, è ragionevole ipotizzare che Sofocle facesse leva, anche in questo caso, su quella «physionomie [...] très dégradée»⁸¹ che l'eroe sembra aver assunto in seno alla tradizione ciclica.

I drammi odissiaci perduti qui presi in esame forniscono una casistica già significativamente diversificata delle possibilità drammaturgiche che la figura dell'eroe e il viluppo di *mythoi* 'ciclici' in cui era implicato portavano in dote alla scena tragica.⁸² Tracciare un quadro preciso del modo in cui Sofocle esplorò tali possibilità è impresa destinata ad arrestarsi entro i limiti imposti dalla lacunosità della documentazione oggi superstite; è però evidente che il poeta dovette sfruttarle non solo lungo la direttrice della caratterizzazione (e problematizzazione?) 'etica' di Odisseo, figura in questo senso promettente come poche, ma anche promuovendo, per quanto è lecito ipotizzare, dinamiche *lato sensu* intertestuali, ora volte al recupero *cum variatione* di motivi dell'*epos* pregresso - lo si è proposto, in questa sede, per il fr. *566 R.² -, ora invece interne alla produzione del tragico e di probabile impatto su almeno una parte del pubblico - si pensi, in particolare, al caso del *Teucro*.

Se questa indagine non rende senz'altro giustizia alla complessità della figura di Odisseo nel teatro sofocleo, essa contribuisce forse a far emergere almeno alcuni aspetti, non tra i più noti, della πολυτροπία drammaturgica di Sofocle.

79 Lo scontro fatale di Odisseo con Telegono, a cui allude lo stesso Partenio nel brano riportato *supra* (§3), era drammatizzato nel già menzionato Ὀδυσσεύς ἀκανθοπλήξ. Lo schema narrativo, in cui il parricidio avviene nell'ignoranza della reciproca identità da parte dei congiunti, è tradizionale: cf. De Biasi 2004, 259 nota 92 (con rimando al mito, per più aspetti analogo, di Edipo), 261.

80 Così Sommerstein 2015, 471-2, secondo cui il figlicidio commesso da Odisseo nell'*Eurialo* avrebbe fornito una sorta di giustificazione della successiva uccisione dell'eroe da parte di Telegono (un simile nesso ipotizzava già Vürtheim 1901, 57).

81 Jouanno 2013, 88.

82 Come nota Montiglio 2011, 3, «polymorphic Odysseus was an ideal dramatic character», che ben si prestava alla pratica del teatro di diversificare i propri personaggi a seconda delle esigenze drammatiche.

Bibliografia

- Avezù, G. (2015). «Emulazione e antagonismo nella produzione tragica ateniese». *Dionysus ex machina*, 6, 137-56.
- Battaglino, G. (2011). «Due casi particolari di ri-etimologizzazione in Sofocle: Odisseo ed Aiace». *Letras Clásicas*, 15, 78-87.
- Blundell, M.W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, A. (2004). *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford: Oxford University Press.
- Carrara, L. (2016). Recensione di *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. 2, di Sommerstein, A.H.; Talbot, T. (eds). *Gnomon*, 88(7), 581-92.
- Casanova, A. (2006-07). «Il Grillo di Plutarco e la tradizione della figura di Ulisse». *Ploutarchos*, 4, 19-28.
- Casaubon, I. (1600). *Animadversiones in Athenaei Dipnosophistas libri XV*. Lugduni: apud Antonium de Harsy.
- Cesareo, P. (1898-99). «L'evoluzione storica del carattere d'Ulisse». *Rivista di Storia Antica*, 3(4), 75-112; 4(1-2), 17-38; 4(4), 383-412.
- Cropp, M.J. (ed.) (2019). *Minor Greek Tragedians. Vol. 1, The Fifth Century*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Davidson, J. (2012). «The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 245-61.
- Davies, M. (1989). *The Greek Epic Cycle*. Bristol: Bristol Classical Press.
- De Biasi, A. (2004). *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Degani, E. (1991). «Note critico-testuali a frammenti tragici greci». *Eikasmos*, 2, 91-104.
- De Poli, M. (2021). «Telamone, storia di un padre iracondo». Cheung, C.; Mbote Mbote, P. (a cura di), *La figura e il ruolo del padre nell'antichità classica e cristiana = Atti del Convegno della Facoltà di Lettere Cristiane e Classiche dell'Università Pontificia Salesiana* (Roma, 23 ottobre 2020). Roma: LAS.
- Dover, K.J. (ed.) (1968). *Aristophanes. "Clouds"*. Oxford: Clarendon Press.
- Falchetto, R. (a cura di) (2002). *Il "Palamede" di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Fantuzzi, M. (ed.) (2020). *The "Rhesus" Attributed to Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (ed.) (2011). *Sophocles. "Ajax"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garassino, A. (1930). «Ulisse nel teatro greco». *A&R*, 4, 219-51.
- Giaccardi, G. (2019). «L'*Ifigenia* sofoclea: analisi delle fonti e ricostruzione della trama drammatica». *Frammenti sulla Scena*, 17-47. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/3247>.
- Griffiths, E. (2021). «Auge and Telephus». Ogden, D. (ed.), *The Oxford Handbook of Heracles*. Oxford: Oxford University Press, 224-34.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: Commentary. Vol. 3, Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heath, M.; Okell, E. (2007). «Sophocles' *Ajax*: Expect the Unexpected». *CQ*, 57(2), 363-80.
- Hutchinson, G.O. (2004). «Euripides' Other *Hippolytus*». *ZPE*, 149, 15-28.

- 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.
- Jouanno, C. (2013). *Ulysse: odyssee d'un personnage d'Homère à Joyce*. Paris: Éditions Ellipses.
- Kiso, A. (1984). *The Lost Sophocles*. New York: Vantage Press.
- Lentini, G. (2006). *Il 'padre di Telemaco'. Odisseo tra Iliade e Odissea*. Pisa: Giardini.
- Lightfoot, J.L. (ed.) (1999). *Parthenius of Nicaea. The Poetical Fragments and the Ἐρωτικά Παθήματα*. Oxford: Clarendon Press.
- Lloyd-Jones, H. (ed.) (2003²). *Sophocles. Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Lucas de Dios, J.M. (ed.) (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Miralles, C. (2012). «Il nome di Ulisse». *AOFL*, 7(2), 1-11.
- Moles, F. (2020). «Per una ricostruzione degli *Sciri* di Sofocle». *Frammenti sulla Scena*, 1(1), 1-18. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/4967>.
- Montiglio, S. (2011). *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- Pearson, A.C. (ed.) (1917). *The Fragments of Sophocles*, 3 voll. Cambridge: Cambridge University Press.
- Post, C.R. (1922). «The Dramatic Art of Sophocles as Revealed by the Fragments of the Lost Plays». *HSPH*, 33, 1-63.
- Radt, S.L. (1983). «Sophokles in seinen Fragmenten». De Romilly, J. (ed.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*. Vandœuvres; Genève: Fondation Hardt, 185-222. Entretiens sur l'Antiquité classique 29. [Rist. in Hofmann, H.; Harder, A. (Hrsgg) (1991). *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 79-110; e in Harder, A. et al. (Hrsgg) (2002). *Noch einmal zu... Kleine Schriften von Stefan Radt zu seinem 75. Geburtstag*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 263-92. Mnemosyne Supplements 235].
- Radt, S.L. (ed.) (1999²). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Russo, J. (a cura di) (1985). *Omero. Odissea*. Vol. 5, *Libri XVII-XX*. Milano: Mondadori.
- Scafoglio, G. (2007). «Aristotele e il ciclo epico». *RHT*, 2, 287-98.
- Schein, S.L. (2012). «Sophocles and Homer». Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Malden (MA); Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 424-39.
- Schein, S.L. (ed.) (2013). *Sophocles. Philoctetes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schilardi, G. (ed.) (1993). *Partenio di Nicea. Amori infelici. Alle radici del romanzo*. Lecce: Argo.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (2006). «Syndeipnoi (*The Diners*) or Achaiôn Syllogos (*The Gathering of the Achaians*)». Sommerstein, A.H.; Fitzpatrick, D.; Talbot, T. (eds), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. 1. Oxford: Aris & Phillips, 84-140.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (2012a). «Palamedes, Nauplios Katapleon (*The Arrival of Nauplius*) and Nauplios Pyrkaeus (*Nauplius and the Beacon*)». Sommerstein, A.H.; Talbot, T. (eds), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. 2. Oxford: Aris & Phillips, 110-73.

- Sommerstein, A.H. (2012b). «Fragments and Lost Tragedies». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 191-209.
- 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. (1952). «The Homeric Etymology of the Name Odysseus». *CPh*, 47(4), 209-13.
- Stanford, W.B. (1964²). *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. New York: Barnes and Noble Inc. (1953).
- Starkey, J.S. (2018). «Sophoclean Moments in Greek Comedy». *CPh*, 113(2), 134-61.
- Sutton, D.F. (1984). *The Lost Sophocles*. Lanham (MD): University Press of America.
- Toup, G. (1767). *Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum Episcopum Glocestriensem*. Londini: J. Nourse.
- Vürtheim, J. (1901). «De Eugammonis Cyrenaei Telegonia». *Mnemosyne*, 29, 23-58.
- Welcker, F.G. (1839-41). *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, 3 Bde. Bonn: Eduard Weber.
- 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. Volume 2: Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London; New York: Bloomsbury.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Usi e funzioni della *τις-Rede* da Omero a Sofocle (Soph. *Ai.* 500-5 ed *El.* 975-85)

Anna Maganuco

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract In *Ai.* 500-5 and *El.* 975-85 Sophocles resorts to a typical epic pattern: the so-called *τις-Rede* or *tis-speech*, a rhetorical device used by Homer when a character, usually fearing public opinion, speculates about what ‘someone’ might say about a certain conduct. Since among the tragedians Sophocles seems the most accurate in the formal re-use of this motif and the most skilled in its appropriation, this paper analyses the cited passages through the lens of the ‘epic colouring’, in order to show how the Homeric model is dealt with on the tragic stage.

Keywords *τις-Rede*. Homer. Sophocles. Ajax. Electra. Tecmessa.

Sommario 1 Discorsi diretti per voce anonima: il modello omerico. – 2 Tra Omero e Sofocle: cosa fa Eschilo?. – 3 La *τις-Rede* di Tecmessa (Soph. *Ai.* 500-5). – 4 La *τις-Rede* di Elettra (Soph. *El.* 975-85). – 5 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-14 | Accepted 2022-04-16 | Published 2022-13-12

© 2022 Maganuco | 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/003

61

1 Discorsi diretti per voce anonima: il modello omerico

L'Iliade e *l'Odissea* contengono un numero non troppo esiguo¹ di brevi (talvolta brevissimi) discorsi diretti attribuiti a una voce anonima, un *τις* impersonale che, proprio grazie alla generalizzazione garantita dall'uso del pronome indefinito, sembra rappresentare la voce dell'opinione pubblica solitamente condivisa dalla comunità di appartenenza.

La letteratura critica sull'argomento ha da subito stabilito una sorta di legame a doppio filo fra l'epica e la tragedia, vedendo in questi discorsi assegnati a un numero indefinito di persone i precursori di quelli assegnati al Coro nel dramma, al punto da chiamarli *Chorreden*.² Questa impostazione anacronistica, che osserva la tradizione epica attraverso le lenti della tragedia, non ha avuto molto seguito sul piano terminologico – dove ha lasciato il passo a denominazioni che pongono l'accento sull'anonimato e l'indeterminatezza della *persona loquens*³ – ma riaffiora di tanto in tanto quando si vuole sostenere una prospettiva che vede nell'*epos* omerico il germe della letteratura tragica, soprattutto in virtù dell'alta percentuale di discorsi diretti nei due poemi.⁴ Si veda, a tal proposito, un solo esempio, tratto da un saggio di I.J.F. de Jong il cui titolo («Homer: The First Tragedian») è di per sé eloquente:

When we turn to the chorus [...] this is “clearly an expressive medium which has no direct analogue in the Homeric poems, and whose origins lie in quite other areas of Greek literary tradition” (Gould 1983, 43). But the Homeric epics do contain an embryonic form of

È mio desiderio ringraziare il prof. Andrea Rodighiero e i due revisori per la lettura attenta di queste pagine e per i loro suggerimenti.

1 Negli studi dedicati specificamente a questo argomento il numero varia leggermente, ma assestandosi sempre intorno alla trentina: cf. Hentze 1905; Fingerle 1939, 282-94; Fugariu 1971; de Jong 1987; Schneider 1996, 12-14; Yoon 2012, 142 nota 3.

2 Così Hentze 1905, 254: «ich lasse hier eine entsprechende Erörterung der in den homerischen Epen einer Mehrheit von Personen in den Mund gelegten Aussprüche folgen, die man als Vorläufer der im Drama dem Chor zugetheilten ansehen und als Chorreden bezeichnen kann».

3 Si è imposto, infatti, il più neutrale *τις-Rede* (coniato da Fingerle 1939 e ripreso da Wilson 1979; Larrain 1987, 29-30; Schneider 1996), il cui calco inglese 'tis-speech' gode ora di molta fortuna in area anglofona (de Jong 1987; Yoon 2012, 142-3; Beck 2012, 47-55, che parla anche di 'non-mimetic direct quotations'). Una posizione intermedia è occupata da Fugariu 1971, il quale nel titolo del suo saggio preferisce porre l'accento sul personaggio anonimo, ma rivela da subito la stessa 'impostazione tragica' di Hentze 1905. Per una più ampia discussione del problema terminologico e un sunto dello stato della ricerca cf. Schneider 1996, 1-11 e De Decker 2015, 13-15 (una tesi di dottorato ora in corso di pubblicazione).

4 Sull'importanza dei discorsi diretti nei poemi omerici si vedano e.g. Kirk 1990, 28-35 e Cantilena 2002; per un'analisi narrativa cf. Beck 2012, 23-56 e 204-10.

that typically tragic use of choral speech: when a collective evaluates events that have just taken place on stage. These are the so called *tis*-speeches, collective speeches spoken by the soldiers in the *Iliad* or the suitors in the *Odyssey*, in which they react to what they have just seen happening. (de Jong 2016, 153)

È importante innanzitutto notare come la tipologia di *τις-Reden* cui la studiosa fa riferimento non sia l'unica presente nei poemi omerici: bisogna distinguere, infatti, la *actual* *τις-Rede* (un discorso effettivamente pronunciato da un qualcuno non meglio identificato) dalla *potential* *τις-Rede* (un commento che si immagina possa essere pronunciato in futuro da un personaggio che rimane anonimo).⁵ Un confronto fra due passi iliadici basterà a chiarire la differenza fra le due situazioni:⁶

Potential *τις-Rede* (Il. 22.105-8)

αἰδέομαι Τρώας καὶ Τρώαδας ἔλκεσιπέπλους,
μὴ ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο·
“Ἐκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν”.
ὥς ἐρέουσιν·

«Provo vergogna davanti ai Troiani e alle Troiane dalle lunghe vesti; temo che un giorno qualcuno, inferiore a me, possa dire: “Ettore si è fidato della sua forza e ha rovinato il suo popolo”. Questo diranno».

Actual *τις-Rede* (Il. 22.372-5)

ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
“ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ μαλακώτερος ἀμφαφάσθαι
Ἐκτωρ ἦ ὅτε νῆας ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέω”.
ὥς ἄρα τις εἶπεσκε καὶ οὐτήσασκε παραστάς.

«E poi, guardandosi l'uno con l'altro, dicevano: “Certo, è molto più morbido da toccare, Ettore, ora, di quando appiccava il fuoco ardente alle navi”. Così dicevano e lo colpivano da vicino».

È evidente, già a una prima occhiata, l'alto livello di formalizzazione di questo modulo espositivo: sebbene sia lampante la diversità di situazione fra i due passi (e dunque il diverso statuto pragmatico dei due enunciati), in entrambi la *τις-Rede* risulta incastonata in una struttura ad anello costituita da una formula di apertura e una di chiusura⁷ - in un *pattern* dunque non dissimile da quello con cui il narratore è solito incorporare i discorsi dei personaggi.⁸ Sia le *τις-Reden* effettivamente pronunciate, che sono introdotte dal narratore di primo grado, sia quelle immaginate e pronunciate da un narratore di secondo grado, nonostante il cambio di focalizzazione e di

⁵ La distinzione di queste due macro-tipologie si è imposta a partire da Wilson 1979 e de Jong 1987, ma era già presente in Hentze 1905, il quale distingue la vera e propria *Chorrede* dalla *fiingierte Ausspruch*.

⁶ La traduzione dei passi tratti dall'*Iliade*, qui e altrove, è quella di M.G. Ciani.

⁷ Una puntuale descrizione formale del modello si trova in Schneider 1996, 21-35 e 141-5.

⁸ De Martino 1977, 4: «nella composizione omerica, un intervento è sempre preparato e introdotto, cioè presentato». Per la raccolta e l'analisi delle formule di apertura e di chiusura dei discorsi diretti cf. Fingerle 1939, 305-25 e 347-77; Führer 1967, 9-44; Kelly 2007, 411-21; De Decker 2015.

livello diegetico,⁹ vengono quindi presentate nella medesima cornice formale.

Questo dato ci è naturalmente di aiuto per lo scopo che ci proponiamo in queste pagine, in quanto la formalità e la formularità di questo *pattern* ne rendono immediatamente riconoscibile l'uso in tragedia. Ora, poiché nella produzione tragica superstite sono entrambi sofoclei i passi che ripropongono in maniera più scoperta e puntuale il modello epico (*Ai.* 500-5 ed *El.* 975-85), le prossime pagine saranno dedicate in larga parte all'analisi formale di questi passi e a una loro interpretazione alla luce della coloritura epica.¹⁰ Sarà utile già adesso segnalare alcuni punti di contatto fra i due contesti drammatici in cui Sofocle cala il modulo epico:

- il personaggio che immagina e pronuncia l'*oratio recta* è una donna;
- la *τις-Rede* è contenuta in una ῥῆσις dal dichiarato intento persuasivo, a sua volta incasellata in una scena che riproduce gli elementi formali di un ἀγῶν λόγῶν, ma il tentativo di persuasione messo in atto è destinato al fallimento;
- il modello epico usato è quello della *potential τις-Rede*.

Considerati gli ultimi due punti, è bene far notare come il fine persuasivo sia uno di quelli indicati da J.R. Wilson tra le funzioni del commento anonimo potenziale nell'epica:

In Homer the opinion expressed in a potential *tis-Rede* is usually negative, and the speaker projecting this negative opinion is often attempting to dissuade himself or others from a certain course of action. [...] But *tis-Reden* are not always negative, and their func-

⁹ Questa analisi in chiave narratologica è stata introdotta da de Jong 1987, 81-3. Naturalmente non si possono distinguere due diversi livelli diegetici nel caso delle riprese drammatiche della *τις-Rede*: se nell'epica il discorso immaginario si situa al terzo livello della narrazione, mentre quello pronunciato dall'anonima *vox populi* è al secondo, nel genere teatrale manca la voce del narratore di primo grado e quindi qualunque tipo di *τις-Rede* ricorre «in a character-text, as a speech within a speech» (de Jong 1987, 69), ponendosi non oltre il secondo livello della diegesi.

¹⁰ Per un precedente tentativo in tal senso cf. Muñoz Valle 1971: qui l'analisi formale non va molto a fondo e viene preso in considerazione anche *OT* 1496-500, dove è vero che «τὸν πατέρα... ἐξέρου may be imagined to be spoken by the ὄνειδίζοντες» (Kamerbeek 1967, 267), ma manca una formula di apertura che ci consenta di considerarlo con un sufficiente grado di certezza un discorso diretto (cf. Bers 1997, 45). Qualcosa di simile si ha in *Ant.* 692-700, quando Emone riferisce a Creonte le parole di lode che circolano in segreto su Antigone: qui l'assenza di un discorso diretto esplicito garantisce al passo un'ambiguità funzionale alla scena, poiché induce a chiedersi se Emone abbia realmente sentito questa *vox populi* o se stia semplicemente riportando la propria opinione (Kamerbeek 1978, 133: «for a moment Haemon seems to speak his own mind, but he immediately corrects himself: τοιάδ' etc.»). Non sarà presa in considerazione la peculiare *oratio recta* pronunciata da Teucro in *Ai.* 1150-8, la cui patina 'colloquiale' non sembra riconducibile a un modello epico.

tion can at times be to encourage and to persuade. [...] The third function of *tis-Reden* in Homer is predictive. (Wilson 1979, 2-3)

Dal momento che nei due contesti scenici sofoclei è fondamentale la necessità di convincere l'interlocutore ad agire o non agire in un determinato modo, è naturale che la funzione dissuasivo-persuasiva sia quella privilegiata dal tragediografo.

Un altro punto di contatto fra la ripresa sofoclea e il modello epico consiste nel fatto che la *potential* *τις-Rede* è introdotta e conclusa da formule analoghe a quelle omeriche, che presentano in apertura il congiuntivo aoristo, l'ottativo aoristo o l'indicativo futuro, in chiusura l'indicativo futuro.¹¹ Come vedremo, Sofocle predilige l'indicativo futuro sia in apertura che in chiusura, probabilmente perché la maggiore oggettività del modo indicativo risulta più idonea alla funzione persuasiva.

La centralità del poeta di Colono in questo discorso non vuole negare la presenza di *τις-Reden* nel resto della produzione tragica, bensì sottolineare come l'Ὀμηρικώτατος Sofocle sembri mostrare maggiore consapevolezza nel riuso di questo *Homeric pattern*.¹² Tale affermazione risulterà più chiara se, prima di occuparci dell'analisi dei due passi sofoclei, osserviamo in che modo Eschilo aveva già ripreso e rinnovato il modello omerico.¹³

11 Formule di apertura: καὶ κέ τις ὧδ' ἐρέει; καὶ ποτέ τις εἴποι/εἴπησι(ν); καὶ νύ τις ὧδ' εἴπησι; ὄφρα τις ὧδ' εἴπη/εἴπησιν; μὴ ποτέ τις εἴπησι(ν). Formule di chiusura: ὡς ποτέ τις ἐρέει; ὡς ἐρέουσι(ν). I modi verbali usati in questi contesti differiscono fra le due tipologie di *τις-Rede*, di cui si elencano qui solo le formule relative a quella ipotetica (per una più ampia analisi cf. De Decker 2015, 45-9, 81-5 e 211-21).

12 Questo dato appare importante a fini stilistici, se si concorda sul fatto che «the approach to an Homeric pattern, or the deviation from it, to some extent defines the moral attitude of the speaker as well as the stylistic affinity of the writer» (Wilson 1979, 1).

13 La scelta ricade sulla produzione eschilea perché precede sicuramente tutti i passi sofoclei che verranno esaminati. Fatta eccezione per *Alc.* 1000-5 (*infra* § 4), limiti editoriali non ci consentono di riportare e discutere tutte le altre occorrenze di *τις-Reden* in Euripide (*Alc.* 954-60; *Her.* 28-30 e 516-18; *Pho.* 580-2): basti sapere che il 'trattamento formale' delle riprese euripidee appare più vicino a Eschilo che a Sofocle.

2 Tra Omero e Sofocle: cosa fa Eschilo?

Nella produzione eschilea sono stati rintracciati i seguenti esempi di *τις-Reden*:

Suppl. 398-401

εἶπον δὲ καὶ πρὶν, οὐκ ἄνευ δῆμου τάδε
πράξαμι' ἄν, οὐδέ περ κρατῶν, μὴ καὶ ποτε
εἶπη λεώς, εἴ ποῦ τι μὴ λῶν τύχοι,
“ἐπήλυδας τιμῶν ἀπάλεσας πόλιν”.

Ag. 590-3

καὶ τίς μ' ἐνίπτων εἶπε “φрукτώρων διαί
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;
ἢ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἵρεσθαι κέαρ”.
λόγοις τοιοῦτοις πλαγκτὸς οὐσ' ἐφαινόμην.

Ch. 567-70:

μενοῦμεν οὕτως ὥστ' ἐπεικάζειν τινα
δόμους παραστείχοντα καὶ τάδ' ἐννέπειν-
“τί δὴ πύλησι τὸν ἰκέτην ἀπείργεται
Αἰγισθος, εἶπερ οἶδεν ἔνδημος παρῶν;”

Eum. 756-61

καὶ τις Ἑλλήνων ἐρεῖ
“Ἀργεῖος ἀνὴρ αὖθις, ἔν τε χρήμασιν
οἰκεῖ πατρώοις, Παλλάδος καὶ Λοξίου
ἕκατι καὶ τοῦ πάντα κραίνοντος τρίτου
Σωτήρος”· ὃς πατρῶον αἰδεσθεὶς μόρον
σώζει με κτλ.

Trad. di V. Citti

«Ma, come già dicevo, non senza il popolo farei
queste cose, anche se sono un re: né mai,
se qualcosa andasse male, dica la gente:
“hai distrutto la città per accordare onore a forestieri”».

Trad. di E. Medda

«E qualcuno, biasimandomi, diceva: “Ti lasci
convincere da dei fuochi e credi che ora Troia sia stata
devastata? Davvero è da donna esaltarsi nel cuore”!
Stando a quei discorsi, ero chiaramente una pazza».

Trad. di L. Battezzato

«Aspetteremo, in maniera che se qualcuno passa
di fianco al palazzo rifletta e dica così: “Perché mai
tiene il supplice fuori, alla porta, Egisto, se lo sa ed
è in casa?”».

Trad. di M.P. Pattoni

«Si dirà fra i Greci: “Nuovamente quest'uomo è
cittadino di Argo e ha dimora nei beni paterni, per
volere di Pallade e del Lossia e, terzo, del Salvatore
che tutto porta a compimento”: questi, tenendo nella
dovuta considerazione il destino di morte di mio
padre, mi concede salvezza [...]».

La prima cosa che salta all'occhio è che manca, in tutti i passi, una formula di chiusura della *τις-Rede*, solitamente presente nel modello omerico con poche eccezioni: per *Suppl.* 398-401 e *Ch.* 567-70 - accomunati dall'uso di una proposizione secondaria per introdurre il discorso diretto - si possono citare e.g. *Il.* 7.300-3, 12.317-21 e 23.575-8, tre *potential τις-Reden* introdotte da proposizioni finali;¹⁴ e per *Ag.* 590-3 - dove *λόγοις τοιοῦτοις* (v. 593) potrebbe anche essere considerato una 'variazione sul tema' della formula di chiusura - si può citare *Od.* 18.400-4, unico caso di *actual τις-Rede* omerica senza *capping verse*. Del tutto inconsueta appare la 'non-chiusura' in *Eum.* 760, dove la transizione dalla *oratio ficta* a quella reale è ritenuta problema-

¹⁴ *Il.* 7.300 ὄφρα τις ᾧδ' εἶπῃσιν; 12.317 ὄφρα τις ᾧδ' εἶπη; 23.575 μὴ ποτέ τις εἶπῃσιν.

tica (la presenza del pronome relativo, infatti, impedisce uno stacco netto) al punto che si è in dubbio sui confini effettivi della *τις-Rede*.¹⁵

Si nota poi una certa eterogeneità nelle formule introduttive: le più ‘canoniche’ sono senza dubbio *καί τις Ἑλλήνων ἔρεϊ* (*Eum.* 756) e *καί τις μὲν ἐνίπτων εἶπε* (*Ag.* 590), nella seconda delle quali Eschilo marca l’espressione anche usando un verbo omerico che non ha altre attestazioni tragiche;¹⁶ più innovativa la soluzione *μὴ καὶ ποτε | εἶτη λεώς* (*Suppl.* 399-400), dove il *τις* è sostituito da *λεώς*, esplicitando così – con l’immagine di una ‘collettività civica’ certamente estranea al modello epico – l’idea della *vox populi* temuta da Pelasgo;¹⁷ e ancora più distante dal *pattern* omerico la consecutiva *ὥστ’ ἐπεικάζειν τινὰ | δόμοις παραστείχοντα καὶ τὰδ’ ἐννέπειν* (*Ch.* 567-8), che non trova precedenti nelle formule introduttive alle *τις-Reden* dei due poemi.¹⁸

Un’altra innovazione non trascurabile è costituita dall’inizio dell’*o-ratio recta* a metà del verso in *Ag.* 590, precisamente dopo la cesura eptemimere. Ogni *τις-Rede* omerica comincia a inizio di verso e si conclude sempre in fine di verso,¹⁹ una tendenza che si riscontra anche nella poesia melica: Pindaro, infatti, riprende il modello epico della *actual τις-Rede* in *Pyth.* 4.86-94 (per esporre i pensieri dei cittadini di Iolco all’arrivo di Giasone), rispettando i confini del verso melico sia all’inizio che alla fine del discorso e incorporandolo nel testo tramite le consuete formule di apertura e chiusura.²⁰ La tragedia eschilea sembra invece approfittare di una maggiore libertà metrica,²¹ di cui anche Sofocle si serve nel passo che stiamo per analizzare.

15 Sommerstein 1989, 235: «possibly the Greeks’ words end with *πατρώοις* and all that follows is Orestes’ comment [...]. This is weaker rhetorically [...] but it does get rid of the uncomfortable transition in 760».

16 Cf. Fraenkel 1962, 295 e Medda 2017, 2: 346.

17 Per quanto le innovazioni formali di questa *τις-Rede* siano marcate (Bers 1997, 28-9 fa notare che il modello omerico «employs the third person, but this hypothetical *vox populi* speaks directly to the ruler», con una variazione che conferisce immediatezza al discorso di Pelasgo), i commentatori rilevano nel passo delle *Supplici* una reminiscenza di *Il.* 22.104-7 (cf. Friis Johansen, Whittle 1980, 314-15 e 317; Sommerstein 2019, 205).

18 Garvie 1986, 198 cita, per la situazione immaginata da Oreste, la *τις-Rede* di *Od.* 23.148-52.

19 Una ‘mezza eccezione’ è costituita da *Il.* 6.479-80 *καὶ ποτέ τις εἶποι “πατρός γ’ ὄδε πολλὸν ἀμείνων” | ἐκ πολέμου ἀνιόντα*, dove la *τις-Rede* auspicata da Ettore è talmente breve da coprire un solo emistichio (cf. Schneider 1996, 129).

20 Pind. *Pyth.* 4.86 *ὀπιζομένων δ’ ἔμπας τις εἶπεν καὶ τόδε*, «ma timorosi l’ammiravano, qualcuno anche disse»; 93-4 *τοὶ μὲν ἀλλάοισιν ἀμειβόμενοι | γάρυον τοιαῦτ’*, «così vociferavano l’un l’altro» (trad. di B. Gentili). La formula di chiusura varia il modello omerico introducendo un verbo estraneo all’epica, *γάρυω*, in luogo del più comune *ἀγορεύω* (cf. Braswell 1988, 182-6 ed E. Cingano in Gentili *et alii* 1995, 453-5). Insieme a questo passo Führer 1967, 111 cita anche Pind. *Ol.* 1.47-51 come esempio di *τις-Rede* lirica, ma lì il discorso è indiretto.

21 Vedremo un precedente in Thgn. 1.22 (*infra* § 4). Fraenkel 1962, 295 la vede come una tendenza più generale della tragedia a posizionare più liberamente l’*incipit* dei ‘discorsi nei discorsi’, non esclusivamente delle *τις-Reden*.

3 La *τις-Rede* di Tecmessa (Soph. *Ai.* 500-5)

L'ultima parte del primo episodio dell'*Aiace* ospita la scena del confronto verbale fra Aiace e Tecmessa (vv. 430-526). Alla lunga ῥήσις in cui Aiace ragiona sulla propria situazione dopo gli eventi notturni (vv. 430-80) Tecmessa risponde con un discorso ben strutturato (vv. 485-524), dove cerca di fornire una risposta puntuale alle affermazioni di Aiace per distoglierlo dall'intento suicida. All'interno di questa seconda ῥήσις, incasellata in una struttura tipicamente agonale,²² Tecmessa cerca soprattutto di far leva su quei valori eroici che costituiscono il motore principale delle azioni di Aiace (e dell'eroe iliadico): l'onore e la vergogna. Ai vv. 494-5 lo supplica, dicendogli μή μ' ἄξιώσης βᾶξιν ἀλγεινὴν λαβεῖν | τῶν σῶν ὑπ' ἐχθρῶν, χειρίαν ἐφείς τινι, «non fare che mi colga doloroso insulto ad opera dei tuoi nemici, lasciandomi in potere di uno di loro» (trad. di M.P. Pattoni); e pochi versi dopo esplicita il contenuto di questa ipotetica βᾶξις ἀλγεινὴ ricorrendo all'espedito omerico della *τις-Rede* ipotetica.

Soph. *Ai.* 500-5

καί τις πικρὸν πρόσφθεγμα δεσποτῶν ἔρεϊ
λόγοις ἰάπτων, “ἴδετε τὴν ὀμεινέτιν
Αἴαντος, ὃς μέγιστον ἴσχυσε στρατοῦ,
οἷας λατρείας ἀνθ' ὅσου ζήλου τρέφει”.
τοιαῦτ' ἔρεϊ τις· κάμῃ μὲν δαίμων ἔλαῖ,
σοὶ δ' αἰσχρὰ τᾶπη ταῦτα καὶ τῷ σῶ γένει.

Trad. di M.P. Pattoni

«E qualcuno dei miei padroni dirà amara parola, sferzandomi con i suoi discorsi: “Guardate la compagna di Aiace, l'uomo più forte dell'esercito, quale esistenza servile conduce, in luogo di una sorte tanto invidiata”. Così si dirà, e mentre io sarò tormentata dal mio destino, per te e per la tua stirpe queste parole saranno motivo d'infamia».

Da lungo tempo la critica ha riconosciuto l'evidente relazione intertextuale fra questa scena della tragedia e l'incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scee in *Il.* 6.390-496: in diversi momenti del dramma il personaggio di Aiace richiama i valori dell'Ettore omerico,²³ ma è in questo confronto verbale con Tecmessa che viene alla luce, in maniera più manifesta, l'accostamento con la coppia iliadica, grazie a un sapiente gioco di ripresa e variazione del modello epico da parte di Sofocle.²⁴ Dal momento che su questo argomento è stato scritto

²² Sulla struttura di questo episodio e sul suo nucleo agonale cf. Gill 1996, 206-9 e Hubbard 2003, 165-6.

²³ Sui rapporti fra l'*Aiace* sofocleo e l'Ettore omerico cf. Farmer 1998; ma il personaggio tragico mostra anche aspetti dell'*Aiace* iliadico e di Achille (cf. Gregory 2017). Per il possibile accostamento fra Tecmessa e Andromaca, anche in un luogo indipendente da questa scena del dramma, cf. Finglass 2009, 278.

²⁴ La 'memoria omerica' della scena è già segnalata negli *scholia vetera* (cf. *scholl.* Soph. *Ai.* 499 e 501b Christodoulou), mentre l'analisi puntuale dei rapporti chiaroscurali fra Sofocle e il modello omerico si deve ai numerosi interpreti moderni, che di volta in volta si sono concentrati su analogie e differenze: cf. Perrotta 1935, 144-8; Bowra

tantissimo, ci limiteremo a confrontare questa porzione del discorso di Tecmessa con la conclusione del discorso di Ettore in risposta alle suppliche della moglie.

II. 6.459-65

καί ποτέ τις εἶπῃσιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσας
 “Ἐκτορος ἦδε γυνὴ ὅς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
 Τρώων ἵπποδάμων ὅτε ἴλιον ἀμφεμάχοντο”.
 ὥς ποτέ τις ἐρέει· σοὶ δ’ αὖ νέον ἔσεται ἄλγος
 χήτεϊ τοιοῦδ’ ἀνδρὸς ἀμύνειν δουλίον ἡμᾶρ.
 ἀλλὰ με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπτει
 πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ’ ἔλκημοῖο πυθέσθαι.

«E forse qualcuno dirà vedendoti piangere: “È la sposa di Ettore che fra i Troiani domatori di cavalli era il più forte quando si combatteva intorno a Ilio”. Così diranno un giorno: e sarà un nuovo dolore per te, privata di un uomo che avrebbe potuto tenerti lontano il giorno della schiavitù. Ma possa io morire, possa ricoprirmi la terra prima che ti sappia trascinata in schiavitù, prima che debba udire le tue grida».

Occorre innanzitutto tenere in considerazione la più evidente differenza fra la scena iliadica e la situazione che si delinea nella tragedia: nella ripresa sofoclea la *τις-Rede* è messa in bocca a Tecmessa (personaggio femminile ed ‘elemento debole’ nella coppia Aiace-Tecmessa) all’interno di una *ῥῆσις* dal dichiarato intento persuasivo e quindi in una cornice scenica che ci consente di considerarla un espediente argomentativo; nell’*Iliade* la *τις-Rede* è pronunciata da Ettore (personaggio maschile ed ‘elemento forte’ nella coppia Ettore-Andromaca) a conclusione di un discorso dove non vuole confutare le affermazioni della moglie – che pure accetta – bensì rimarcare il proprio punto di vista e i doveri impostigli da un imperativo morale ‘dettato’ dall’opinione pubblica.²⁵ Inoltre, la posizione di Tecmessa è ancora meno favorevole di quella di Andromaca, moglie legittima (*Il.* 6.460 γυνή) di Ettore, in quanto ella per Aiace è solo «la compagna di letto» (Soph. *Ai.* 501 τὴν ὄμεινέντιν).

Nonostante queste sostanziali differenze, le analogie formali fra i due passi sono notevoli (ma si noti come ad ogni ripresa puntua-

1944, 21-2; Kirkwood 1965, 56-9; Reinhardt 1989, 32-3; Wington-Ingram 1980, 16 (il quale la considera «the most striking Homeric reminiscence» nella tragedia); Di Benedetto 1983, 72-6; Gould 1983, 38-9; Easterling 1984 (un saggio interamente dedicato all’argomento); Sorum 1986, 369-71; Poe 1987, 45-9; Synodinou 1987, 100-1; Garner 1990, 51-2; Zanker 1992, 21-3; Farmer 1998, 26-32 (il quale vede una contaminazione del modello con *Il.* 22.33-92); Garvie 1998, 169-73; Mazzoldi 1999, 166-7; Hesk 2003, 57-73; Barker 2009, 293-4; Finglass 2011, 280-7; Davidson 2012, 252-3; Schein 2012, 429-31; Gregory 2017, 138. E non sarà fuori luogo ricordare che proprio a commento di questa scena Eduard Fraenkel fece la seguente affermazione: «Sofocle sa a memoria Omero come sa a memoria Eschilo. Le idee omeriche sono sempre presenti come la Bibbia per Dante. *De Sophocle Homeri discipulo* è il lavoro che vorrei fare, ma una vita non basterebbe» (Fraenkel 1977, 15).

25 Non sembra un caso che sia Ettore, sempre così attento alla propria reputazione, il personaggio omerico che adopera più spesso il modulo espositivo della *τις-Rede* (cf. de Jong 1987, 76; Martin 1989, 136-8; Beck 2012, 52-3).

le corrisponda quasi sempre una leggera deviazione dal modello):

- in entrambi i casi la *τις-Rede* è contenuta nella ῥῆσις di risposta, ma in un punto diverso del ragionamento (Omero la colloca alla fine del discorso di Ettore, Sofocle all'interno della prima metà della ῥῆσις di Tecmessa);
- tutti i 'typical motifs' della scena immaginata da Ettore - 'past status or reputation', 'praise of hero', 'widow's grief', 'slavery' (nell'analisi di Kirk 1990, 19) - vengono puntualmente riproposti da Tecmessa nella sua perorazione;
- il potenziale commento anonimo è indirizzato alle due donne (Il. 6.460, ἦδε γυνή...; Soph. Ai. 501, ἔδετε τὴν ὀμειυέντιν...), ma la volontà di colpire indirettamente l'onore dei rispettivi uomini è sottolineata dalla posizione di rilievo metrico riservata alla menzione dei loro nomi propri, posti a inizio di verso, e dal fatto che a essi si riferiscano le rispettive proposizioni relative dal contenuto encomiastico (Il. 6.460-1, Ἔκτορος... ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι | Τρώων ἱπποδάμων...; Soph. Ai. 502, Αἴαντος, ὃς μέγιστον ἴσχυσε στρατοῦ);²⁶
- l'*oratio recta* è canonicamente incastonata fra le tipiche formule di apertura (Il. 6.459 καὶ ποτέ τις εἴπησιν; Soph. Ai. 500 καὶ τις πικρὸν πρόσφθεγμα δεσποτῶν ἐρεῖ) e chiusura (Il. 6.462 ὥς ποτέ τις ἐρέει; Soph. Ai. 504 τοιαῦτ' ἐρεῖ τις) dello stilema epico, ma con alcune modifiche che in parte possono essere dettate dalle costrizioni del riadattamento metrico (come la variazione dell'*ordo verborum* nella formula di chiusura o il 'dislocamento' dell'enclitica ποτέ dalla formula di apertura del modello iliadico alla formula di chiusura del passo sofocleo), in parte a 'variazioni consapevoli' dell'autore tragico, che fa parlare Tecmessa in maniera più vivida e specifica rispetto a Ettore (si noti la sostituzione del 'potenziale' εἴπησιν, congiuntivo aoristo, con il 'più assertivo' ἐρεῖ, indicativo futuro che a sua volta regge l'accusativo πικρὸν πρόσφθεγμα,²⁷ quasi a rimarcare la sgradevolezza del commento per lei che dovrà sentirlo; oppure l'aggiunta del partitivo δεσποτῶν, che rende il τις meno 'indefinito');
- sebbene il metro sia diverso, è interessante notare come la formula di chiusura della *τις-Rede* occupi sempre il primo emistichio del verso fino alla cesura pentemimere dell'esametro dattilico (Il. 6.462 ὥς ποτέ τις ἐρέει '---') o del trimetro giambico (Soph. Ai. 504 τοιαῦτ' ἐρεῖ τις '---'), mentre rap-

²⁶ Questa sezione dell'*oratio recta* si presta bene anche a una lettura 'epigrammatica' (cf. Vox 1975, 70; Scodel 1992, 59-68; Petrovic 2016, 54-7).

²⁷ La presenza di un complemento dell'oggetto interno dipendente dal *verbum dicendi* è una novità rispetto alle formule di apertura di tutte le *τις-Reden* omeriche, dove il verbo non regge mai un accusativo.

presenta uno scarto rispetto al modello epico *l'incipit* dell'*oratio ficta* a metà del v. 501, che trova precedenti in Aesch. *Ag.* 590 (*supra* § 2) e Thgn. 1.22 (*infra* § 4);

- il commento della *persona loquens* che fa da coda alla *potential* *τις-Rede* punta, in entrambi i passi, a evidenziarne gli effetti nefasti sull'interlocutore, come sembra di poter dedurre dalla marcatura del dativo σοί, rafforzato dalla particella δέ e posto in una posizione di preminenza sintattica (*Il.* 6.462 σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος; Soph. *Ai.* 505 σοὶ δ' αἰσχρὰ τᾶπη ταῦτα καὶ τῷ σῶ γένει), ma l'ordine in cui appaiono ἴέγώ e il σύ è invertito per ragioni di convenienza retorica e la marcatura metrica derivante dal collocamento a inizio di verso interessa solo la persona citata in seconda battuta (*Il.* 6.462-4 σοὶ δ'... ἀλλά μὲ; Soph. *Ai.* 504-5 κάμῃ μὲν... σοὶ δ'), poiché a Tecmessa conviene sottolineare l'effetto del πικρὸν πρόσφθεγμα sul buon nome di Aiace e sui suoi discendenti,²⁸ mentre Ettore è più focalizzato su se stesso e sul proprio dovere di difensore della patria, verso il quale è spinto anche dall'infelice futuro che immagina per Andromaca.²⁹

Alla luce dell'accuratezza di queste riprese formali, non va sottovalutata la fine operazione di psicologia retorica compiuta da Tecmessa tramite l'inserimento di questo modulo della dizione epica nel suo discorso.³⁰ Ricordiamo che in questa scena Tecmessa, a causa della posizione in cui si trova rispetto al dialogo iliadico che fa da modello, «is forced to adopt two Homeric roles, one male, one female» (Mossman 2005, 357): da un lato ripete alcune argomentazioni di Andromaca, della quale ovviamente condivide il punto di vista; dall'altro si appropria di certe affermazioni di Ettore, le quali danno voce a quel sentimento dell'αἰδώς³¹ condiviso da Aiace. Il mezzo che le con-

²⁸ Come nota Jebb 1896, 83, «the chief emphasis is on the clause σοὶ δ' αἰσχρὰ κ.τ.λ.: she merely glances at the results to herself».

²⁹ Una sorta di 'compromesso' fra questi due passi si trova nel verso posto a chiusura dell'unica *τις-Rede* immaginaria messa in bocca a una donna nei poemi omerici, quando Nausicaa spiega a Odisseo perché sarebbe sconveniente farsi vedere dal popolo mentre lo accompagna alla reggia di Alcinoos (*Od.* 6.285): ὡς ἐρέουσιν, ἔμοι δέ κ' ὀνειδέα ταῦτα γένοιτο, «diranno così, e questo sarebbe per me una vergogna» (trad. di G.A. Privitera). Nausicaa teme l'effetto delle malignità che qualcuno potrebbe dire sul suo conto, perciò si focalizza su se stessa (ἐμοὶ δέ) come Ettore, ma è difficile resistere alla tentazione di vedere nel successivo κ' ὀνειδέα ταῦτα γένοιτο il modello di Soph. *Ai.* 505 αἰσχρὰ τᾶπη ταῦτα.

³⁰ Non c'è spazio qui per mostrare tutti i pregi retorici della ῥήσις di Tecmessa, ampiamente elogiata per la sua strategia argomentativa (cf. Winnington-Ingram 1980, 29; Heath 1987, 181-2; Mazzoldi 1999, 166; Encinas Reguero 2004, 363-5; Mossman 2012, 492-4; *contra* Kamerbeek 1953, 106, il cui giudizio appare quantomeno ingiusto).

³¹ Su Ettore come 'eroe dell'αἰδώς' cf. Redfield 1975, 115-19; Schein 1984, 177-9; Cairns 1993, 79-83.

sente di arrogarsi questa prospettiva maschile è proprio la $\tau\iota\varsigma$ -Rede, con la quale tocca un nervo scoperto: il timore di Aiace per l'opinione pubblica, timore che era lo stesso espresso da Ettore nel momento in cui 'drammatizza' il proprio discorso inserendovi una citazione immaginaria.

È stato notato che gli esempi omerici di *potential* $\tau\iota\varsigma$ -Reden risultano inscindibilmente intrecciati con i discorsi diretti che le contengono e con la visione del mondo di chi parla, in quanto «the fictitious speaker is used to give expression to the *inner* voice of the real speaker» (de Jong 1987, 69), ma in questo caso Tecmessa sta adottando una forma e un contenuto appartenenti a un mondo maschile che indubbiamente conosce da vicino, ma che non è il suo. Perciò la strategia argomentativa e psicologica messa in atto è ancora più sottile: se nell'epica questi «embedded speeches which formally are quotations, but in fact derive completely from the mind of the speaking character» (de Jong 2004, 177) ci permettono di 'leggere la mente degli eroi',³² possiamo credere che Tecmessa si avvalga del medesimo espediente per dimostrare ad Aiace fino a che punto conosce e comprende il suo animo, mettendo in campo una capacità empatica e una sottigliezza retorica fuori dal comune. La complessità di una tale operazione è tutta 'tragica' ed è da attribuire al ripensamento sofocleo del modello.

In definitiva, dunque, con la $\tau\iota\varsigma$ -Rede di Tecmessa Sofocle sfrutta la connotazione epica del modulo non solo per palesare il gioco intertestuale con l'ipotesto omerico, ma anche per segnalare la grande sensibilità del personaggio femminile, ponendo l'accento sulla sua capacità di ascoltare l'altro e di piegare ingegnosamente la propria strategia argomentativa alle esigenze della situazione (qualità che risaltano soprattutto nel confronto con l'inflessibilità monolitica di Aiace). Il Coro, che sicuramente comprende più dell'eroe il messaggio sotteso, non trova stridente o problematico il fatto che Tecmessa si sia appropriata di temi e forme locutorie tipici della 'retorica maschile', anzi ne approva le parole.³³ Come vedremo, non si potrà dire lo stesso per il passo dell'*Elettra*.

32 Per citare un recente titolo di L. Battezzato: *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'“Iliade”* (Battezzato 2019).

33 Soph. *Ai.* 525-6, Αἴας, ἔχειν σ' ἄν οἴκτον ὡς καὶ γὼ φρενὶ | θέλωιμ' ἄν· αἰνοίης γὰρ ἄν τὰ τῆσδ' ἔπιη, «Aiace, vorrei che tu avessi nell'animo compassione al pari di me: approveresti allora le sue parole» (trad. di M.P. Pattoni).

4 La *τις-Rede* di Elettra (Soph. *El.* 975-85)

Durante il secondo confronto verbale fra le due sorelle nel terzo episodio della tragedia³⁴ Elettra, convinta che Oreste sia morto, rivela a Crisotemi di avere un piano e cerca di ottenere la sua complicità: in una *ρήσις* (vv. 947-89) espone la necessità di non procrastinare più la vendetta contro «l'autore dell'omicidio paterno» (v. 955 τὸν αὐτόχειρα πατρώου φόνου) e quindi cerca di convincere la sorella ad agire insieme per assassinare Egisto. Nella prima metà del discorso Elettra sviluppa il suo tentativo di persuasione a partire dal contrasto fra un presente infelice e la possibilità di un futuro luminoso (giusta ricompensa per l'assassinio di Egisto), ponendo l'accento su tematiche femminili più vicine al modo di pensare della sorella, quali la privazione dei beni paterni, le nozze mancate e la maternità negata. Dopo, però, il *focus* della perorazione si sposta dalla sfera privata a quella pubblica: è in questo contesto che Elettra si figura gli onori pubblici che verranno tributati alla coppia di sorelle nella forma di una *τις-Rede* che, come nell'*Aiace*, viene in qualche modo preannunciata ai vv. 973-4 λόγῳ γε μὴν εὐκλείαν οὐχ ὄραϊς ὄσσην | σαυτῆ τε κάμοι προσβαλεῖς πεισθεῖσ' ἔμοι; «non vedi quale fama conseguirai, per te e per me, se presterai ascolto alle mie parole?» (trad. di M.P. Pattoni). A ciò fa seguito immediatamente un esempio concreto di tale εὐκλεία:

Soph. *El.* 975-85

τίς γάρ ποτ' ἀστών ἢ ξένων ἡμᾶς ἰδὼν
 τοιοῖσδ' ἐπαίνοις οὐχὶ δεξιῶσεται;
 “ἴδεσθε τῶδε τὴν κασιγνήτω, φίλοι,
 ὦ τὸν πατρῶον οἶκον ἐξεσωσάτην,
 ὦ τοῖσιν ἐχθροῖς εὐ βεβηκόσιν ποτὲ
 ψυχῆς ἀφειδήσαντε προὔστητην φόνου.
 τούτῳ φιλεῖν χρῆ, τῶδε χρῆ πάντας σέβειν·
 τῶδ' ἔνθ' ἑορταῖς ἔν τε πανδήμῳ πόλει
 τιμᾶν ἅπαντας οὐνεκ' ἀνδρείας χρεῶν”.
 τοιαῦτά τοι νῶ πᾶς τις ἐξερεῖ βροτῶν,
 ζῶσαιν θανούσαιν θ' ὥστε μὴ κλιπεῖν κλέος.

Trad. di M.P. Pattoni (con modifiche)

«Chi, fra i cittadini o gli stranieri, vedendoci, non ci saluterà con tali elogi? “Guardate, amici, queste due sorelle, che riuscirono a salvare la casa paterna e, senza risparmiare la propria vita, si levarono, ministre di morte, contro i loro nemici, un tempo potenti. Tutti le devono amare e riverire; nelle feste religiose, nelle adunanze del popolo, è dovere di tutti onorarle per il loro coraggio”. Questo dirà di noi ogni persona, e così né in vita né in morte la fama ci verrà mai meno».

Questi versi risaltano particolarmente per il modo in cui la protagonista si fa portavoce di ideali maschili ed eroici: se prima aveva promesso a Crisotemi εὐσέβεια, ἔλευθερία ed εὐγαμία (vv. 968-72), valori nei quali la sorella può riconoscersi, adesso le prospetta εὐκλεία, ἀνδρεία

³⁴ Il primo era avvenuto nel corso del primo episodio (vv. 328-404).

e κλέος, valori fondanti dell'ideale eroico della società omerica³⁵ che non appaiono esattamente idonei a portare dalla propria parte un personaggio come Crisotemi. La forte caratterizzazione 'virile' di questa sezione della ῥήσις di Elettra non è passata inosservata,³⁶ sia per l'inopportunità di queste considerazioni all'interno di un discorso che dovrebbe portare la meno eroica sorella dalla sua parte,³⁷ sia come esempio paradigmatico di capovolgimento dei ruoli di genere,³⁸ secondo uno schema di appropriazione di valori eroici e stilemi retorici maschili da parte di personaggi tragici femminili che trova confronti nel teatro euripideo.³⁹

L'effetto è molto diverso da quello suggerito dalla *τις-Rede* di Tecmessa: mentre quest'ultima mostrava grande empatia e abilità retorica nell'adoperare lo schema epico in maniera 'non problematica' – nel senso che il richiamo del codice eroico nel suo discorso non era volto a un'affermazione di sé nella veste di ἀνδρόφρων γυνή⁴⁰ – Elettra si mostra incapace di uscire dal proprio ἦθος per avvicinarsi a quello della sorella e, di conseguenza, non è in grado di plasmare una strategia argomentativa che risulti efficace.⁴¹ L'impor-

35 Mentre κλέος è termine ricorrente nei poemi omerici ed εὐκλείη ha due occorrenze (*Il.* 8.285 e *Od.* 14.402), ἀνδρεία non è attestato in Omero anche se il concetto non è assente (cf. Bassi 2003, 32-7). La 'forza virile' del termine è tanto più forte se confrontiamo Aesch. *Sept.* 52 σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων, dove «il cuore di ferro che arde di coraggio virile» è quello dei Sette (cf. Hutchinson 1985, 50-1 e Bassi 2003, 38-42). Oltre che in questo passo, Sofocle adopera ἀνδρεία solo negli *Ichneutae* (*TrGF* IV F 314.154), ma in contesto maschile. Per uno studio sul κλέος femminile in tragedia cf. Kyriakou 2008.

36 Cf. Kells 1973, 171; MacLeod 2001, 145; Wheeler 2003, 379; Beer 2004, 125; Lloyd 2005, 90-1; Goldhill 2006, 154-6 = 2012, 242-4. Già Kaibel 1896, 220 notava che, fra i vantaggi elencati per convincere la sorella, Elettra pare interessata solo alla fama: «das Lob der Pietät, Freiheit und Ehestand hatte sie nur für Chrys. erwähnt, ohne sich selbst zu nennen, an dem Ruhme aber will sie selbst gleichen Anteil haben».

37 Cf. MacLeod 2001, 143-5 e Finglass 2007, 395-6.

38 Cf. King 2012, 396-9 e Mossman 2012, 497-9.

39 Euripide sfrutta questo tipo di 'retorica maschile' soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi femminili dei 'drammi politici' (cf. Mendelsohn 2002, 45, 92-104, 164-74, 197-211; Chong-Gossard 2008, 220-7 e 238-40; Mastronarde 2010, 263-70; Munteanu 2020, 899-904), che potrebbero avere influenzato Sofocle se collochiamo l'*Elettra* «nel penultimo decennio del secolo» (Avezù 2003, 178). Coò 2020, 60-1 confronta questa scena anche con la rappresentazione della sorellanza nei frammenti del *Tereo* di Sofocle e dell'*Eretteo* di Euripide, dove si imporrebbe «a tragic female mode of action motivated by sisterhood, in which sisters, acting together and for each other, take drastic action with public repercussions» (p. 60).

40 Con questa definizione, tratta da un dramma perduto in cui potrebbe essere stata riferita a Elettra o a Clitemestra (cf. *TrGF* IV F 943), Sofocle intendeva forse riecheggiare Aesch. *Ag.* 11 γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐπιτίζον κέαρ (sull'uso di una retorica eroica e maschile da parte della Clitemestra eschilea si veda e.g. il saggio di E. Medda in questo volume).

41 È vero che in entrambi i casi il tentativo di persuasione è destinato a fallire, ma abbiamo visto che nell'*Aiace* il Coro approva e loda le parole di Tecmessa (parole che

tanza conferita al κλέος in questa seconda parte della ῥῆσις non è dettata da un ‘progetto’ che tenga in considerazione il punto di vista di Crisotemi: al contrario, questa istanza pare affiorare in superficie in modo prepotentemente naturale, come se Elettra stesse finalmente dando voce a pensieri di vendetta e di morte gloriosa che le affollano la mente da tempo.⁴² Alla (non remota) possibilità di morire, nel tentativo di uccidere Egisto, Elettra allude in maniera non troppo celata: sia a parole, quando parla di una fama che non le abbandonerà «né da vive né da morte» (v. 985 ζώσασιν θανούσασιν θ’), sia per mezzo dell’*oratio recta* immaginaria. Si consideri, a tal proposito, il seguente confronto con la *τις-Rede* omerica più vicina al nostro passo tragico.⁴³

II. 7.87-91

καί ποτέ τις εἴπησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων
νηὶ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
“ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,
ὄν ποτ’ ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἔκτωρ”.
ὡς ποτέ τις ἔρρει· τὸ δ’ ἐμὸν κλέος οὐ ποτ’ ὀλεῖται.

«E un giorno dirà qualcuno degli uomini che verranno, solcando il mare colore del vino con la sua nave dai molti remi: “È la tomba di un guerriero morto da tempo, un eroe che il glorioso Ettore uccise”. Così dirà un giorno qualcuno: e la mia fama non morirà mai».

Ettore pronuncia queste parole all’interno di un discorso rivolto a entrambi gli eserciti, con il quale propone che uno dei migliori fra gli Achei si scontri in duello con lui, garantendo a chi perirà la restituzione del corpo, onori funebri e un tumulo sulle rive dell’Ellesponto. La fama immortale, che il monumento sepolcrale garantirà sia al vinto che al vincitore, si concretizza così nei due versi ‘epigrammatici’⁴⁴ che Ettore mette in bocca a uno dei posteri. Si possono individuare analogie e differenze rispetto alla *τις-Rede* di Elettra:

- in entrambi i passi la formula di apertura copre due interi versi, dove il *τις* regge uno o più genitivi partitivi (II. 7.88 *τις... ὀψιγόνων ἀνθρώπων*; Soph. *El.* 975 *τίς... ἄστῶν ἢ ξένων*) e un costruito participiale (II. 7.87 *νηὶ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον*; Soph. *El.* 975 *ἡμᾶς ἰδών*), ma Sofocle la rinnova trasformandola in una domanda retorica e impiegando un verbo

rimarranno inascoltate solo perché Aiace non è disposto a farlo), mentre il Coro dell’*Elettra* prende subito le distanze dal piano omicida della protagonista: Soph. *El.* 990-1 *ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστιν ἡ προμηθία | καὶ τῷ λέγοντι καὶ κλύοντι σύμμαχος*, «in tali frangenti la prudenza è alleata di chi parla e di chi ascolta» (trad. di M.P. Pattoni).

⁴² Finglass 2007, 396: «this failure in deliberative rhetoric [...] reveals a lack of understanding on Electra’s part, an inability to understand another person and make appeals appropriate to their ἦθος. It also reveals as yet unseen aspects of her own ἦθος».

⁴³ Il confronto con questo passo iliadico è già in Muñoz Valle 1971, 407-8 e Bassi 2003, 41-2; anche Davidson 1988, 68 lo menziona a proposito di questi versi, inserendoli in una lista di passi ‘omericici’ dell’*Elettra*.

⁴⁴ «This is formally very close to an epitaph» (Scodel 1992, 59; cf. Gentili, Giannini 1977, 23-4 [= 1996, 27-8]; de Jong 1987, 77; Schneider 1996, 105-10; Petrovic 2016, 48-54; Strauss Clay 2016).

postomerico meno comune del solito λέγω (δεξιόμοι, ‘salutare con la mano destra’, infatti, non è attestato prima della metà del V sec. a.C.);

- l'*oratio recta* comincia a inizio di verso e si conclude in fine di verso, ma quella di Elettra copre ben sette versi contro i due dell'*Iliade*, una lunghezza che trova un parallelo omerico per la *potential* *τις-Rede* solo in *Od.* 6.276-84, dove Nausicaa immagina un discorso di nove versi;
- la formula di chiusura è presente anche nel passo sofocleo (*Il.* 7.91 ὥς ποτέ τις ἐρέει; Soph. *El.* 984 τοιαῦτά τοι νῶ πᾶς τις ἐξερεῖ βροτῶν), ma risulta sensibilmente alterata dal fatto che il generico *τις* diventa πᾶς *τις*... βροτῶν e che il verbo semplice ἐρέει è sostituito dal più icastico ἐξερεῖ, che a sua volta regge il doppio accusativo τοιαῦτά τοι νῶ, più specifico e più assertivo di ὥς ποτέ;
- la ‘coda’ di tale formula di chiusura cita una «fama che non morirà» (*Il.* 7.91 τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὔ ποτ' ὀλλεῖται; Soph. *El.* 985 ζῶσαι θανούσαι θ' ὥστε μὴ κλιπεῖν κλέος), un κλέος che in entrambi i casi deriva dall'uccisione di un nemico, ma ciò che per Ettore è legittimo, perché previsto dal codice della guerra, nell'*Elettra* sarebbe un crimine politico e familiare commesso da due giovani donne.⁴⁵

Avevamo già visto un sensibile rinnovamento del modello epico nella *τις-Rede* dell'*Aiace*, ma qui sembra che l'assenza di un confronto diretto con una scena omerica abbia consentito a Sofocle una maggiore libertà nel rifacimento del *pattern*. Esso rimane chiaramente riconoscibile, ma sembra appositamente ‘gonfiato’ perché si adatti meglio alla necessità di autodeterminazione di una protagonista che eccede la misura, offrendo alla sorella un'inaccettabile visione del mondo in cui la donna «has re-engendered herself as a man – and not just any man, but one who is comparable both to a founding hero of the Athenian democracy and to a hero of a recognizably Homeric sort» (King 2012, 397-8).

Forse in quest'ottica si spiegano la lunghezza non convenzionale della *τις-Rede* e il fatto che sarà «proclamata ad alta voce» non semplicemente da «qualcuno», bensì da «ogni singolo uomo», con una modifica del modello che trova un precedente nei celebri versi del ‘sigillo’ di Teognide, dove il poeta elegiaco rifà il verso al modulo epico adattandolo per la prima volta al concetto di fama letteraria.⁴⁶

⁴⁵ Bassi 2003, 42: «the murder of Aegisthus and Clytaemnestra cannot easily be equated with Hector's call for a champion to face him in battle or with the ensuing fight between him and Ajax. Acts of revenge for domestic crimes are not the same as killing an enemy on a foreign battleground».

⁴⁶ Cf. Ferrari 1989, 77 nota 4 e Condello 2009-2010, 91-4. Questo schema è anche ripreso nello Pseudo-Epicarmo (cf. *PCG* 1.244 = *CGFP* 86, vv. 12 ss., con il commento di Favi 2020, 101-2 e 108).

Thgn. 1.22-3

ὥδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· “Θεὺν γινῶσκός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέως· πάντας δὲ κατ’ ἀνθρώπους ὀνομαστός”.

Trad. di F. Ferrari

«E così ognuno dirà: “Sono versi di Teognide, il Megarese.
Fra tutti gli uomini è illustre il suo nome”»

Come è stato scritto, in questo passo «l’aggiunta del πᾶς alla formula omerica trasforma «il discorso anonimo in unanime», secondo la felice formula di De Martino, Vox 1996, 786, sicché l’impersonale *τις* della *shame-culture* diviene il *consensus omnium* di una fama universale» (Condello 2009-10, 91-2). E lo stesso può dirsi per il brano sofocleo:⁴⁷ Elettra esagera, prospettando a Crisotemi un *consensus omnium* del tutto irrealistico per due donne che abbiano oltrepassato le categorie di genere, per di più per compiere un tirannicidio. Quest’ultima parola non è scelta a caso: in un saggio che viene spesso citato a commento di questo passo, D. Juffras ha ipotizzato che Sofocle abbia conferito una certa ambiguità alla scena immaginata da Elettra – per il fatto che la lode delle sorelle può giungere in vita o in morte – con l’intento di alludere al culto dei tirannicidi Armodio e Aristogitone, le cui statue erano collocate nell’ἀγορά di Atene.⁴⁸ Porterebbero in questa direzione i seguenti indizi:

- l’insistenza sull’uso dei duali (v. 977 τῶδε τὸ κασιγνήτω; v. 978 ὦ... ἐξεσωσάτην; v. 979-80 ὦ... ἀφειδήσαντε προὔστητην; v. 981-2 τούτω... τῶδε... τῶδ’; v. 985 ζώσαιιν θανούσαιιν θ’), che potrebbe essere spiegata sia come un tratto omerizzante, sia come un richiamo «alla memoria dei due tirannicidi, Armodio e Aristogitone, che erano celebrati con notevoli duali in fine di verso nell’epigramma di Simonide sulla base della statua dell’*agora* [...] e nei popolari “canti di Armodio”» (F. Dunn in Dunn, Lomiento 2019, 292);⁴⁹

⁴⁷ Sulla formulazione sofoclea potrebbe aver influito *Od.* 22.31 ἵσκειν ἕκαστος ἀνὴρ (citato come parallelo da Finglass 2007, 408): l’emistichio segue le parole pronunciate dai pretendenti contro Odisseo che ha appena trafitto Antinoo, ma si tratta di un’*oratio recta* (vv. 27-30) non presentata formalmente come una *τις-Rede*. Ed è vero che πᾶς *τις* è usato da Teognide per introdurre la *τις-Rede* e non per chiuderla, ma rimane comunque il confronto più vicino al passo dell’*Elettra*, sebbene non sia necessario supporre una filiazione diretta.

⁴⁸ Cf. Juffras 1991. Questa ipotesi è accolta nei commenti successivi (cf. March 2001, 198-9; Finglass 2007, 404; Schmitz 2016, 165; F. Dunn in Dunn, Lomiento 2019, 291-3) e dai sostenitori di una lettura storico-politica della tragedia (cf. Konstan 2008 e Griffiths 2012, 79-81).

⁴⁹ Sulle forme e sull’uso del duale in questi versi cf. Finglass 2007, 406-7; Lewis 2015, 233-4; Coe 2021, 100-1.

- il fatto che la struttura retorico-stilistica della *τις-Rede* ricor- da quella di un ἐπιτάφιος λόγος,⁵⁰ che potrebbe essere pronun- ciato oralmente⁵¹ o iscritto su un monumento;⁵²
- l'impiego del verbo δεξιόμοι, usato da Eschilo quando Agamen- none afferma di voler «salutare per prima cosa gli dèi»⁵³ e quin- di riferibile, in questo caso, tanto a un saluto *vis-à-vis* quanto all'ossequio di una «public statue commemorating Electra and Chrysothemis» (Juffras 1991, 103), intorno alla quale si sareb- bero realizzate «feste e adunanze cittadine» (v. 982 ἔνθ' ἑορταῖς ἔν τε πανδήμῳ πόλει).⁵⁴

D'altronde anche il rapporto intertestuale fra il nostro passo e *Il.* 7.87-91 si inserisce bene all'interno di questa lettura all'insegna dell'ambiguità, ma è doveroso far notare una differenza: se Elettra sta veramente immaginando la propria tomba o un monumento com- memorativo, la situazione rimane comunque diversa da quella di Et- tore, che si figura sì il proprio nome e il κλέος che ne deriverà, ma eccezionalmente sulla tomba del nemico ucciso.⁵⁵ In questo caso So- focle potrebbe aver contaminato il modello attingendo al bacino del- la tragedia stessa: in un passo dell'*Alcesti* il Coro immagina le lodi che i passanti indirizzeranno alla tomba di Alcesti, diventata ormai oggetto di culto eroico.⁵⁶

50 Così Kamerbeek 1974, 132: «the words supposed to be uttered by ἄστροι and Ξένοι might, with small alterations, form part of a laudatory epitaph; that is to say there is an unmistakable ambiguity in the tone of Electra's exhortation».

51 Questa sembra essere l'idea di Bers 1997, 60, il quale lo immagina come un ἔπαινος «circulating throughout the town» e commenta: «Electra has shown herself capable of constructing an impressive piece of civic rhetoric».

52 Juffras 1991, 103: «Electra's quotation of imaginary praise can suggest [...] a more lasting monument to their achievement [...] an epitaph appropriate to an inscribed me- morial».

53 Aesch. *Ag.* 852 θεοῖσι πρώτα δεξιόμοι. Ma qui il verbo è costruito con il dativo, mentre in Soph. *El.* 975-6 regge l'accusativo ἡμᾶς in ἀπό κοινοῦ con ἰδὼν.

54 Jebb 1894, 136 pare propendere per un *setting* 'dal vivo': «the poet is thinking of festivals or spectacles at which Athenian women could appear in public, when many visitors from other cities were present».

55 Petrovic 2016, 53: «[Hector] composed a sepulchral epigram [...] as a monument (*sēma*) to himself, rather than the deceased. Thus he is modifying the most elementa- ry function of an *epitymbion*». Si tratterebbe, infatti, di un «anti-epitaph» per Scodel 1992, 59, in quanto manca «the information most essential to the genre», cioè il no- me del defunto.

56 I commentatori concordano sul fatto che μάκαιρα δαίμων (v. 1003) sia da leggere con Hes. *Op.* 121-6, dove si dice che gli uomini della stirpe aurea, una volta morti, di- ventano δαίμονες ἑσθλοί, quindi si suppone che Alcesti sia 'eroizzata' e che la sua tom- ba diventi meta di pellegrinaggi religiosi (cf. Susanetti 2001, 263-4); inoltre, χαίρει (v. 1004) è la formula di saluto che si rivolgeva a defunti 'eccezionali', cioè oggetto di cul- to (cf. Sourvinou-Inwood 1995, 195-200 e Markantonatos 2013, 149-50).

Eur. *Alc.* 1000-5

καί τις δοχίμων κέλευθον
 ἐκβαίνων τόδ' ἔρεϊ
 «ἄῤα ποτὲ πρὸυθαν' ἀνδρός,
 νῦν δ' ἔστι μάκαιρα δαιμών·
 χαῖρ', ὦ πότνι', εὐδὲ δοίης».
 τοῖαί νιν προσεροῦσι φῆμαι.⁵⁷

Trad. di G. Paduano

«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».

Questa è forse la più manifesta ripresa euripidea della *τις-Rede*, messa in risalto dalla presenza di una formula di apertura (vv. 1000-1 καί τις... τόδ' ἔρεϊ) e da una di chiusura (v. 1005 τοῖαί νιν προσεροῦσι φῆμαι),⁵⁸ e tanto più interessante per il fatto che l'*oratio recta* è immaginata e pronunciata dal Coro *in lyricis*.⁵⁹ Il debito omerico di questi versi è talmente palese che sembra strano sia stato notato solo da Susanetti 2001, 263, quando – dopo aver citato *Il.* 7.87-91 – commenta che «il passo, pur nella differenza delle situazioni, suggerisce [...] la rilevanza del modello omerico nella rappresentazione del *kleos* di Alceste». Se accettiamo l'idea che le parole di Elettra giochino sull'ambiguità fra la vita e la morte delle due sorelle dopo l'assassinio di Egisto, e che quindi si possa pensare alla sua *τις-Rede* nell'ottica di un ἐπιτάφιος λόγος, questo può essere considerato il punto intermedio fra Omero e Sofocle. Entrambi i passi tragici avrebbero alle spalle la medesima scena iliadica, ma su Sofocle potrebbe aver influito anche la precedente ripresa euripidea della *τις-Rede*, che suggerisce già l'immagine di una donna diventata oggetto di culto in virtù delle azioni eroiche compiute in vita, nonché l'idea di un κλέος femminile pubblicamente riconosciuto.

In maniera ancora più evidente rispetto all'*Aiace* – dove l'allusione omerica doveva risultare più scoperta e quindi il modello epico è riproposto in modo più 'pulito' – la *τις-Rede* dell'*Elettra* mostra come Sofocle recuperi il modulo espositivo in modo quasi ossequioso, ma rielaborandolo attraverso altre influenze letterarie per renderlo più efficace all'interno del contesto drammatico in cui è calato.

⁵⁷ Si accetta qui, con Paduano, il testo di Murray, che mantiene il nominativo laddove i più correggono in τοῖα φῆμα ο τοῖαις φῆμαις (cf. Parker 2007, 251).

⁵⁸ In realtà anche la precedente *τις-Rede* di questo stesso dramma mostra una formula di apertura e una di chiusura, ma entrambe risultano poco convenzionali: Eur. *Alc.* 954-60 ἔρεϊ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ τάδε: "... τοιάνδε πρὸς κακοῖσι κληδόνα | ἔξω, «e chiunque mi è nemico dirà: "[...]"]. Oltre alle mie disgrazie, dunque, avvò questa fama» (trad. di G. Paduano), dove il *τις* diventa ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ (v. 954) e nella formula di chiusura il soggetto della frase è lo stesso Admeto, che parla in prima persona (vv. 959-60 τοιάνδε... κληδόνα | ἔξω), non il parlante immaginario.

⁵⁹ La novità non è l'*oratio recta* messa in bocca al Coro, modulo che Euripide usa altrove e di frequente (cf. Bers 1997, 102-15), ma il fatto che si tratta dell'unico *speech in speech* 'corale' presentato come una *τις-Rede*. Lo scarto rispetto al modello omerico è palese: non esistono casi in cui sia una 'voce plurale' a pronunciare un discorso diretto ipotetico.

5 Conclusioni

Per tirare le fila del discorso, fra le riprese tragiche della $\tau\iota\varsigma$ -Rede i due casi sofoclei spiccano per la precisione strutturale con cui viene riecheggiato il modello omerico: ciò non significa che l'eventuale ipotesto non venga sottoposto a rielaborazione - infatti si è cercato di mostrare come in entrambi i passi il poeta di Colono abbia applicato modifiche più o meno palesi a ogni singola allusione epica - ma la fedeltà con cui Sofocle riproduce il modulo epico in tutti i suoi elementi formali non trova confronti del medesimo livello in Eschilo ed Euripide, i quali sembrano propendere per un uso più 'meccanico' e meno consapevole della $\tau\iota\varsigma$ -Rede. Per quanto la casistica sofoclea sia più ridotta, l'impressione che se ne trae è la stessa enunciata da V. Bers a proposito dell'uso dell'*oratio recta* da parte dei tre poeti tragici:

Among the tragedians, Sophocles is the most sparing in his use of OR and the most skilled. Unless I am deceiving myself, we can readily understand the theatrical strategy behind the decision to employ the device virtually every time it occurs; and Sophocles' technical polish in the framing of OR exceeds what we find in Aeschylus and Euripides. (Bers 1997, 45)

Nelle $\tau\iota\varsigma$ -Reden dell'*Aiace* e dell'*Elettra* Sofocle rivela un trattamento certamente non 'esclusivo' del modello omerico: esso viene incorporato in contesti diversi da quelli iliadici di riferimento e subisce variazioni che in alcuni casi si possono ricondurre alla contaminazione con altri riferimenti letterari e che indubbiamente vengono incontro alle esigenze della rifunzionalizzazione drammatica. Eppure, tali meccanismi di *variatio* e *contaminatio* si iscrivono sempre all'interno di un quadro che resta riconoscibilmente omerico. In entrambi i casi la patina epica è calata in contesti drammatici che la giustificano, ma la novità di far pronunciare a dei personaggi femminili delle $\tau\iota\varsigma$ -Reden che propongono una visione del mondo maschile ed eroica era forse intesa a marcare il divario fra la matrice arcaico-iliadica e la riscrittura tragica del mito. E il fatto che lo stilema epico sia riproposto in maniera apparentemente pedissequa rende lo scarto ancora più evidente, mettendo in risalto allo stesso tempo l'omaggio a Omero e l'originalità (nonché l'indipendenza) dell'opera tragica e del suo autore.⁶⁰

⁶⁰ A buon diritto, dunque, Easterling 1984, 8 concludeva così il suo saggio su Sofocle, 'l'Omero tragico': «we have the paradox of an author's distinctive originality finding expression through his reading of another's work».

Bibliografia

- Avezzù, G. (2003). *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*. Venezia: Marsilio.
- Barker, E.T.E. (2009). *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Heterography and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bassi, K. (2003). «The Semantics of Manliness in Ancient Greece». Rosen, R.M.; Sluiter, I. (eds), *Andria. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 25-58.
- Battezzato, L. (2019). *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'«Iliade»*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Beck, D. (2012). *Speech Presentation in Homeric Epic*. Austin: University of Texas Press.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Westport: Praeger.
- Bers, V. (1997). *Speech in Speech. Studies in Incorporated 'Oratio Recta' in Attic Drama and Oratory*. Lanham; London: Rowman & Littlefield.
- Bowra, C.M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Braswell, B.K. (1988). *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin; New York: de Gruyter.
- Cairns, D.L. (1993). *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Cantilena, M. (2002). «Sul discorso diretto in Omero». Montanari, F.; Ascheri, P. (a cura di), *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 21-39.
- Chong-Gossard, J.H.K.O. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence*. Leiden; Boston: Brill.
- Condello, F. (2009-10). «Osservazioni sul 'sigillo' di Teognide». *Incontri triestini di filologia classica*, 9, 65-152.
- Coo, L. (2020). «Greek Tragedy and the Theatre of Sisterhood». Finglass, P.J.; Coo, L. (eds), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 40-61.
- Coo, L. (2021). «Shifting Sisterhood: Electra and Chrysothemis in Sophocles' *Electra*». *Ramus*, 50, 89-108.
- Davidson, J.F. (1988). «Homer and Sophocles' *Electra*». *BICS*, 35, 45-72.
- Davidson, J.F. (2012). «The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles». Markantonatos, A. (ed), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 245-61.
- De Decker, F. (2015). *A Morphosyntactic Analysis of Speech Introductions and Conclusions in Homer* [diss.]. München: Ludwig-Maximilians Universität.
- De Martino, F. (1977). «Omero fra narrazione e mimesi (Dal poeta ai personaggi)». *Belfagor*, 32(1), 1-6.
- De Martino, F.; Vox, O. (1996). *Lirica greca*. T. 2, *Lirica ionica*. Bari: Levante.
- Di Benedetto, V. (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Dunn, F.; Lomiento, L. (2019). *Sofocle. Eletttra*. Milano: Mondadori.
- Easterling, P. (1984). «The Tragic Homer». *BICS*, 31, 1-8.
- Encinas Reguero, M.C. (2004). «La habilidad retórica en el Áyax de Sófocles. Los diferentes usos de *eugenés* y *áristos*». Pérez Jiménez A.; Alcalde Martín, C.; Caballero Sánchez, R. (eds), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004)* (Málaga, 29-31 maggio 2003). Málaga: Charta Antiqua, 361-73.
- Farmer, M.S. (1998). «Sophocles' Ajax and Homer's Hector: Two Soliloquies». *JCS*, 23, 19-45.

- Favi, F. (2020). *Epicarmo e pseudo-Epicarmo (fr. 240-297). Introduzione, traduzione e commento*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ferrari, F. (1989). *Teognide. Elegie*. Milano: BUR.
- Fingerle, A. (1939). *Die Typik der homerischen Reden* [diss.]. München: Ludwig-Maximilians Universität.
- Finglass, P.J. (2007). *Sophocles. "Electra"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2009). «Unveiling Tecmessa». *Mnemosyne*, 62, 272-82.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. "Ajax"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraenkel, E. (1962). *Aeschylus. "Agamemnon"*. Vol. 2, *Commentary on 1-1055*. Oxford: Clarendon Press.
- Fraenkel, E. (1977). *Due seminari romani di Eduard Fraenkel. "Aiace" e "Filottete" di Sofocle*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. Vol. 2, *Commentary: lines 1-629*. København: Gyldendal.
- Fugariu, F. (1971). «"Personajul anonim" în epopeea omerică». *Helmantica*, 69, 401-10.
- Führer, R. (1967). *Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*. München: Beck.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (1998). *Sophocles. "Ajax"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Gentili, B. et al. (1995). *Pindaro. Le Pitiche*. Milano: Mondadori.
- Gentili, B.; Giannini, P. (1977). «Preistoria e formazione dell'esametro». *QUCC*, 26, 7-51 (= Fantuzzi, M.; Pretagostini, R. (eds), *Struttura e storia dell'esametro greco*, vol. 2. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 11-62).
- Gill, C. (1996). *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldhill, S. (2006). «Antigone and the Politics of Sisterhood». Zajko, V.; Leonard, M. (eds), *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press, 141-61.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Gould, J. (1983). «Homeric Epic and the Tragic Moment». Winniffrith, T.; Murray, P.; Gransden, K.W. (eds), *Aspects of the Epic*. Basingstoke; London: Macmillan, 32-45.
- 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, 137-55.
- Griffiths, E.M. (2012). «Electra». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 73-91.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.
- Hentze, C. (1905). «Die Chorreden in den homerischen Epen». *Philologus*, 64, 254-68.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles. "Ajax"*. London: Duckworth.
- Hubbard, T.K. (2003). «The Architecture of Sophocles' *Ajax*». *Hermes*, 131(2), 158-71.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. "Seven Against Thebes"*. Oxford: Clarendon Press.

- Jebb, R.C. (1894). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part 6, The Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C. (1896). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part 7, The Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Jong, I.J.F. (1987). «The Voice of Anonymity: tis-Speeches in the *Iliad*». *Eranos*, 85(2), 69-84.
- de Jong, I.J.F. (2004). *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the "Iliad"*. Bristol: Bristol Classical Press.
- de Jong, I.J.F. (2016). «Homer: The First Tragedian». *G&R*, 63(2), 149-62.
- Juffras, D.M. (1991). «Sophocles' *Electra* 973-85 and Tyrannicide». *TAPhA*, 121, 99-108.
- Kaibel, G. (1896). *Sophokles "Elektra"*. Leipzig: Teubner.
- Kamerbeek, J.C. (1953). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 1, The Ajax*. Leiden: Brill.
- Kamerbeek, J.C. (1967). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 4, The Oedipus Tyrannus*. Leiden: Brill.
- Kamerbeek, J.C. (1974). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 5, The Electra*. Leiden: Brill.
- Kamerbeek, J.C. (1978). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 3, The Antigone*. Leiden: Brill.
- Kells, J.H. (1973). *Sophocles. "Electra"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kelly, A. (2007). *A Referential Commentary and Lexicon to "Iliad" VIII*. Oxford: Oxford University Press.
- King, B.M. (2012). «Masculinity and Freedom in Sophocles». Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Chichester: Wiley-Blackwell, 395-407.
- Kirk, G.S. (1990). *The Iliad: A Commentary. Vol. 2, Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkwood, G. (1965). «Homer and Sophocles' *Ajax*». Anderson, M.J. (ed.), *Classical Drama and Its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto*. London: Methuen & Co., 51-70.
- Konstan, D. (2008). «Sophocles' *Electra* as Political Allegory: A Suggestion». *CPh*, 103(1), 77-80.
- Kyriakou, P. (2008). «Female *kleos* in Euripides and His Predecessors». Avezzù, G. (ed.), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*. Verona: Fiorini, 241-92.
- Larrain, C.J. (1987). *Struktur der Reden in der Odysee 1-8*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms.
- Lewis, V.M. (2015). «Gendered Speech in Sophocles' *Electra*». *Phoenix*, 69(3/4), 217-41.
- Lloyd, M. (2005). *Sophocles. "Electra"*. London: Duckworth.
- MacLeod, L. (2001). *Dolos & Dike in Sophocles' Elektra*. Leiden; Boston; Köln: Brill.
- March, J. (2001). *Sophocles. "Electra"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' "Alcestis". Narrative, Myth, and Religion*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Martin, R.P. (1989). *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Mastrorade, D.J. (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mazzoldi, S. (1999). *Sofocle. Aiace*. Venezia: Marsilio.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*. 3 voll. Roma: Bardi.

- Mendelsohn, D.A. (2002). *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Mossman, J. (2005). «Women's Voices». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 352-65.
- Mossman, J. (2012). «Women's Voices in Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 491-506.
- 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.
- Parker, L.P.E. (2007). *Euripides. "Alcestis"*. Oxford: Clarendon Press.
- Perrotta, G. (1935). *Sofocle*. Messina: Principato.
- Petrovic, A. (2016). «Archaic Funerary Epigram and Hector's Imagined *Epitymbia*». Efstathiou, A.; Karamanou, I. (eds), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*. Berlin; Boston: de Gruyter, 45-58.
- Poe, J.P. (1987). *Genre and Meaning in Sophocles' "Ajax"*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Redfield, J.M. (1975). *Nature and Culture in the "Iliad": The Tragedy of Hector*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Reinhardt, K. (1989). *Sofocle*. Genova: il melangolo [Frankfurt am Main: Klostermann, 1976].
- Schein, S.L. (1984). *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's "Iliad"*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Schein, S.L. (2012). «Sophocles and Homer». Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Chichester: Wiley-Blackwell, 424-39.
- Schmitz, T.A. (2016). *Sophokles. "Elektra"*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Schneider, H. (1996). *Der anonyme Publikumscommentar in Ilias und Odyssee*. Münster: Lit.
- Scodel, R. (1992). «Inscription, Absence and Memory: Epic and Early Epitaph». *SIFC*, 10(1), 57-76.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. "Eumenides"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus. "Suppliants"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sorum, C.E. (2001). «Sophocles' *Ajax* in Context». *CW*, 79(6), 361-77.
- Sourvinou-Inwood, C. (1995). *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- Strauss Clay, J. (2016). «Homer's Epigraph: *Iliad* 7.87-91». *Philologus*, 160(2), 185-96.
- Susanetti, D. (2001). *Euripide. "Alcesti"*. Venezia: Marsilio.
- Synodinou, K. (1987). «Tecmessa in the *Ajax* of Sophocles». *A&A*, 33(2), 99-107.
- Vox, O. (1975). «Epigrammi in Omero». *Belfagor*, 30(1), 67-70.
- Wheeler, G. (2003). «Gender and Transgression in Sophocles' *Electra*». *CQ*, 53(2), 377-88.
- Wilson, J.R. (1979). «Καί κέ τις ᾧδ' ἐπέει: An Homeric Device in Greek Literature». *ICS*, 4, 1-15.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yoon, F. (2012). *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy. The Shaping of Heroes*. Leiden; Boston: Brill.
- Zanker, G. (1992). «Sophocles' *Ajax* and the Heroic Values of the *Iliad*». *CQ*, 42(1), 20-5.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope

Impieghi ‘formulari’ da Omero ai tragici

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper focuses on two different epic themes, often intertwined: weeping and abstinence from food. Starting from the question τέκνον τί κλαίεις; (Thetis to Achilles), the first section explores the use of a specific ‘tragic formularity’ in scenes with veiled figures. Inspired to some extent by Parry’s *analogie*, in the second part of the essay we aim at highlighting the presence of epic hints in Ajax and Medea, where the prostrated characters are mad with grief and refrain from eating (and drinking). The models of these minute ‘type-scenes’ are epic – Homer and *Homeric Hymns* – yet relocated to a dramatic and performative context.

Keywords Homer. Type-scenes. Tragic formularity. Veiled figures. Prostrated characters.

Sommario 1 Premessa. – 2 «Figlio, perché piangi?». – 3 Dizione formulare e analogia. – 4 Penelope e Medea. – 5 Il digiuno di Aiace. – 6 Una scena tipica della prostrazione. – 7 Nota di chiusura.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-14 | Accepted 2022-05-10 | Published 2022-13-12

© 2022 Rodighiero | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/004

85

1 Premessa

Una delle domande alla base del progetto dal quale queste pagine prendono linfa, e corsa sottotraccia durante le due giornate seminariali di maggio 2021, è la seguente: cosa conoscevano di Omero e dell'*epos* i poeti del V secolo a.C., e in che forme lo riproponevano? Risulta ben più complesso dire come lo conoscevano, per quali vie, e a quali *corpora* potevano attingere.¹ Lungi dalla possibilità di ripercorrere esaustivamente le tappe di una questione dibattutissima, mi propongo di sondare due distinti episodi di ricezione focalizzati su due temi omerici a tratti intrecciati tra loro: il pianto e il digiuno. Ricorrendo a un lessico caro agli studi di omeristica, farò riferimento a una 'formularità' connessa a scene tipiche (penso in particolare alla classificazione di Edwards² sulla scorta del lavoro fondativo di Arend, e di altri). I termini 'formulare'/'formularità' saranno in queste pagine utilizzati tra virgolette perché in tragedia la produttività formulare osservabile è, a tutti gli effetti, scarsa.³ La prima sezione (dedicata al pianto) evidenzierà un caso di 'formularità tragica' che introduce una scena tipica minimale. Essa farà anche da ponte, nella seconda parte, verso la funzione esemplare di un atteggiamento (il digiuno) registrato a volte da una cellula epica variabile, in tragedia collegata a una situazione - di nuovo - tipica.

2 «Figlio, perché piangi?»

L'apostrofe «oh figlio/figlia», «ahimè figlio mio/figlia mia», con il vocativo τέκνον a volte accompagnato dal possessivo, è pervasiva: per l'epica va ricordato il caso noto di *Il.* 22.83-4, dove Ecuba si rivolge a Ettore poco prima che il figlio si avvii al duello contro Achille. Ecuba gli chiede compassione:

Ἔκτορ τέκνον ἔμὸν τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἔλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχοι

¹ Sono condivisibili le osservazioni di Davidson 2020, 495-6 e 514-15, sia per i rapporti (di Euripide) con i perduti poemi del Ciclo sia in merito al grado di consapevolezza delle allusioni da parte dei poeti e di comprensione del pubblico (per quest'ultimo punto cf. Gould 1983, 39).

² Edwards 1992, 285: una scena tipica «may be regarded as a recurrent block of narrative with an identifiable structure, such as a sacrifice, the reception of a guest, the launching and beaching of a ship, the donning of armor. [...] In narratological terms, an amplified type-scene is not necessary to the "story," the "content or chain of events (actions, happenings) [...]».

³ Torno sul tema in Rodighiero 2022.

Ettore, figlio mio, abbi rispetto di questo, e pietà
per me, se mai ti ho offerto il seno che scaccia gli affanni.

Essa è altrettanto diffusa in tragedia, non solo perché spesso nel teatro di Dioniso si portano in scena rapporti tra genitori e figli, ma perché all'espressione si ricorre per rivolgersi (a volte *post mortem*) anche a figure che non intrattengono legami di sangue con la *persona loquens*; mi limito a rinviare, e.g., all'apostrofe della Nutrice a Fedra in Eur. *Hipp.* 203, 223, 350: ὦ τέκνον (e *passim*) e al lamento di Priamo che, come un padre, piange il nipote morto in un passo epicizzante dal perduto *Euripilo* di Sofocle: οἴμοι, τέκνον (Soph. *TrGF* IV F 210.76).⁴

La parola τέκνον si affaccia alla ribalta della letteratura occidentale in *Il.* 1; dopo l'affronto che ha subito da Agamennone, Achille si siede lontano e piange sulla riva (vv. 348-9 αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς | δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς); invoca quindi Teti, che lo raggiunge dai recessi del mare. La nostra cellula si colloca al v. 362, al principio del dialogo tra la madre e il figlio (*Il.* 1.360-5):

καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος, 360
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὄνομαξ·
τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος;
ἔξαύδα, μὴ κεῖθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.
τὴν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς·
οἶσθα· τί ἢ τοι ταῦτα ἰδυίη πάντ' ἀγορεύω; 365

e si sedette accanto a lui che piangeva, 360
lo accarezzò con la mano, gli si rivolse e disse:
«figlio, perché piangi? Quale dolore ti ha invaso il cuore?
Parla, non celarlo nell'animo, in modo che lo sappiamo entrambi.
Profondamente gemendo le rispose Achille piede rapido:
«lo sai: perché dirtelo, se conosci già tutto?». 365

⁴ Per τέκνον come *form of address* cf. Golden 1985, 95-6; Dickey 1996, 65-72: «speakers not related to the addressee are far more likely to use παῖ than τέκνον, [...] speakers other than parents who use τέκνον are usually in some sense *in loco parentis* for the addressees [...]. When the speaker is in fact the parent of the addressee, τέκνον is far more likely than παῖ to be used in very emotional scenes or in those where the kinship of speaker and addressee is particularly emphasized. Thus parents addressing a dead or dying son or daughter use τέκνον 94 per cent of the time, and there is also a certain preference for τέκνον among parents who are comforting their sons or making requests of them» (p. 68); «τέκνον but not παῖ can be used to unrelated adults» (p. 72).

La domanda di Teti⁵ è incalzante, come mostra al v. 363 la struttura del *tricolon* ascendente: ἔξαύδα, μὴ κεῦθε νόφ, ἴνα εἶδομεν ἄμφω.⁶ Nel libro 18 si ripropone una situazione analoga, con una ripresa puntuale. Achille è disperato per l'uccisione di Patroclo e i suoi gesti simulano un rituale: l'eroe sta a terra disteso, si copre di polvere, e al v. 71 l'aggiunta di un presagio sinistro preannuncia la sua morte. Teti prende infatti la testa del figlio fra le mani, mimando le azioni di un lamento funebre.⁷ La procedura di avvicinamento nei libri 1 e 18 è la stessa: la dea sente il pianto e lascia la sua dimora marina (*Il.* 18.70-4):

τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι παρίστατο πότνια μήτηρ, 70
ὄξυν δὲ κωκύσασα κάρη λάβει παιδὸς ἐοῖο,
καὶ ῥ' ὄλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος;
ἔξαύδα, μὴ κεῦθε·

la veneranda madre gli stette accanto, mentre lui gemeva
[profondamente 70
e lamentandosi acutamente prese la testa di suo figlio,
e commiserandolo gli rivolse parole alate:
«figlio, perché piangi? Quale dolore ti ha invaso il cuore?
Parla, non celarlo [...]».

L'impiego di τέκνον è particolarmente adatto in contesti di relazioni parentali e fortemente emozionali,⁸ ma l'*epos* riserva l'espressione τέκνον τί κλαίεις; ai soli Achille e Teti. La cellula sembrerebbe banalizzata dal suo significato ordinario, e un commentatore antico chiosa: «ha un figlio solo, e disgraziato, come altro dovrebbe chiamarlo?».⁹ Nondimeno, la *iunctura* non gode di nessuna fortuna nella cornice dell'*epos*, e non ne troviamo una identica da nessun'altra parte nella letteratura greca (eccetto un solo caso). La mancanza

⁵ Un'invocazione della madre ad Achille risuona nello sconsolato esametro di *Il.* 1.414: ὦ μοι τέκνον ἐμόν, τί νύ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα;, ripreso (solo li) nell'invocazione di Ecuba su Ettore morto (*Il.* 22.431-2): τέκνον ἐγὼ δειλή· τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα | σεῦ ἀποτεθνηῶτος;. Achille chiede a Patroclo ragione delle sue lacrime con un'espressione assimilabile (*Il.* 16.7-8): τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἡὔτε κούρη | νηπίη κτλ. (cf. Föllinger 2009, 22), riproposta e variata in un esametro citato da Athen. V 219e = *SH* 495.11: τίπτε δεδάκρυσαι, φίλε Σώκρατες; κτλ.

⁶ *Il.* 1.363-4 ~ *Il.* 16.19-20, un dialogo fra Achille e Patroclo: ἔξαύδα, μὴ κεῦθε νόφ, ἴνα εἶδομεν ἄμφω. | τὸν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφησ Πατρόκλεες ἴππευ.

⁷ Rutherford 2019, 110.

⁸ Cf. *supra* nota 4 e Rutherford 2019, 111.

⁹ *Schol. ad Il.* 1.362 bT, 107.64-5 Erbse ἓνα γὰρ ἔχουσα καὶ τοῦτον ἄθλιον, πῶς ἂν αὐτὸν ἄλλως καλέσειεν;.

di *loci* per una frase così generica - nonostante la frequenza del verbo κλαίω¹⁰ - per l'*Illiade* si spiega con il fatto che τέκνον viene usato nelle apostrofi quando ci sia un'effettiva parentela di sangue,¹¹ diversamente da quanto accade in *Odissea* e più tardi in tragedia.

Per la domanda τί κλαίεις; (senza τέκνον) la situazione non è diversa. Gli esempi omerici si riducono ai due relativi a Teti e Achille, e - con variazione minima - a *Od.* 8.577: εἰπέ δ' ὅ τι κλαίεις, di Alcino a Odisseo in lacrime dopo avere ascoltato Demodoco.¹² Si passa quindi, procedendo a grandi salti, alla tragedia, ad Aristofane e alla commedia menandrea (con un caso assimilabile dal *corpus* esopico: διὰ τί καὶ αὐτὸς κλαίεις; [299.1.6 Hausrath - Hunger]); infine alla tradizione epigrammatica e a quella neotestamentaria.

Gli esempi di τί κλαίεις; in contesto tragico sono esclusivamente euripidei. Una dipendenza diretta dalle scene di incontro fra Teti e Achille resta difficilmente dimostrabile, ma le occorrenze permettono di riconsiderare a ritroso quella dimensione diciamo pure tragica dell'epica omerica portata alla luce in anni recenti da J. Griffin, J.M. Redfield, J. Gould, R. Rutherford, e altri.¹³ La domanda contiene in sé un potenziale emotivo già sfruttato dall'epica iliadica per la copia madre-figlio (e solo per quella), e sembra diventare 'formulare' nel radiografo più giovane. Possiamo pensare a un silenzio della tradizione determinato dal naufragio di gran parte della letteratura antica; oppure ipotizziamo che τί κλαίεις; - con o senza τέκνον - includesse una sfumatura emozionale forte.¹⁴

L'unico caso palmare di sovrapposizione con il modello epico è rappresentato da Eur. *IA* 1122-3:¹⁵

10 Cf. Föllinger 2009, 20 e nota 5; Monsacré 1984, 171; Arnould 1990, 145-6.

11 Latacz, Nünlist, Stoevesandt 2009, 131, *ad Il.* 1.362: «τέκνον: in der Ilias als Anrede nur bei tatsächlich bestehender Verwandtschaft (anders in bezug auf Telemachos in der Odyssee), vor allem Thetis (7x) und Hekabe (4x) in den Mund gelegt» (ma il voc. τέκνα in *Il.* 10.192 non implica rapporti di parentela, cf. Golden 1985, 96).

12 *Od.* 8.577-8 εἰπέ δ' ὅ τι κλαίεις καὶ ὀδύραι ἐνδοθι θυμῷ | Ἀργείων Δαναῶν ἠδ' Ἰλίου οἴτων ἀκούων. È comunque raro l'uso di κλαίω alla seconda persona.

13 Griffin 1980; Rutherford 1982; Gould 1983; Redfield 1994. Per Omero 'inventore' di elementi tragici per la critica antica cf. Pagani 2018, con bibliografia.

14 Una domanda-esclamazione analoga è rivolta dal Coro a Elettra in Soph. *El.* 827: ὦ παῖ, τί δακρύεις;: «The Chorus is only too well aware of the reason for Electra's grief»; la domanda non è una richiesta di informazioni ma un tentativo di consolare (Finglass 2007, 358, che rinvia a *Il.* 1.362-3).

15 Cf. Stockert 1992, 2: 517-18; Andò 2021, 438: «Ifigenia si copre con i pepli, ponendosi pertanto in uno spazio protetto dall'esterno in un momento in cui la sua identità, individuale, relazionale e sociale, sta per entrare in crisi per la morte incombente». Riprende a parlare solo al v. 1211, considerando le lacrime come il suo solo mezzo di persuasione (vv. 1214-15).

Αγ. τέκνον, τί κλαίεις οὐδ' ἔθ' ἠδέως <μ'> ὄρᾳς,
ἔς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους;

AG. Figlia, perché piangi e non mi guardi più con dolcezza,
ma fissando lo sguardo a terra ti tieni la veste davanti?

Oltre a un adattamento di genere (un padre e una figlia), la sovrapposizione ne comporta anche uno metrico, da --|---| (fino alla pentemimere in Omero) a ×---|×, fino alla pentemimere nel trimetro tragico, dove la regolarità del metro è garantita dalla *correptio attica*. Ifigenia è ricomparsa in scena dopo quasi cinquecento versi (v. 1120, e cf. v. 685) e la domanda del padre suona retorica: Agamennone ha ingannato moglie e figlia e può dunque intuire le ragioni del silenzio e del pianto – come Teti conosce le ragioni del pianto di Achille. Al di là della solitaria ripresa della sequenza, il poeta è impegnato nel dramma in un procedimento di de-eroizzazione di alcuni *topoi* epici. Per quanto poi accetti coraggiosamente il sacrificio, infatti, ora Ifigenia piange e prega di essere risparmiata, e il suo intervento si chiude con una critica al principio aristocratico della 'morte nobile' (Eur. *IA* 1252): *κακῶς ζῆν κρείσσον ἢ καλῶς θανεῖν*, «vivere ignobilmente è meglio che morire nobilmente».¹⁶

Gli altri tre passi tragici (solo euripidei) dove riaffiora la domanda privilegiano da un lato i rapporti intrafamiliari e dall'altro mostrano un'identica «rescissione di contatto comunicativo»:¹⁷

Eur. *Suppl.* 286-8 (Teseo si rivolge alla madre Etra: i lamenti sono quelli delle Supplici):

Θη. μήτηρ, τί κλαίεις λέπτ' ἐπ' ὀμμάτων φάρη
βαλοῦσα τῶν σῶν; ἄρα δυστήνους γόους
κλύουσα τῶνδε; κάμῃ γὰρ διήλθῃ τι.

TES. Madre, perché piangi tenendoti sugli occhi
il tuo fine velo? Forse perché hai sentito
i loro miseri lamenti? Ha colpito anche me, in qualche misura.

Eur. *HF* 1111-12 (Eracle ad Anfitrione, al risveglio dopo la strage di moglie e figli):

¹⁶ Cf. Stockert 1992, 2: 550 e Collard, Morwood 2017, 2: 549-50 per i *loci similes*.

¹⁷ Telò 2002, 1: 37-8 e ss. per altri esempi di velamento tragico (e.g. Eur. *Ion* 967: τί κρᾶτα κρύψας, ὃ γέρον, δακρυρροεῖς). «Il gesto di velarsi riceve sempre una segnalazione verbale diretta», mentre «la determinazione del momento in cui un personaggio si svela non si pone generalmente in termini problematici» e si può fissare nel momento in cui il contatto viene recuperato tramite la ripresa del dialogo (Telò 2002, 38 nota 63). Si veda anche Cairns 2009, 46, con rinvio a passi tragici in cui un personaggio chiede che il suo capo venga velato «as an expression of extreme grief».

Hρ. πάτερ, τί κλαίεις καὶ συναμπίσχη κόρας,
τοῦ φιλάτου σοι τηλόθεν παιδὸς βεβῶς;

ER. Padre, perché piangi e ti veli lo sguardo,
stando lontano da tuo figlio che ti è carissimo?

Eur. Or. 280 (Oreste a Elettra dopo l'accesso di follia):

σύγγονε, τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ' ἔσω πέπλων;

Sorella, perché piangi coprendoti il capo con la veste?

Come notato da M. Telò, «il passaggio da una situazione iniziale, in cui un personaggio si trova col volto scoperto, al momento in cui appare velato viene esplicitamente marcato nel testo prima che venga pronunciato l'ordine che segna la reintegrazione nella finzione dialogica», secondo uno «schema convenzionale».¹⁸

Figlia, madre, padre e sorella: sembra quasi che la domanda sia suggerita da un'intimità di sangue. Al di là dei gradi di parentela, Euripide era cosciente del fatto che il codice gestuale del velarsi è polivalente e utile a enfatizzare dolore, lutto, umiliazione, vergogna, anche l'ira per un affronto patito. D. Cairns è tra coloro che hanno indagato la forte analogia tra la separazione spaziale (il ritirarsi in disparte di Achille, ad esempio) e la funzione culturale assunta dal velamento:¹⁹ Achille non si copre mai nell'*Iliade* ma è descritto con il capo coperto nella tradizione figurativa; soprattutto, è seduto e velato in Eschilo secondo il noto passo delle *Rane* dove è accostato a Niobe (e dove Aristofane parla di un πρόσχημα τῆς τραγωδίας, una 'apparenza esteriore' della tragedia).²⁰

¹⁸ Telò 2002, 43.

¹⁹ Cairns 2001, 21 per l'analogia «between veiling and spatial separation» (su cui anche Cairns 2002); «the use of the gesture of veiling as a response to an affront is also attested in the visual arts, especially in depictions of the anger of Achilles and Ajax at their public humiliation» (19, con 28 nota 2 per i riferimenti iconografici: «Achilles, of course, is a paradigm of anger, and his veiling on the vases answers to his self-seclusion in the *Iliad*»). Per il velarsi di Demetra in *Hymn. Hom. Cer.* 2 si veda Cairns 2002, 20-1. Per Achille velato cf. anche la nota seguente.

²⁰ Aristoph. *Ran.* 911-13 (e 915) πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθεῖσεν ἐγκαλύψας, | Ἀχιλλεῖα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, | πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί. Per l'incerta collocazione della scena in un perduto dramma eschileo - *Mirmidoni* o *Frigi* - cf. Di Benedetto 1967; Taplin 1972, 62-76; Dover 1993, 307, *ad loc.* Sulla tradizione figurativa di Achille velato si vedano Taplin 2007, 83-7 e Muellner 2012 (che ridimensiona l'importanza del motivo dell'ira: 205-6): «Achilles is repeatedly so depicted 1) when the embassy of heroes come to effect his return to battle, 2) at the taking of Briseis, and 3) when his mother, Thetis, and the Nereids arrive to present him with the new armor that he requires after the death of Patroclus» (p. 199); «I would suggest that it was not Aeschylus or the vase painters who "invented" the visualization

A questo punto entra in gioco l'aspetto drammaturgico, legato al genere tragico e non di derivazione epica: in tutti e quattro i casi Euripide associa a una condizione scenicamente rilevante la domanda costruita con il grado di parentela seguito da τί κλαίεις;. Un dato osservabile dal pubblico - l'attore che si copre - trovava quindi un riscontro *testuale*, come se il poeta avesse interiorizzata una modalità compositiva drammaturgicamente ripetibile, una 'scena tipica tragica' riproposta con lo stesso schema e con parole simili, a partire da «perché piangi?». Rispetto a Omero è mutato il *medium*, con conseguente adattamento del modello alla dimensione visiva della *performance* teatrale.

Nei passi citati, inoltre, potrebbe annidarsi la memoria di altri riferimenti, contestuali più che testuali. Ricordavo sopra il caso di *Od.* 8.577, dove la frase εἶπέ δ' ὅ τι κλαίεις è rivolta da Alcinoos a Odisseo: prima della richiesta è proprio l'eroe a coprirsi il capo più volte per nascondere il pianto, mentre ascolta Demodoco narrare della lite fra lui e Achille (lo stesso gesto è attribuito a Penelope e Telemaco in altri punti del poema);²¹ all'inizio del canto, come poi alla fine, il solo ad accorgersene è il re dei Feaci.

Senza entrare nel merito della funzione registica e didascalica che assumevano sulla scena ateniese espressioni simili, si potrà concordare con Cairns: indicando lacrime che non si vedono, la domanda τί κλαίεις; richiama l'attenzione sull'atteggiamento e lo commenta, ri-

of Achilles as wrapped in his cloak and grieving, but that this is a traditional gesture» (p. 209, e 213: Montiglio 2000, 180, ritiene invece le immagini derivate dalle messe in scena di Eschilo, e cf. Baggio 2009, 22-3 e nota 32). Per figure velate e silenziose a teatro - frequenti in Euripide - cf. Montiglio 2000, 176-80; Cairns 2001, 23: «the use of veiling as a manifestation of anger must be understood in terms of the regular Greek associations, first, between anger and honour and, second, between honour and the visual». Per il gesto di velarsi come manifestazione di altre emozioni, con valore rituale e simbolico e come «form of self-segregation and self-protection» e - insieme alle lacrime - «a marker of vulnerability of one's social status», cf. Cairns 2009. Per velamento e lacrime cf. anche Llewellyn-Jones 2003, 301-3: «by the classical period the act of covering the head or face as a sign of sorrow or anxiety was *de rigueur* for both sexes, almost demanded by etiquette [...]. This expressive veiling worked in two ways: it had the familiar effect of cutting off the veiled individual from society, while simultaneously drawing attention to his or her dilemma» (p. 303).

21 Cf. *Od.* 8.83-92 ταῦτ' ἄρ' αἰδοῦς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς | πορφύρεον μέγα φάρος ἑλών χερσὶ τιβάρησι | κάκ κεφαλῆς εἴρουσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα· | ... δάκρυ' ὄμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φάρος ἔλεσκε ... | αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεῖδεν ... | ἄψ Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσκειν. Sia pure a distanza di molti versi (*Od.* 8.577 εἶπέ δ' ὅ τι κλαίεις) vedremmo accomunati i tre elementi del 'quadro': il pianto, il velamento del capo, la domanda «perché piangi?». L'episodio è ricordato anche da Aristot. *Po.* 1455a.2-3, ma come scena di riconoscimento. Il gesto accomuna Odisseo a Penelope (*Od.* 1.332-5) e al figlio: *Od.* 4.113-19 e 153-4 (con Muellner 2012, 207-9; Cairns 2009, 38-40; «Odysseus weeps again at *Od.* 8.521-34, and again his weeping goes unnoticed by almost all present. There is no reference to veiling on this occasion, though it is probably implied»; Alcinoos non vede le lacrime di Odisseo ma sente solo i suoi singhiozzi - p. 40, e cf. p. 44).

mediando così anche al limite di realismo cui la maschera vincolava.²² Traggo un ultimo esempio da Eur. *Alc.* 530:

Ηρ. τί δῆτα κλαίεις; τίς φίλων ὁ κατθανών;

ER. Allora perché piangi? Chi è morto dei tuoi cari?

La battuta è rivolta da Eracle ad Admeto, che si presenta al suo ospite non velato ma con il capo rasato per la morte della moglie. Sul piano stilistico, la doppia interrogativa confinata nei limiti di un trimetro è consueta,²³ e ci riporta strutturalmente alla doppia domanda di Teti ad Achille, racchiusa negli esametri di *Il.* 1.362 e 18.73 («figlio, perché piangi? Quale dolore ti ha invaso il cuore?»). Con questo trimetro dall'*Alcesti* si esauriscono i passi tragici.

Si faceva più sopra riferimento all'impressione che τί κλαίεις; implichi un'atmosfera ad alto tasso emozionale e appartenga a un formulario drammatico consolidato: almeno in Euripide (con l'eccezione del caso dall'*Alcesti*) si specializza anche come didascalia interna che coinvolge la messa in scena, per quanto sia difficile capire come il gesto del velarsi venisse prodotto. Una controprova della sua 'formularità' si ricava forse guardando alle occorrenze comiche. Il primo esempio è ricavabile da una commedia la cui architettura si sostiene proprio sui giochi allusivi e citazionali, e il cui tema-guida è il dibattito intorno alla tragedia e una gara fra Eschilo ed Euripide (Aristoph. *Ran.* 653-4):

Δι. ἰοὺ ἰοῦ.

Αἰα. τί ἔστιν;

Δι. ἵππέας ὀρῶ.

Αἰα. τί δῆτα κλαίεις;

Δι. κρομμύων ὀσφραίνομαι.

DION. Ahi! Oh!

EA. Cosa c'è?

22 Cairns 2009, 47: «the stage direction is embedded in the text by means of another character's questions which comment on the gesture and draw attention to the 'tears' which it is intended to represent. Veiling is thus useful as an emotional marker in a masked performance in which the shedding of actual tears by the actor is impossible». Sono quindi istruzioni esplicite e intenzionali; Telò 2002, 1: 11-16 parla invece di «notazioni registiche involontarie», dotate di un valore didascalico indiretto e parziale (p. 11). Cf. Schauer 2002, 298-9 per velamenti in tragedia, e 136 nota 259 (con giusta distinzione tra velamenti che celano il pianto e velamenti rituali).

23 Cf. e.g. Soph. *OT* 99; Eur. *Tro.* 749 (ed. Diggle) ὦ παῖ, δακρύεις; αἰσθάνη κακῶν σέθεν; (Andromaca al piccolo Astianatte prima che gli sia strappato). Per domande legate al lamento/pianto cf. Aesch. *TrGF* III F 47a.804; Eur. *Hec.* 184-5, *Pho.* 1560, *IT* 482-3; Soph. *El.* 826. Per le doppie interrogative Fehling 1969, 188-91.

DION. Vedo dei cavalieri.
 EA. Allora perché piangi?
 DION. Sento odor di cipolle.

La scena prevede che all'Ade Eaco picchi alternativamente Xantia e Dioniso, i quali fingono di non provare dolore. Il lamento $\iota\omicron\upsilon\ \iota\omicron\upsilon$ ²⁴ contribuisce al tono paratragico della risposta di Dioniso, che - mi sembra - conferma la funzione parodica della domanda, con la torsione al riso generata dal riferimento alle cipolle. Che per Aristofane l'espressione $\tau\acute{\iota}\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\iota\epsilon\iota\varsigma$;²⁵ favorisca la parodia è segnalato anche dal solo altro esempio di V secolo a.C. (Aristoph. *Vesp.* 179): $\kappa\acute{\alpha}\nu\theta\omega\nu$, $\tau\acute{\iota}\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\epsilon\iota\varsigma$; $\acute{\omicron}\tau\iota\ \pi\epsilon\pi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\ \tau\acute{\eta}\mu\epsilon\rho\omicron\nu$; «Asino, perché piangi? Perché oggi sarai venduto?». Bdelicleone pronuncia la battuta (ancora una doppia interrogativa) mentre esce di casa con un asino al cui ventre è aggrappato Filocleone. L'intera scena è ispirata alla fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope, e l'apostrofe alla bestia sintetizza quella che Polifemo rivolge al montone in *Od.* 9.447-60 ($\kappa\rho\iota\epsilon\ \pi\acute{\epsilon}\tau\omicron\nu$, $\tau\acute{\iota}\ \mu\omicron\iota\ \acute{\omega}\delta\epsilon\ \kappa\tau\lambda.$). Ma $\kappa\lambda\acute{\alpha}\omega/\kappa\lambda\acute{\alpha}\iota\omega$ è utilizzato altrove sempre per lamenti e pianti umani, e questo rende più scoperto l'intento comico nel ricorso al verbo per il raglio di un animale.²⁶

Eravamo partiti da una madre divina che nell'*Iliade* apostrofa il figlio mortale in due scene di *pathos* sublime per giungere, più in basso, all'asino delle *Vespe*. Ribadisco che rimane indecidibile stabilire quanto sia operante l'ipotesto epico. Pur risultando poco produttivo, non deve sfuggire che esso è comunque esposto in due punti-chiave dell'omerico 'romanzo di Achille', e fortemente connotato, coinvolgendo la coppia Teti-Achille. Per non azzardare troppo, limitiamoci a due osservazioni: (a) le due scene dall'*Iliade* contengono già tratti formali e psicologici destinati a divenire consueti in tragedia; (b) forse nel reiterato e parentale $\tau\acute{\iota}\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\iota\epsilon\iota\varsigma$; euripideo risuona l'eco di quell'antica domanda di Teti al figlio. Il modello iliadico ha del resto goduto di una sua fortuna seriore, come confermato dall'alterazione dell'esametro omerico nelle parole di Calciope a Medea in lacrime, in un episodio delle *Argonautiche* che vibra di risonanze insieme tragiche ed epiche (Ap. Rhod. 3.674-5):²⁷ $\acute{\omega}\ \mu\omicron\iota\ \acute{\epsilon}\gamma\acute{\omega}$, Μήδεια , $\tau\acute{\iota}\ \delta\eta\ \tau\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \delta\acute{\alpha}\kappa\rho\upsilon\alpha\ \lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\epsilon\iota\varsigma$; | $\tau\acute{\iota}\ \pi\iota\tau'$ $\acute{\epsilon}\pi\alpha\theta\epsilon\varsigma$; $\tau\acute{\iota}\ \tau\omicron\iota\ \alpha\acute{\iota}\nu\omicron\nu\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\ \phi\rho\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma\ \acute{\iota}\kappa\epsilon\tau\omicron\ \pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$; «ahimè, Medea, perché mai versi queste lacrime? | Cosa ti è successo? Qua-

²⁴ Qui esprimerebbe «discomfort and distress» secondo Nordgren 2015, 114, ma cf. Dover 1993, 274 per l'ambiguità dell'espressione sospesa tra «pain and grief» e «excitement and pleasure».

²⁵ Cf. anche Men. *Per.* 758 $\tau\eta\rho\epsilon\acute{\iota}\nu\ \tau\acute{\iota}\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\epsilon\iota\varsigma$, $\acute{\alpha}\theta\lambda\acute{\iota}\alpha$; fr. 96 K.-A. $\Gamma\lambda\upsilon\kappa\epsilon\rho\alpha$, $\tau\acute{\iota}\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\epsilon\iota\varsigma$;

²⁶ Cf. Biles, Olson 2015, 144: « $\kappa\lambda\acute{\alpha}\epsilon\iota\varsigma$: elsewhere seemingly always used for human lamentation».

²⁷ Hunter 1989, 171.

le terribile dolore ti ha invaso il cuore?»; vi osserviamo la variazione del motivo del pianto in τί δὴ τάδε δάκρυα λείβεις; e la ripresa dopo l'efteimere della sequenza φρένας ἵκετο πένθος (che è esclusivamente qui e nei due esametri omerici, *Il.* 1.362 e 18.73).

3 Dizione formulare e analogia

R. Rutherford e J. Gould osservano giustamente che Achille anticipa sotto molti aspetti gli eroi della tragedia (in particolare quelli sofoclei) e può essere considerato una figura archetipica. Nella sua indifferenza ai consigli e all'aiuto degli altri, nella tardiva comprensione di quanto il destino gli ha riservato e - nonostante la sua grandezza - nella sua inabilità a influenzare il corso degli eventi, precorre a moduli tragici.²⁸

Dovremo ora accostarci per il tramite di una deviazione al secondo caso che intendo esaminare. Nelle scene di incontro fra Achille e la madre, abbiamo osservato un eroe che alla luce dell'etica eroica si dispera senza pudore (notoriamente i protagonisti dell'*epos* - a differenza dei personaggi tragici - non si vergognano del loro pianto).²⁹ Egli è inoltre descritto in una posizione massimamente antierica. In *Il.* 1, Achille piange e siede lontano dalla mischia e dai compagni, e un quadro simile si ripropone in *Il.* 18, dove giace a terra (κεῖτο: v. 27) come Patroclo giace morto (κεῖται: v. 20).³⁰ L'ultimo dei colloqui fra Achille e Teti costituisce un'utile situazione-ponte, e ne tratto rapidamente. La dea incontra il figlio nella tenda presso la quale l'eroe trattiene il cadavere di Ettore (*Il.* 24.122-31).³¹

ἴξεν δ' ἐς κλισίην οὐ υἱέος· ἔνθ' ἄρα τόν γε
εὐρ' ἀδινὰ στενάχοντα·

...

ἦ δὲ μάλ' ἄγχ' αὐτοῖο καθέζετο πότνια μήτηρ,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
τέκνον ἐμόν τέο μέχρις ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
σὴν ἔδεαι κραδίην μεμνημένος οὔτε τι σίτου
οὔτ' εὐνής; ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότῃτι
μίγασθ'.

130

²⁸ Rutherford 1982, 146; Gould 1983, 41-2.

²⁹ Föllinger 2009 (bibliografia anche in Cairns 2009, 43 nota 10; per tragedia e pianto cf. Suter 2009).

³⁰ Cf. anche l'arrivo di Teti con le nuove armi in *Il.* 19.4-5: εὐρε δὲ Πατρόκλω περικείμενον ὄν φίλον υἱὸν | κλαίοντα λιγέως, con il v. 8: τέκνον ἐμόν, e il v. 29: τέκνον.

³¹ Teti raggiungerà poi il figlio morto per celebrarne il rito funebre, stando al racconto di Agamennone allo stesso Achille nell'*Ade* (*Od.* 24.47-94).

giunse alla tenda di suo figlio, dove lo trovò
che gemeva forte.

[...]

Gli sedette accanto, la nobile madre,
lo accarezzò con una mano e gli parlava dicendo così:
«Figlio mio, fino a quando gemente e addolorato
ti mangerai il cuore, senza ricordarti né del cibo
né del letto? Eppure, è buona cosa unirsi con una donna 130
in amore».

Il viaggio della madre dalla dimora marina alla costa troiana e l'apostrofe τέκνον ἔμὸν sono elementi ricorrenti, come anche la condizione inerme di Achille e il suo lamento.³² C'è un dettaglio ulteriore non estraneo a contesti luttuosi: l'astensione dell'eroe dall'attività sessuale³³ e dal cibo (vv. 129-30).³⁴

Prendendo le mosse da quest'ultimo aspetto, dovremo ora abbandonare Achille. In una pagina della sua tesi del 1928, M. Parry si soffermava su una caratteristica propria alla formularità omerica, mettendo a confronto casi in cui un'espressione ne ha originato un'altra di significato differente ma di suono affine - per quanto sia impossibile stabilire con quale priorità dell'una sull'altra. Rimane certo, scrive lo studioso, che in un sistema che si regge sull'analogia una delle due è stata ispirata da un gioco di parole.³⁵ Il paragrafo che ne tratta si intitola sintomaticamente *La diction formulaire et le jeu de l'analogie*: secondo Parry nell'espressione di idee essenziali proprio l'analogia rappresentava uno stimolo decisivo all'ampliamento della dizione orale; essa tendeva a procedere nella direzione di una maggior semplificazione, così che ogni nuova idea, dove possibile, era prodotta dal poeta con parole simili a espressioni già in uso. Uno degli esempi da lui selezionati ci riconduce al digiuno epico. In *Od.* 1.242-3 Telemaco parla del padre scomparso: οἴχετ' ἄϊστος ἄπυστος, ἔμοι δ' ὀδύνας τε γόους τε | κάλλιπεν· «se n'è andato, scomparso senza dare

32 Si veda anche la stasi cui Odisseo si costringe in *Od.* 5.156-8: stanco di rimanere presso Calipso, siede in riva al mare e scruta in lacrime l'orizzonte (καθίζων... πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων); al v. 159 Calipso gli si fa accanto e gli parla: ἀγχοῦ δ' ἰσταμένη προσεφώνεε δια θεάων.

33 Per il valore dell'espressione del v. 130 - non implicante un'allusione al rapporto omosessuale di Achille con Patroclo - cf. Griffin 1980, 104 nota 4.

34 Achille rifiuta di nutrirsi anche prima di tornare in battaglia: *Il.* 19.205-14, 305-8, 319-20 e 345-6: «here the abstinence of Achilles, his indifference to human needs, reinforces his doomed isolation» (Rutherford 1982, 159; cf. anche Griffin 1980, 15). L'arte digiuna e dimagrisce per l'assenza del figlio (*Od.* 16.139-45).

35 «The sounds of one expression have suggested another quite different in meaning»: «we cannot ascertain which expression in each of the pairs cited below is the older. What is important is only the certain fact that either one or the other of them was inspired by a pun»: trad. inglese in Parry 1971, 72-4; ed. or. Parry 1938.

notizie, e a me dolori e lamenti | ha lasciato». Parry nota la sovrapposibilità di οἶχεν ἄϊστος ἄπυστος con la sequenza κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος, che appare nel contesto in cui Penelope siede afflitta dopo che ha saputo della partenza del figlio e dei rischi che il ragazzo corre rientrando a Itaca (*Od.* 4.787-90):

ἡ δ' ὑπερῶτα αὐθι περίφρων Πηνελόπεια
 κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος,
 ὄρμαίνουσ', ἢ οἱ θάνατον φύγοι υἱὸς ἀμύμων,
 ἢ ὅ γ' ὑπὸ μνηστῆρσιν ὑπερφιάλοισι δαμείη. 790

Intanto lei al piano di sopra, l'accorta Penelope,
 giaceva digiuna, senza nutrirsi di cibo o bevanda,
 riflettendo incerta se l'eccellente suo figlio potesse evitare
 [la morte,
 o se sarebbe stato ucciso dai pretendenti protervi. 790

Non possiamo dire se οἶχεν ἄϊστος ἄπυστος (*Od.* 1.242) generi κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος (4.788), o viceversa.³⁶ Rimangono indubitabili la correlazione sonora e l'identica struttura asindetica di due aggettivi entrambi con α privativa e a fine *colon* prima della cesura femminile. Stupisce che non compaiano altrove nei poemi e che siano impiegati in simmetria esclusivamente per Odisseo e Penelope. Godono anche di una loro fortuna tragica; una rielaborazione della prima (οἶχεν ἄϊστος ἄπυστος) è in un frammento dal *Piritoo* di Crizia, *TrGF* I 43 F 5.15-16 Snell = F 6.15-16 Boschi: ωχ[| ἄπυστο[ς] ἀνθρώποι[σι].³⁷ Un'ulteriore eco della stessa cellula omerica è in Aesch. *Eum.* 565: ὄλετ' ἄκκλαυτος ἄιστος, «è morto non pianto, scomparso»; il verso è costruito sul medesimo *pattern* strutturale - la coppia di aggettivi negativi in asindeto è posposta rispetto al verbo - e sembra imitare anche nel ritmo di attacco l'andatura dattilica (un aristofanio: - - - - -).³⁸

36 ἄπυστος e ἄπαστος sono accostati in Call. *Hymn. Cer.* 6.6-9 (ἄπαστοι... ἄπυστα... ἴχνη κώρας, con v. 12 e v. 16, dove ricorre ἄποτος; cf. Soph. *Ai.* 324). Il passo callimacheo è fortemente debitore del motivo del digiuno rituale sviluppato in *Hymn. Hom. Cer.* 2: cf. Hopkinson 1984, 84; Bing 1996, 30-1; Faulkner 2011b, 81-5 e nota 47 (come già notato da Bing, «the only term of fasting taken directly from *Hom. Hymn.* 2, line 200 ἄπαστος, is applied by Callimachus to the female worshippers in line 6, ἄπαστοι»); Stephens 2015, 277-8; per il digiuno di Demetra nell'inno omerico si veda *infra*. In *Od.* 6.250 ἄπαστος è detto di Odisseo che - incontra Nausicaa - beve e mangia: δηρὸν γὰρ ἐδητύος ἦεν ἄπαστος.

37 Cf. Cropp 2019, 202 e 228 e da ultimo Boschi 2021, 138, propenso ad accogliere ὄχ[εν] al v. 15 «sulla base del confronto con *Hom. Od.* 1.242».

38 Per gli esempi di «asyndetic pairs of which both members are privatives» cf. Adams 2021, 88-91: «privative adjectives certainly turn up in pairs, from Homer onwards and particularly in tragedy [...]. In Greek and Latin the position of such adjuncts is variable, but does tend to be prominent (e.g. at the start of a clause, or the end)» (p. 88, con Fehling 1969, 235-40). Per Aesch. *Eum.* Sommerstein 1989, 182 rinvia a *Il.* 6.60, ἔξαπολοίατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφρανοι, ma non a *Od.* 1.242. Cf. anche *Il.* 22.386-7 (è Achille a parlare):

4 Penelope e Medea

In merito a *Od.* 4.788 (κεῖτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος), ἄπαστος è raro nel *corpus* epico³⁹ mentre ἄσιτος è *hapax* in Omero. L'aggettivo riaffiora nei tragici in due passi che hanno a che fare con il verso odisseico anche sul piano 'situazionale'. I commenti ne danno rapida notizia, tralasciando di rimarcare l'aspetto intertestuale, la derivazione diretta dall'ipotesto epico (forse più di uno, come vedremo).

Considero per primo il passo ascrivibile all'ambito delle riprese puntuali, una quasi-citazione dell'*incipit* dell'esametro odisseico. Nei primi versi della *Medea*, la Nutrice anticipa lo stato d'animo della protagonista e fornisce la descrizione della sua condizione psichica e fisica (Eur. *Med.* 20-8):

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη 20
 βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
 πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
 οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
 κέῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀληθόσιν,
 τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον 25
 ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθητ' ἠδίκημένη,
 οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσοῦσα γῆς
 πρόσωπον·

Medea, l'infelice, disonorata, 20
 grida i giuramenti, invoca il grandissimo patto
 di fiducia della mano destra, e chiama gli dèi a testimoni
 di quale ricompensa riceve da Giasone.
 Giace digiuna, abbandonando il suo corpo al dolore,
 consumando tutto il tempo in lacrime 25
 da quando ha compreso di avere subito un'ingiustizia dal
 [suo uomo,
 senza sollevare gli occhi e senza stornare il volto
 da terra.⁴⁰

κεῖται πὰρ νήεσι νέκυσ ἄκλαυτος ἄθραπτος | Πάτροκλος, con il nome in apposizione e il verbo κέῖται in posizione iniziale, come in *Od.* 4.788; verbo e coppia asindetica sono a inizio trimetro in Eur. *Hec.* 28-30: κείμαι... | ἄκλαυτος ἄταφος, di nuovo con i due aggettivi posposti come predicati secondari (il modello iliadico è parzialmente segnalato da Battezzato 2018, 75; si veda Soph. *Ant.* 29: ἔαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον κτλ. Cf. anche Fraenkel 1950, 2: 217).

39 Oltre a *Od.* 4.788, cf. *Od.* 6.250 (citato alla nota 36) e *Il.* 19.345-6, di Achille: ἦσται [...] ἄκμηνος καὶ ἄπαστος, imitato da Ap. Rhod. 4.1295: ἄκμηνοι καὶ ἄπαστοι ἐκέατο νύκτ' ἔπι πᾶσαν («the model here is Achilles who grieves for Patroclus»: Hunter 2015, 256).

40 Gli occhi fissi a terra verso un punto indefinito rappresentano uno schema - anche iconografico - che restituisce visivamente l'idea del dolore, del silenzio, del lutto e dell'ira (Baggio 2009, 21).

Non mi soffermo sulla ben nota importanza del tema della ἀδικία amorosa e dei patti violati, basti qui osservare che questo quadro d'interno è incorniciato al v. 20 da ἡτιμασμένη e al v. 26 dal rimante ἡδικημένη. La scena alterna animazione e silenzio: Medea *giace* inerme ma dopo aver dato voce alla sua disperazione, come evidenziano i verbi βόῶ, ἀνακαλεῖ e μαρτύρεται. La formula che ci interessa subisce un inevitabile adeguamento metrico: da κεῖτ' ἄρ' ἄσιτος (— — —) a inizio esametro, a κείται δ' ἄσιτος (x — — x) che occupa il trimetro fino alla pentemimere. Sono confermati il verbo 'posturale' e l'aggettivo che connota l'atteggiamento della donna, non diversamente da quanto accade a Penelope (che pure non è destinata a subire ἀδικία dal proprio sposo).⁴¹

G. Lentini ha recentemente indagato le corrispondenze fra il dramma euripideo e alcuni termini-chiave odissei (θυμός, μῆτις, la radice τλα-), notando che la fonte primaria dei tratti psicologici di Medea andrà individuata negli eroi dell'*epos*: la donna agisce animata da uno spirito che la assimila ad Achille, ma nel corso del dramma diventa astuta 'come Odisseo'.⁴² Prima che questo accada, sulla stessa linea viene da chiedersi se nel prologo Euripide non fosse spinto per contrasto a precise scelte di lessico e *status* anche dalle rispettive situazioni coniugali di Penelope e di Medea: una in attesa di un ritorno, l'altra abbandonata e destinata a una nuova partenza verso una terra straniera. Non sarebbe un caso isolato: già nell'*Agamemnone* Penelope è operativa come anti-modello della Clitemestra eschilea, che propone di sé l'immagine della donna fedele consumata dal pianto e dalla solitudine.⁴³

Il trimetro τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον di *Med.* 25 godrà di fortuna autonoma in quel tardo centone euripideo che è il *Christus Patiens* (v. 46), e non sfugga che τήκω e δάκρυ sono associati spesso (ma solo nell'*Odisea*,⁴⁴ e soltanto lì fino al V secolo), mentre

41 Si consuma senza forze Fedra, che non mangia da tre giorni e sta in casa, in silenzio e velata, in Eur. *Hipp.* 131-40 (con richiamo al grano di Demetra), e cf. vv. 274-7: τριταίαν γ' οὐσ' ἄσιτος ἡμέραν (v. 275). Anche in questo caso, come per *Medea*, il pubblico è solo informato della sua condizione fisica prima che l'azione vera e propria abbia inizio (si veda *infra*); per digiuni tragici cf. anche Eur. *Suppl.* 1105-6, Or. 40-1.

42 Lentini 2020, con bibliografia (vi si sottolinea specialmente l'analogia fra *Medea* e l'episodio omerico del Ciclope, entrambi ispirati dalla struttura del *revenge plot*).

43 Aesch. *Ag.* 887-94, con Medda 2017, 3: 51-2. Si veda anche il saggio di G. Scavello in questo volume. Un ulteriore caso di confronto tra figure femminili (l'Elena euripidea e la Penelope omerica) è in Eur. *Or.*, nell'aria cantata dal Frigio: «the Phrygian relates that she [Elena] is preparing φάρεα πορφύρεα (Or. 1436) for her dead sister, thus pointing to Penelope, the prototypical artisan of funeral garments, so that the situation in which Odysseus attacks those harassing a faithful wife is transformed in terms of Orestes attacking an unfaithful wife who is ironically associated with the faithful wife» (Davidson 2020, 503).

44 Cf. anche *Il.* 3.176 τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα (il solo passo iliadico in cui compare il verbo τήκω); Soph. *El.* 283 κλαίω, τέτηκα, *Ant.* 978-80; Eur. *IA* 398 ἐμὲ δὲ συντήξουσι

il composto συντήκω - assente in Eschilo e Sofocle - è *Lieblingswort* per Euripide, che lo impiega ben 11 volte. L'associazione tra *fusione* e *lacrime* implica metaforicamente un deperimento del corpo e la consunzione dell'intera esistenza. Ed è proprio in questo accostamento che a mio avviso riaffiora un'ulteriore allusione a Penelope, sia pure da un punto diverso del poema. Sotto mentite spoglie, Odisseo si finge un mendicante cretese figlio di Deucalione e fratello di Idomeneo, e narra alla moglie di un approdo dell'eroe a Creta durante il suo viaggio verso Troia («parlando diceva molte cose false simili al vero», *Od.* 19.203). Subito dopo Penelope è descritta in lacrime (*Od.* 19.204-9):

τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς.
ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν, 205
ἦν τ' εὐρος κατέτηξεν, ἐπὶν ζέφυρος καταχέυη,
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες·
ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεοῦσης,
κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον.

E mentre ascoltava, le scorrevano lacrime, la pelle si scioglieva.
Come la neve si scioglie sugli alti monti
(Euro l'ha sciolta, dopo che Zefiro l'ha fatta cadere),
e quando si scioglie i fiumi scorrono e sono in piena:
così a lei si scioglievano le belle guance, mentre versava lacrime,
piangendo il suo sposo seduto lì accanto.

J. Russo definisce la sequenza «una delle indimenticabili similitudini dell'*Odissea*», contenente una «concentrazione verbale senza paralleli che crea un'immagine sovraccarica di liquefazione e di inondamento»;⁴⁵ V. Di Benedetto osserva che «il pianto di Penelope è enfattizzato fuori misura. È difficile trovare in un pezzo letterario una sequenza pari»;⁴⁶ grazie all'immagine delle lacrime che scorrono e vengono versate, e a un'insistenza davvero percussiva: τήκετο, κατατήκετ', κατέτηξεν, τηκομένης, τήκετο. La similitudine è inoltre prodotta non da un dato reale ma dalla metafora, con notevole abi-

νύκτες ἡμέραι τε δακρύοις (~ *Od.* 11.183 - e altrove - φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέρα δάκρυ χεοῦση), *Hel.* 1419 μή νυν ἄγαν σὸν δάκρυσιν ἐκτίξης χρώα, *Or.* 134-5 e 529 (cf. Arnould 1986, 267 e *passim* per altri esempi, con Monsacré 1984, 170).

⁴⁵ Russo 1991, 237.

⁴⁶ Di Benedetto 2010, 997. Su τήκω nell'*Odissea* nota Rutherford 1992, 166, che «it can hardly be coincidence that all the instances of this verb or its compound κατατήκομαι are used of the hero or of his wife»; l'episodio di Penelope in *Od.* 19 «est parallèle à celui d'Ulysse chez Alcinoos. Là, dans l'emploi absolu du verbe [*Od.* 8.521-2], c'est le héros tout entier qui mollit, fond, et se fond en eau» (Arnould 1986, 267): αὐτὰρ Ὀδυσσεύς | τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς. Penelope si disperava seduta sul letto (καθεζομένη) anche in *Od.* 20.58-9. Si veda anche Föllinger 2009, 28-9.

lità stilistica: si passa dallo scioglimento figurato della pelle del volto – τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρῶς, v. 204 – a quello congruo della neve, fino a tornare, al v. 208, alle guance di Penelope in una sapiente costruzione ad anello.⁴⁷

Si può forse ipotizzare, per Medea, una doppia allusione: un rimando alla condizione di sofferenza e digiuno di Penelope nell'espressione κείται ἄσιτος e un rinvio a questo suo pianto accanto al marito, al limite dello 'scioglimento', un pianto paradigmatico e verosimilmente famoso, di nuovo maturato in circostanze opposte rispetto alla condizione in cui versa la maga di Colchide. Se, infine, sono in genere la pelle delle guance o gli occhi a consumarsi di lacrime, Medea è impegnata a συντήκειν, al v. 25, τὸν πάντα χρόνον. L'espressione metaforica è pesante, e sarà poco dopo ribadita dalla nutrice, per la quale la padrona τήκει βιοτήν, «scioglie la sua vita» nel talamo (v. 141).⁴⁸ Forse non sarà accidentale – sulla scia di Parry – la persistenza analogica di una memoria fonica nella rilevante affinità tra δάκρυα, τήκετο [...] χρῶς di *Od.* 19.204 e συντήκουσα δακρύοις χρόνον di *Eur. Med.* 25. Con la differenza che in questo caso sapremmo dire con certezza quale delle due espressioni è nata prima.

5 Il digiuno di Aiace

La folle strage di animali è oramai compiuta e l'eroe sofocleo ha ora piena e triste consapevolezza dell'accaduto; è Tecmessa a parlare (*Soph. Ai.* 321-5):

ἀλλ' ἀπόφρητος ὄξεών κωκυμάτων
 ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.
 νῦν δ' ἐν τοιᾷδε κείμενος κακῇ τύχῃ
 ἄσιτος ἀνήρ, ἄπιτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
 σιδηροκμησιν ἥσυχος θακεῖ πεσών

325

... ma sommessamente, con gemiti acuti
 piangeva, simile a un toro che muggisce.
 Ora, giacendo in questa sua misera sorte,
 è digiuno, l'uomo, non beve niente, in mezzo alle bestie
 sgozzate con la spada, siede calmo dove è caduto

325

⁴⁷ Stanford 1962, 324.

⁴⁸ Le lacrime e i lamenti non consumano solo le guance, ma anche il θυμός (*Od.* 19.263-4: Odisseo invita la moglie a cessare il lamento), ἦτορ (*Od.* 19.136: Penelope), la ψυχή (*Eur. Her.* 645, *El.* 208), la καρδιά (*Eur. TrGF V 2 F 908.6*: qui la causa è la paura) o l'eroe stesso: cf. Arnould 1986, 272-3.

L'affinità con il racconto dell'*epos* è garantita anche qui dalla natura non mimetica ma diegetica dell'episodio – un aspetto che agevola l'adattamento –: come Medea, l'eroe è dietro la σκηνή, non visto; poco dopo il coro inviterà ad aprire la porta e Aiace si renderà visibile (v. 344: ἀλλ' ἀνοίγετε, con la risposta di Tecmessa al v. 346: ἰδοῦ, διοίγω). Come in tutto il dramma, la concentrazione di elementi epici nel passo è cospicua, ed è associata a un'elevata incidenza di *hapax* e di parole rare: ἀφώφητος è un *unicum* per l'età classica e ricomparirà in epoca tardaantica; come deverbativo dal già omerico κωκύω,⁴⁹ κώκυμα ('gemitto', 'lamento') è una delle neoformazioni in -μα di cui la tragedia abbonda: ha le sue prime occorrenze in Aesch. *Pers.* 332 e 427 ed è pressoché circoscritto alla tragedia di V secolo (3x Soph., 1x Eur.). Raro per l'epoca classica è anche ὑποστενάζω, mentre βρυχάομαι è onomatopico e usato in Omero per rumore d'acqua e per eroi in punto di morte.⁵⁰ *Hapax* assoluto è σιδηροκμής, 'ucciso dal ferro'.⁵¹ Sofocle ricorre dunque a un lessico fiorito, ricercato, lontano dai toni della lingua d'uso. Non si sbaglierà a considerare dentro questa cornice anche la sequenza κείμενος... ἄσιτος... ἄποτος dei vv. 323-4, che con ἤσυχος al v. seguente costituisce un trittico di aggettivi proparossitoni e che pare suggerita dall'ipotesto epico. Un indizio ci permette di osservare in Sofocle uno smontaggio con variazione, per così dire, secondo un *usus scribendi* che gli è proprio. Come nei casi descritti da Parry, l'operazione prevede un adattamento fonico a partire dal modello, con necessario adeguamento prosodico e mantenimento della struttura asindetica. *Od.* 4.788, κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτης, produce κείμενος... ἄσιτος... ἄποτος, dove ἄποτος ('senza bere') è complementare rispetto a ἄσιτος e ἄπαστος ('senza mangiare'). È probabile che la presenza di ποτήτης nella chiusa dell'esametro suggerisca a Sofocle ἄποτος, come una sorta di 'crasi sonora' che accosti fonicamente l'aggettivo a entrambi gli elementi omerici, ἄπαστος e ποτήτης.⁵² Si aggiunga che ἐδητύος ἠδὲ ποτήτης è formulare anche al di fuori di *Od.* 4.788 (5x in Hom.: per *Hymn. Hom. Cer.* 200 si veda *infra*). Nondimeno, se l'uso di epiteti coordinati con prefisso negativo è comune e una dittologia simile appare riferita proprio al digiuno in un certo numero di passi,⁵³ dopo Omero quello sofocleo costituisce il primo esempio osservabile.

49 Soph. *Ai.* 321 ὄξέων κωκυμάτων ~ *Il.* 18.71 ὄξυ δὲ κωκύσασα (di Teti che incontra il figlio, con Föllinger 2009, 21 e nota 7; Arnould 1990, 150-1).

50 Cf. *Il.* 17.264, *Od.* 5.412, 12.242 (acqua), *Il.* 13.393, 16.486 (rantolo). Cf. anche *Il.* 21.237 μεμικώς ἦύτε ταῦρος, con Arnould 1990, 153.

51 Su cui Finglass 2011, 233: «the suffix is almost exclusively tragic» (con esempi).

52 La coppia ἄσιτος, ἄπαστος di *Od.* 4.788 in ἐδητύος ἠδὲ ποτήτης trova «an extended second member. [...] the phrase is not in agreement with an expressed name or noun» come già in *Od.* 1.242: οἴγχετ' ἄσιτος ἄπυστος (Adams 2021, 89).

53 Per l'età arcaica e classica (cf. Richardson 1974, 221): *Il.* 19.346 ἄκμηνος καὶ ἄπαστος (e *Il.* 19.320 ἄκμηνον πόσιος καὶ ἐδητύος). In prosa Hdt. 3.52.3; Xen. *Cyr.*

Nell'*Aiace* la focalizzazione epica sul 'giacere' dell'eroe è rinviogita, infine, al v. 325 dall'espressione $\theta\alpha\kappa\epsilon\acute{\iota}\ \pi\epsilon\sigma\acute{\omega}\nu$, che intensifica il $\kappa\epsilon\acute{\iota}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ del v. 323. Aiace giacente e digiuno come Penelope, quindi? In tutt'altro senso è piuttosto l'eco della coppia Ettore-Andromaca a riverberarsi sulla coppia tragica Aiace-Tecmessa,⁵⁴ e Odisseo ha un ruolo-chiave nel dramma. Ma c'è in gioco anche qualcos'altro. Se non assumere cibo in segno di lutto fa parte di una diffusa memoria culturale (è il caso di Achille), il digiuno di Penelope e quelli tragici di Medea e di Aiace non sono digiuni rituali e non rientrano in una sequenza di azioni regolate dal cerimoniale. Un commentario antico segnala che in Omero cibo e $\tau\iota\mu\acute{\eta}$ sono connessi: $\omicron\upsilon\ \pi\epsilon\rho\acute{\iota}\ \beta\rho\omega\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$, $\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \pi\epsilon\rho\acute{\iota}\ \tau\iota\mu\acute{\eta}\varsigma\ \acute{\omicron}\ \lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma$, «il discorso non è sul cibo, ma sull'onore» (J. Griffin parla a proposito di 'scene simboliche' e di un interesse epico per il cibo che è più simbolico, appunto, che nutrizionale).⁵⁵ Nelle figure eroiche di Medea e di Aiace la tragedia eredita (anche) questo sistema valoriale: sono entrambe colpite da $\acute{\alpha}\tau\iota\mu\acute{\iota}\alpha$. Possiamo in aggiunta osservare, per Aiace, che l'isolamento del maschio in un interno - come l'essere in disparte - suggerisce la sua degradazione: gli uomini stanno chiusi dentro quando il loro onore è reso debole dalle circostanze ed è messa in crisi la loro pubblica $\tau\iota\mu\acute{\eta}$.⁵⁶

6 Una scena tipica della prostrazione

Più in generale come risposta a un trauma il digiuno tocca altri personaggi tragici,⁵⁷ ma solo i due casi analizzati hanno una forma così apertamente debitrice rispetto al modello. Ancorché limitata, la sua persistenza è forse dovuta al fatto che Sofocle ed Euripide potevano trovare (anche) al di fuori del poema il loro testo-fonte. Non siamo in grado di dire quale familiarità avessero con l'altro passo - verosimilmente non isolato - che adatta la 'formula del digiuno' di Penelope in quella che si va configurando come una scena tipica della

7.5.53 ($\acute{\alpha}\sigma\iota\tau\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\alpha}\pi\omicron\tau\omicron\varsigma$); Plat. *Phaedr.* 259c.4 ($\acute{\alpha}\sigma\iota\tau\acute{\omicron}\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\alpha}\pi\omicron\tau\omicron\nu$). Phryn. Com. fr. 57 K.-A. $\acute{\alpha}\sigma\iota\tau\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\pi\omicron\tau\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\nu\alpha\pi\acute{\omicron}\nu\iota\pi\tau\omicron\varsigma$, su cui Stama 2014, 286.

54 Cf. almeno Easterling 1984.

55 *Schol. T ad Il.* 4.343 (I, 510.97 Erbse). Cf. Griffin 1980, 15 e 19.

56 Cairns 2002, 76-7. Aiace è in disparte, stante e velato in una scena dal 'giudizio delle armi' su una *kylix* di Duride (480 a.C. circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 3695, cf. Muellner 2012, 201). Achille dichiara che la sua $\tau\iota\mu\acute{\eta}$ è stata violata in *Il.* 1.351-6 a ridosso dell'incontro con Teti.

57 Finglass 2011, 233: «fasting is a response to trauma (cf. Eur. *Med.* 24 $\kappa\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\iota\ \delta\prime\ \acute{\alpha}\sigma\iota\tau\omicron\varsigma$ (Medea), *Hipp.* 135-8, 275, 277 (Phaedra), *Suppl.* 1105-6, *Or.* 39-42, 189» (già in Rutherford 1982, 159 nota 66).

prostrazione. Nei primi versi dell'inno a Demetra,⁵⁸ la dea si lancia alla ricerca di Persefone senza ottenere aiuto né dagli altri dèi, né dai mortali né dagli uccelli, e per nove giorni non mangia e non beve (*Hymn. Hom. Cer.* 2.49-50): οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἡδυπότιοιο | πάσσαι' ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροῖα βάλλετο λουτροῖς, «né mai di ambrosia o di nettare, dolce bevanda, | si nutriva, addolorata, né affidava il suo corpo ai lavacri». Si tratta del primo dei digiuni rituali cui Demetra si sottopone.⁵⁹ Qualche verso dopo leggiamo della sua accoglienza a Eleusi, travestita da anziana nutrice (*Hymn. Hom. Cer.* 2.192-201):

ἄλλ' οὐ Δημήτηρ ὠρηφόρος ἀγλαόδωρος
 ἦθελεν ἐδριάσθαι ἐπὶ κλισμοῖο φαεινοῦ,
 ἀλλ' ἀκέουσα ἔμιμνε κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα,
 πρὶν γ' ὅτε δὴ οἱ ἔθηκεν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα 195
 πηκτὸν ἔδος, καθύπερθε δ' ἐπ' ἀργύφειον βάλε κῶας.
 ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτειν·
 δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιμημένη ἦστ' ἐπὶ δίφρου,
 οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπει προσπτύσσετε οὔτε τι ἔργω,
 ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἡδὲ ποτῆτος 200
 ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός.

Ma Demetra che porta i frutti di stagione, dagli splendidi doni,
 non voleva sedersi sul trono lucente,
 ma restava in silenzio, abbassando i begli occhi,
 finché per lei Iambe sollecita dispose 195
 uno sgabello saldo, e vi gettò sopra una pelle candida.
 Seduta lì, con le mani tendeva il velo davanti a sé sul capo;
 a lungo muta, afflitta, se ne stava su quel seggio,
 e non si rivolgeva a nessuno, né con una parola né con un gesto,
 ma senza ridere, senza nutrirsi di cibo o bevanda 200
 se ne stava, struggendosi di rimpianto per la figlia
 [dalla bassa cintura.

Al v. 200 è parzialmente riprodotta la 'formula del digiuno'.⁶⁰ La scena precede i motteggi con cui Iambe riuscirà a sciogliere la tristezza di Demetra e a farla ridere; si spiega così - alla luce del séguito - l'immissione contestuale di ἀγέλαστος che varia l'esametro assegnato a Penelope, con il mantenimento del *dicolon* con α privativo:

58 Per inni omerici e poesia tragica cf. Wecklein 1920, 3-17 (e in sintesi Faulkner 2011a, 198-9).

59 Richardson 1974, 165-7.

60 Per la ripresa callimachea cf. *supra* nota 36.

Od. 4.788 κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος

Hymn. Hom. Cer. 2.200-1 ἄλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος | ἦστο

Come notato, si registra qui una ritualizzazione del digiuno e - fuori dal mito - un riferimento alla precettistica connessa con i riti eleusini e con gli elementi tipici delle scene di manifestazione del lutto;⁶¹ il motivo del 'giacere' - in *Odissea* espresso da κείμαι - è nell'inno integrato da un'evidente insistenza sullo 'stare seduti': ἐδριάσθαι (v. 193), καθεζομένη (v. 197), ἦστ' ἐπὶ δίφρου (v. 198), ἦστο in *enjambement* (v. 201, qui con forte attenzione per la grana sonora: -αστος, ἐδητ- / ἠδέ, -τητος, ἦστο).

Per meglio comprendere quanto una formularità 'situazionale' dell'*epos* omerico - e postomerico - possa direzionare alcune scelte tragiche, riprendiamo i citati vv. 197-8 dell'inno:

ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτριν·
δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιμημένη ἦστ' ἐπὶ δίφρου

Di nuovo una figura che si vela; gli esametri sono confrontabili con *Soph. Ai.* 309-11, i trimetri che precedono il digiuno, dove Aiace ... ἔζειτ'... | καὶ τὸν μὲν ἦστο πλεῖστον ἄφθογγος χρόνον, «sedeva... | e restava muto per un lungo tempo». Le corrispondenze tra i due passi sono più d'una: καθεζομένη ~ ἔζειτ', δηρὸν ~ τὸν... πλεῖστον... χρόνον, ἄφθογγος ~ ἄφθογγος, ἦστ' ~ ἦστο. Consideriamo anche la parziale sovrapposizione di *Soph. Ai.* 311 con il v. 282 dell'inno: δηρὸν δ' ἄφθογγος γένετο χρόνον, «per lungo tempo stava muta» (detto però di Metanira dopo lo sbigottimento che la coglie alla rivelazione di Demetra). Nell'*Aiace* è dunque osservabile una trasposizione tragica - dagli esametri ai trimetri - di una condizione psicologica e fisica di stupore e abbattimento che produce afasia⁶² (e in alcuni casi il digiuno): anche «the 'long silence' is 'formulaic'».⁶³

⁶¹ Richardson 1974, 213 e 218-19 («*Od.* 4. 788 may have been the model»: p. 219).

⁶² Cf. anche Hdt. 1.116.2 ἐκπλαγεῖς δὲ τούτοισι ἐπὶ χρόνον ἄφθογγος ἦν.

⁶³ Richardson 1974, 219 e 254. A conferma della natura convenzionale di certe espressioni, il trimetro dell'*Aiace* che registra un silenzio prolungato è accostabile a *Eur. Med.* 25, un pianto prolungato (*Ai.* 311 τὸν... πλεῖστον... χρόνον ~ *Eur. Med.* 25 τὸν πάντα... χρόνον).

7 Nota di chiusura

R. Nicolai ha di recente suggerito di «evitare che si stabiliscano rapporti intertestuali sull'esile base di una o di poche parole»: «due testi possono apparire, senza esserlo, legati tra loro per il fatto di descrivere le stesse esperienze biotiche oppure perché le trattano secondo categorie e schemi abituali nella cultura alla quale appartengono. Queste due forme, che chiamerei di intertestualità naturale e di intertestualità culturale, devono essere distinte dal vero rapporto di intertestualità letteraria». ⁶⁴ Sono pienamente persuaso da queste osservazioni. L'intertestualità letteraria è operativa e riconoscibile quando il riferimento a un ipotesto assume una funzione necessaria: arricchire il messaggio di risonanze ulteriori. Mi sembra che nei due casi-guida considerati siano garantite le tre tipologie: (a) un'intertestualità naturale, come descrizione di situazioni equivalenti (il pianto, il digiuno); (b) un'intertestualità culturale (il codice gestuale del velarsi piangendo e le due scene di digiuno teatrale come 'scene tipiche' della prostrazione); (c) infine gli inserti quasi-formulari sono funzionali al richiamo di un modello letterario - o una serie di modelli - e delle figure che lo presuppongono: Achille, Penelope, forse Demetra. In questo la tragedia replica una pratica della composizione epica orale: trasferisce su altri nomi e su altri personaggi formule, schemi e scene.

Il dramma attico si assume però anche il compito di rinnovare il repertorio degli omerismi 'funzionali'. La domanda generica «perché piangi?» si può così specializzare e associare a un gesto visibile (velarsi, coprirsi gli occhi), originando una 'scena tipica' teatrale, sia pure in miniatura. In *Aiace* e *Medea*, infine, la prostrazione retroscenica non è drammaturgicamente necessaria all'azione che segue, ma la avvia impreziosandola con il richiamo a passi (e circostanze) potenzialmente riconoscibili dagli spettatori.

⁶⁴ Nicolai 2019, 201; «il rapporto con l'ipotesto deve essere funzionale al messaggio dell'autore e arricchire quel messaggio di contenuti che soltanto conoscendo l'ipotesto possono arrivare in forma compiuta ai destinatari» (benché a teatro non sia da presupporre sempre un destinatario in grado di comprendere l'allusione).

Bibliografia

- Adams, J.N. (2021). *Asyndeton and its Interpretation in Latin Literature. History, Patterns, Textual Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andò, V. (2021). *Euripide. "Ifigenia in Aulide"*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Appendice metrica a cura di Ester Cerbo. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Arnould, D. (1986). «Τῆκεiv dans la peinture des larmes et du deuil chez Homère et les tragiques». *RPh*, 60, 267-74.
- Arnould D. (1990). *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Baggio, M. (2009). «Storie di madri e di figli. Gesto e postura in un cratere attico nel Museo di Berlino». Salvadori, M.; Baggio, M. (a cura di), *Gesto-immagine tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale = Giornata di studio* (Isernia, 18 aprile 2007). Roma: Quasar, 19-32.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides. "Hecuba"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biles, Z.P.; Olson, S.D. (2015). *Aristophanes. "Wasps"*. Oxford: Oxford University Press.
- Bing, P. (1996). «Callimachus and the Hymn to Demeter». *SyllClass*, 6, 29-42.
- Boschi, A. (2021). *Crizia tragico. Testimonianze e frammenti*. Roma: Edizioni Tored.
- Cairns, D.L. (2001). «Anger and the Veil in Ancient Greek Culture». *G&R*, 48, 18-32.
- Cairns, D.L. (2002). «The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture». Llewellyn-Jones, L. (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 73-94.
- Cairns, D.L. (2009). «Weeping and Veiling. Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture». *Fögen* 2009, 37-57.
- Collard, C.; Morwood, J. (2017). *Euripides. Iphigenia at Aulis*. 2 vols. Liverpool: Liverpool University Press.
- Cropp, M.J. (2019). *Minor Greek Tragedians. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia*. Vol. 1, *The Fifth Century*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Davidson, J. (2020). «Euripides: Epic Sources and Models». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*. Leiden; Boston: Brill, 495-518.
- de Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the "Odyssey"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Benedetto, V. (1967). «Il silenzio di Achille nei *Mirmidoni* di Eschilo». *Maia*, 19, 373-86 [ora in Di Benedetto, V. (2007). *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, vol. 3. Pisa: ETS, 1173-89].
- Di Benedetto, V. (2010). *Omero. "Odissea"*. Milano: BUR.
- Dickey, E. (1996). *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*. Oxford: Clarendon Press.
- Dover, K. (1993). *Aristophanes, "Frogs"*. Oxford: Clarendon Press.
- Easterling, P.E. (1984). «The Tragic Homer». *BICS*, 31, 1-8.
- Edwards, M.W. (1992). «Homer and Oral Tradition: The Type-Scene». *Oral tradition*, 7(2), 284-330.
- Faulkner, A. (2011a). «The Collection of Homeric Hymns. From the Seventh to the Third Centuries BC». Faulkner, A. (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*. Oxford; New York: Oxford University Press, 175-205.

- Faulkner, A. (2011b). «Fast, Famine, and Feast. Food for Thought in Callimachus' *Hymn to Demeter*». *HSCP*, 106, 75-95.
- Fehling, D. (1969). *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*. Berlin: De Gruyter.
- Finglass, P.J. (2007). *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fögen, T. (ed.) (2009). *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Föllinger, S. (2009). «Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer)». *Fögen* 2009, 17-36.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. "Agamemnon"*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Golden, M. (1985). «Pais, "Child" and "Slave"». *AC*, 54, 91-104.
- Gould, J. (1983). «Homeric Epic and the Tragic Moment». Winnifrieth, T.; Murray, P.; Gransden, K.W. (eds), *Aspects of the Epic*. London: The Macmillan Press, 32-45 [ora in Gould, J. (2001). *Myth, Ritual, Memory, and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 158-73].
- Griffin, J. (1980). *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press.
- Hopkinson, N. (1984). *Callimachus, Hymn to Demeter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, R.L. (1989). *Apollonius of Rhodes. Argonautica, Book III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, R.L. (2015). *Apollonius of Rhodes. Argonautica, Book IV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Latacz, J.; Nünlist, R.; Stoevesandt, M. (2009). *Homers Ilias, Gesamtkommentar, Band I, Erster Gesang (A), Faszikel 2: Kommentar*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Lentini, G. (2020). «"Thymos" e "Metis" nella *Medea* di Euripide». *Lexis*, 38(2), 359-408.
- Llewellyn-Jones, L. (2003). *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Monsacré, H. (1984). *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: Albin Michel.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. Princeton University Press.
- Muellner, L. (2012). «Grieving Achilles». Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalidis, C. (eds), *Homeric Contexts. Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin; Boston: De Gruyter, 197-220.
- Nicolai, R.; Vannicelli, P. (2019). «Il consiglio, il sogno, il catalogo: *Iliade* II, i *Persiani* di Eschilo, Erodoto VII». Giordano, M.; Napolitano, M. (a cura di), *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo = Atti del seminario di Letteratura Greca "L.E. Rossi", a.a. 2015-2016*. Roma: Quasar, 201-26.
- Nordgren, L. (2015). *Greek Interjections. Syntax, Semantics and Pragmatics*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Pagani, L. (2018). «Interpretazioni di Omero in chiave tragica negli scoli all'*Iliade*». Conti Bizzarro, F. (a cura di), *ΛΕΞΙΚΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗΣ. Studi di lessicografia e grammatica greca*. Napoli: Satura Editrice, 67-95.
- Parry, M. (1928). *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*. Paris: Les Belles Lettres. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Parry.LEpithete_Traditionnelle_dans_Homere.1928.

- Parry, A. (ed.) (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Redfield, J.M. (1994). *Nature and Culture in the "Iliad". The Tragedy of Hector*. Expanded Edition. Durham; London: Duke University Press.
- Richardson, N.J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.
- Rodighiero, A. (2022). «'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. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-632-9/002>.
- Russo, J. (1991³). *Omero. "Odissea"*. Vol. 5, *Libri XVII-XX*. Trad. di G.A. Privitera. Milano: Fondazione Valla.
- Rutherford, R.B. (1982). «Tragic Form and Feeling in the *Iliad*». *JHS*, 102, 145-60.
- Rutherford, R.B. (1992). *Homer. "Odyssey", Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, R.B. (2019). *Homer. "Iliad", Book XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schauer, M. (2002). *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*. Tübingen: Narr Verlag.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stama, F. (2014). *Frinico. Introduzione, Traduzione e Commento*. Heidelberg: Verlag Antike.
- Stanford, W.B. (1962²). *The "Odyssey" of Homer*. Vol. 2, *Books XIII-XXIV*. London: Macmillan.
- Stephens, S.A. (2015). *Callimachus. The Hymns*. Oxford: Oxford University Press.
- Stockert, W. (1992). *Euripides. "Iphigenie in Aulis"*. 2 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Suter, A. (2009). «Tragic Tears and Gender». *Fögen* 2009, 59-83.
- Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSPH*, 76, 57-97.
- Taplin, O. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Telò, M. (2002). «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto». *MD*, 48, 9-75.
- Wecklein, N. (1920). *Die Homerischen Hymnen und die griechischen Tragiker*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Penelope e Deianira

Carattere e sentimenti di due eroine tra epica e tragedia

Giacomo Scavello

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The essay explores the analogies between the two characters of Deianeira and Penelope in Homer and Sophocles. It investigates some common traits of the two heroines with respect to their existential situation and personality, namely age, grief, expectation, anxiety, loneliness, and resignation. Through the investigation, supported by a series of reworkings of epic idioms, of the imaginary of tears, of the wedding bed and of the night, *Leitmotive* which define the two female protagonists both in the *Trachiniae* and in the *Odyssey*, the essay highlights how Sophocles brings the Homeric symbolism of pain, life, love, and death to extreme and tragic consequences.

Keywords Homer. Sophocles. *Odyssey*. Penelope. *Trachiniae*. Deianeira. Tears. Pain. Love. Death.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Due donne all’insegna del dolore: protagoniste, età, infelicità e rassegnazione. – 3 Il pianto: lacrime di disperazione e lacrime di gioia. – 4 Il letto di nozze e la notte: amore, vita e morte.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-15 | Accepted 2022-05-10 | Published 2022-13-12

© 2022 Scavello | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/004

111

1 Introduzione

Se la figura di Sofocle Ὀμηρικός è conclamata a partire dall'antichità,¹ la critica letteraria antica, a dispetto di quanto si potrebbe arguire dal novero dei drammi sofoclei perduti, in cui è il ciclo troiano a fornire maggior materia mitica per le trasposizioni drammatiche del poeta di Colono,² sembrava scorgere nell'*Odisea*, forse, il modello primario, o più frequente. Così sembrerebbe attestare, almeno, un passo celebre e discusso dell'antico *bios* sofocleo (*Vita Sophoclis*, 80-6 = TrGF IV T 1A):

Τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὀμηρικῶς ὠνόμαζε. τοὺς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἔχνος τοῦ ποιητοῦ· καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται.

In generale si esprime usando la lingua omerica. Designa infatti le trame dei suoi drammi sulla scia del poeta epico. In particolare si ispira in molti drammi all'*Odisea*. (trad. G. Ugolini)³

Ringrazio per le utili indicazioni i due referee e Giulia Maria Chesi; a Mario Cantilena, cui sono grato per aver gentilmente letto il saggio, devo preziosi suggerimenti e franchi ammonimenti. Si intende che resto unico responsabile di eventuali errori e manchevolezze

1 Sul rapporto di Sofocle con l'*epos*, in particolare con Omero, si può vedere la letteratura critica citata in Scavello 2018, 20-2. Ulteriori titoli più recenti saranno segnalati in Scavello (in preparazione 2): l'allestimento di una bibliografia più approfondita ed esauriente sulla relazione complessiva tra l'epica e la tragedia di V secolo costituisce più in generale uno degli obiettivi del progetto *METra*, e confluirà in un repertorio bibliografico consultabile anche online. Benché il celebre monito fraenkeliano continui a frenarmi (Fraenkel 1977, 15; ma cf. anche il meno noto ma altrettanto perentorio e al pari disincentivante giudizio in Fraenkel 2009, 46-7), su Sofocle 'omerico' ho in preparazione uno studio di più ampia portata, derivante in parte dalla mia tesi di dottorato. L'*Odisea* è citata secondo l'ultima edizione, la teubneriana di M.L. West; le *Trachinie* secondo quella 'Green and Yellow' di P. Easterling. Se non diversamente specificato, le traduzioni dei passi sono mie.

2 Il ciclo troiano costituisce in generale il soggetto mitico più frequente tra le tragedie conservatesi, seguito dalla saga tebana: delle 33 tragedie pervenute quasi la metà, 15 drammi, sono di materia troiana cf. Schmid, Stählin 1934, 88, Anderson 1997, 105 e Ambühl 2010. Per uno studio dettagliato e complessivo sulla drammatizzazione dei poemi appartenenti al ciclo epico in tragedia, con particolare attenzione ai drammi frammentari cf. Sommerstein 2015, il quale rileva come l'interesse per i poemi ciclici sembra iniziare con Eschilo (Sommerstein 2015, 462 nota 7); e cf. anche le due recenti dissertazioni di Dooley 2018 e Sims 2018. Rispetto alla materia epica troiana, le analisi statistiche assegnano la palma proprio a Sofocle, il quale su ca. 123 tragedie attribuitegli in ben 32 attinse a materiale dei Τρωικά (con una preferenza a drammatizzare episodi appartenenti a *Ciprie*, *Iliou Persis* e *Piccola Iliade*), di contro ai 18 o 21 drammi su 80 di Eschilo e ai 15 o 17 su 78 di Euripide: i dati sono ripresi dal noto studio di Radt 1983; cf. anche Zimmermann 2002, 240 e l'utile tavola comparativa in Sommerstein 2015, 463; in generale cf. anche Jouan 1994.

3 Il particolare rilievo assegnato all'*Odisea* nel *bios* è apparso strano dal momento che non trova un effettivo riscontro nella produzione sofoclea, nella quale possono es-

Desidero in questa sede tornare ad esplorare ulteriori possibili paralleli tra le *Trachinie* e il grande poema di Odisseo, come ho già provato a fare in un precedente saggio, di questo in parte gemello, e al quale rinvio per la bibliografia sulla relazione tra questa tragedia sofoclea e il modello odissiacco.⁴ Se lì affrontavo alcune analogie tra i due protagonisti maschili, Odisseo ed Eracle, le due eroine saranno le protagoniste del presente studio.

A buon diritto Deianira è stata definita a più riprese una *Penelope* nelle intenzioni e una *Clitennestra* nei risultati del suo agire.⁵ Ancora più interessante è il fatto che nella 'sua' Deianira, Sofocle sembra aver radicalmente trasformato il mitolegema più antico e tradizionale dell'eroina, quasi ispirandosi, si potrebbe forse credere, proprio al modello odissiacco di Penelope: Deianira, l'«assassina del marito», assume nelle *Trachinie* l'indole e le virtù dell'innocente e fedele sposa di Odisseo.⁶ Malgrado, tra i critici, in molti abbiano accostato le

sere individuati solo tre drammi ispirati dichiaratamente a vicende odissiacche: *Nausicaa*, *Niptra* e *Feaci*, cf. Sommerstein 2015, 461-2. Sia Zimmermann 2002, 239 che Davidson 2012, 253-4 ipotizzano pertanto che qui il riferimento vada inteso a singoli *episodi* o *temi* odissiaci che ricorrono frequentemente nella poesia sofoclea; è d'altronde anche possibile supporre che il passo della *Vita* sia corrotto e che sia venuta meno una menzione dell'*Iliade*, anche se il contestuale riferimento alla paretimologia del nome di Odisseo che costituisce TrGF IV F 965 R.² secondo il modello di *Od.* 19.406 ss. sembra accreditare la menzione esclusiva dell'*Odissea*; in generale e per altre possibili soluzioni cf. Davidson 1994 e i saggi di L. Carrara e F. Lupi in questo volume. La figura di Penelope compariva senz'altro come personaggio nei *Niptra*, anche se non è possibile dire se con la stessa centralità che l'eroina doveva probabilmente avere nell'omonima tragedia di Eschilo, il quale, notoriamente, oltre a quella iliadica meglio rappresentata dai frammenti superstiti, compose anche una tetralogia in cui veniva riproposta la trama dell'*Odissea*, composta da *Phychagogoi*, *Penelope*, *Ostologoi* e la *Circe* satiresca. Un'ulteriore drammatizzazione dell'eroina in Sofocle doveva figurare nel perduto *Eurialo*, su cui vedi *infra* nota 6. In generale sul ruolo di Penelope nel dramma cf. Mactoux 1975, 48-58.

4 Scavello 2020, 147 nota 2.

5 Cf. e.g. i giudizi di Segal 1986, 58: «Deianeira begins as a *Penelope*-figure, the patiently waiting, faithful wife, but ends up a *Clytaemnestra*, the murderous wife who destroys her husband at his homecoming»; Segal 1995, 91: «it is an essential part of Deianeira's tragedy that she is by nature more a *Penelope* than a *Clytaemnestra* but is drawn into the destructive pattern against her will»; Segal 1995, 65: «endowed with the soul of a *Penelope*, she executes, unwittingly, the deed of a *Clytaemnestra* or a *Medea*»; Fowler 1999, 163: «in her virtue she becomes *Penelope*-like»; Fowler 1999, 163-4: «Deianeira has been suffering patiently for many years waiting for the restoration of domestic happiness, like *Penelope*. One can justifiably compare Deianeira's abandonment with *Penelope*'s... the final irony is that in the end her actions conforms to those of the other waiting wife of the *Odyssey*, *Clytaemnestra*»; Davidson 2003, 517-18: «*Penelope* is thus seen to be, in important respects, the model for the "new" *Deianeira*»; Kratzer 2013, 47: «By sending his "victory prize", Iole, home early, Heracles has destroyed any possibility to attain a happy *nostos*, since he has turned his *Penelope* into a *Clytemnestra*» (corsivo aggiunto).

6 Cf. Fowler 1999, 163. L'etimologia fa in questo senso di $\Delta\eta\acute{\iota}\alpha\nu\epsilon\iota\rho\alpha$ un tipico nome parlante, cf. Stoessl 1945, 17. Sulle versioni precedenti del mito, in cui Deianira forse si vendicava volontariamente di Eracle uccidendolo, cf. March 1987, 49-66, Davies 1991, xxx-xxxiii, e cf. anche Fowler 2013, 329. Una Penelope singolare, parimenti gelosa e vendicativa, Sofocle mise tuttavia in scena nell'*Eurialo*: il dramma, di cui non è perve-

due eroine, si tratta di spunti fuggevoli e limitati per lo più a un generico paragone tra il carattere delle due donne o all'esito opposto fra il ricongiungimento finale tra Penelope e Odisseo e l'*exitus* tragico e solitario dei destini di Deianira ed Eracle.⁷ È possibile, tuttavia, approfondire meglio i paralleli finora individuati e rintracciare ulteriori e più profonde analogie e differenze, che finora non sono state messe pienamente a fuoco dalla critica.⁸

2 Due donne all'insegna del dolore: protagoniste, età, infelicità e rassegnazione

Penelope e Deianira, entrambe, possono e sono state legittimamente considerate le protagoniste delle loro due opere, malgrado la presenza ingombrante dei rispettivi consorti, l'uno eroe omerico *par excellence* insieme ad Achille, l'altro eroe panellenico e liberatore e forse prototipo dell'eroe *tout court*, protagonista assoluto di interi cicli epici, per noi perduti, ma vivi e vividi nella mente e nell'immaginario degli spettatori ateniesi del V sec. a.C. E già questo è un primo, iniziale, dato che le accomuna.⁹ Entrambe, poi, sono due spose non

nuto alcun frammento e che si ricostruisce sulla scorta della terza storia degli *Erotika pathemata* di Partenio (Περὶ Εὐίππης) il quale cita espressamente Sofocle come fonte, narra di come Penelope con l'inganno inducesse Odisseo a uccidere Eurialo, il figlio avuto dall'eroe dalla principessa epirota Evippe, che era stato mandato dalla madre alla ricerca del padre a Itaca con dei segni di riconoscimento. Su questa Penelope «in the guise of the wicked stepmother» (Lightfoot 1999, 387), del tutto opposta al modello della moglie fedele e virtuosa proverbiale già in Aristofane (cf. *Thesm.* 547-8), cf. Mactoux 1975, 52-3, Lightfoot 1999, 387 ss., e Biraud, Voisin, Zucker, 2008, 97.

⁷ Cf. Wilamowitz-Moellendorf 1917, 105; Whitman 1951, 113; Mactoux 1975, 52; Segal 1981, 82, 98; Scodel 1984, 31-3; Segal 1986, 58; Segal 1995, 65, 83, 91; Garner 1990, 100-1; Rodighiero 2002, 48-9; Beer 2004, 87, 91; Kratzer 2013, 40-3. Si distinguono, per approfondimento di analisi e ricchezza di spunti, Fowler 1999, 162-4 e Davidson 2003, 517-20.

⁸ In questa sede, per ragioni di spazio, tratterò principalmente delle affinità situazionali e sentimentali che legano le due protagoniste; i tratti etici ed ideologici, concernenti la 'filosofia' che sia Penelope che Deianira esprimono e impersonano nelle due opere, costituiranno invece l'argomento di un ulteriore saggio, cf. Scavello (in preparazione 1).

⁹ Se per John Huston Finley Jr. il poema, invece che *Odissea*, avrebbe potuto intitolarsi *Penelopeia* (Finley 1978, 3), la centralità del ruolo 'co-protagonistico' di Penelope è emerso soprattutto in alcuni studi dedicati all'eroina negli ultimi decenni, cf. Winkler 1990, 129-61; Katz 1991; Foley 1995; Saïd 1998, 402-4. D'altronde, come è stato notato, rispetto ai nomi di Telemaco ('che combatte [da] lontano'), Laerte ('che incita il popolo') e Anticlea ('di pari gloria'), la cui etimologia presenta sempre delle connessioni con alcune caratteristiche e funzioni di Odisseo, quello di Penelope - sia esso riconducibile a πῆνη 'trama, tessuto' o a πηνέλοψ 'anatra', con le rispettive associazioni folkloriche ai temi dell'intelligenza e della fedeltà - sembra riflettere anche nell'etimo l'autonomia e la rilevanza dell'eroina nel poema, cf. Kanavou 2015, 110. In generale sull'importanza determinante delle figure femminili e sulla loro articolata personalità nell'*epos* cf. Lefkowitz 1987, la quale provocatoriamente e a buon diritto scrive (Lefkowitz 1987, 504): «one might begin by asking what both epics, the *Iliad* and the *Odyssey*, would be like if

più giovani e insidiate nel loro status di consorte legittima da rivali molto più floride e avvenenti, Calipso e Iole. Nel caso di Penelope con un confronto impari e perso in partenza tra la mortale figlia di Icaro e la ninfa divina, «dai riccioli belli»; mentre nella *Trachinie* Deianira, donna matura e sposata, si oppone anche al coro delle ragazze di Trachis: soprattutto nella prima parte del dramma, in modo saliente nella parodo, la confidenza e la speranza espressa dalle coreute, in armonia con la loro giovane età, contrasta con il carattere ansioso e indeciso della protagonista.¹⁰

Ma sono soprattutto la situazione nella quale si trovano, e il loro *ethos*, ad accomunare le due eroine. Sia Penelope che Deianira vivono in una dimensione di incessante attesa e di melanconica solitudine, nonché isolamento. I sentimenti che le pervadono sono quelli di un'ansia diuturna, che a tratti si fa vera e propria paura, contemperata da momenti improvvisi di speranza: con l'effetto, a livello narrativo, del crearsi di una costante situazione di suspense, abilmente sfruttata e intensificata da entrambi i poeti. Le due eroine, benché sempre scortate da ancelle, appaiono ognora sole, chiuse nel loro mondo interiore, del quale sono quasi prigioniere, fisse nell'attesa logorante e angosciata che la persona amata torni finalmente da loro. Ma proprio nel tema della solitudine, che è soprattutto una solitudine affettiva, sta il primo grande scarto tra Omero e Sofocle, nella misura in cui Odisseo e Penelope si ricongiungeranno, alla fine, mentre Deianira ed Eracle sono segnati da una distanza totale, che è sia fisica, che, soprattutto, spirituale. La coppia tragica non si incontrerà mai e mai si parlerà sulla scena, con intenso e inaudito impatto drammaturgico.¹¹

there were no women in them. In the first place, neither story would have happened», e cf. anche Monsacré 1984, 97-133; in particolare sul panorama dei personaggi femminili nell'*Odissea*, più ricco e variegato di quello dell'*Iliade*, cf. Schein 1995; Doherty 1995; e cf. anche Rutherford 2013, 91-7 e Pulleyn 2019, 26-31. La centralità di Deianira nelle *Trachinie*, alla quale «va tutto l'interesse e la pietà del lettore, come del poeta» (Perrotta 1935, 472), trova invece concorde la quasi totalità della critica sofoclea. Dimostrazione ne è anche la resa in lingue moderne del titolo, dove al posto della traduzione letterale del greco *Τραχινίαι*, poco perspicuo se non oscuro per il largo pubblico, traduttori ed editori optano talora per intitolare all'eroina il dramma, cf. la soluzione di compromesso adottata da G. Murray nella sua edizione intitolata *The Wife of Heracles* (Murray 1947) e il semplice e inequivoco *Deianeira* nella recentissima traduzione di O. Taplin (Taplin 2020). Di quest'ultimo significativo il commento sulla propria scelta: «I had also considered *The Wife of Heracles*, *The Death of Heracles*, and even *The Shirt of Nessus*, but the title *Deianeira* reflects the way that, while she herself defines her role as the hero's spouse, she is ultimately a more powerful tragic figure than he is» (Taplin 2020, 105).

10 Cf. Gardiner 1987, 121. Il confronto con Calipso, tuttavia, non è presentato nell'*Odissea* come fonte di angoscia e di gelosia per Penelope, diversamente da quanto accade a Deianira con Iole. E se Odisseo rifiuta la proposta di vivere per sempre con la ninfa divina in nome degli affetti familiari, Eracle è preda della passione e completamente infatuato di Iole, e del tutto insensibile nei confronti dei sentimenti di Deianira.

11 Cf. Rodighiero 2002, 45: «ciò che fa di questa tragedia un *unicum* fra i drammi superstiti, è proprio la totale assenza di un dialogo diretto fra i due protagonisti». Inol-

frustrando quella dinamica tipica delle storie del 'ritorno', di suspense crescente che si risolve nell'incontro finale, e che nelle *Trachinie* coinvolge tutti i personaggi rispetto al *nostos* del grande eroe figlio di Zeus. Di più, se Odisseo e Penelope si sognano contemporaneamente (*Od.* 20.88-94),¹² Deianira nelle sue notti di pianto vagheggia Eracle *sempre*, lui lei *mai*: una spia, radicata nei desideri più profondi dell'inconscio, della distanza spirituale assoluta che li separa. Ma su questi aspetti si tornerà più avanti. Proviamo, ora, invece, ad iniziare ad addentrarci in qualche parallelo più specifico.

Nel quarto canto dell'*Odissea*, Penelope viene informata dall'araldo Medonte che Telemaco ha lasciato Itaca alla ricerca di notizie sul padre a Pilo e a Sparta, e che ora è in pericolo di vita: i Proci hanno macchinato un agguato mortale al suo ritorno sull'isola. Se la prima reazione sconvolta è di totale afasia, (*Od.* 4.704-5 δὴν δέ μιν ἀφασίη ἐπέων λάβε, τὼ δέ οἱ ὄσσε | δακρυόφιν πλήσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή «a lungo non riusciva più a parlare, gli occhi | erano colmi di lacrime, la bella voce le si bloccava»), Penelope si confessa poi con le ancelle pronunciando queste parole (*Od.* 4.722-8):

κλῦτε, φίλαι· περὶ γάρ μοι Ὀλύμπιος ἄλγε' ἔδωκεν
ἐκ πασέων, ὄσσαι μοι ὁμοῦ τράφον ἠδ' ἐγένοντο,
ἢ πρὶν μὲν πόσιν ἐσθλὸν ἀπώλεσα θυμολέοντα, 725
παντοίησ' ἀρετῆσι κεκασμένον ἐν Δαναοῖσιν,
ἐσθλόν, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.
νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνθρώπων θύελλαι
ἀκλέα ἐκ μεγάρων, οὐδ' ὀρμηθέντος ἄκουσα.

Ascoltate amiche mie: in somma misura a me l'Olimpio dolori
ha dato in sorte, fra tutte quante le donne che insieme a me
[crebbero e nacquero.

Prima il nobile sposo ho perduto, dal cuore magnanimo,
che si distingueva tra tutti i Danai per virtù d'ogni sorta, 725
di lui, nobile, è vasta la fama per l'Ellade ed Argo.

Ed ora anche il figlio amato le tempeste hanno rapito,
senza fama, lontano da casa, e io non sapevo che fosse partito.

tre, come notato da Levett 2004, 41, rispetto ai *plot* del *nostos* con esito violento, in *primis* quello dell'*Agamemnone* di Eschilo, Deianira ed Eracle riescono perfino ad uccidersi senza incontrarsi mai.

12 Penelope ha visto in sogno un uomo dormire accanto a lei, d'aspetto identico a Odisseo; simultaneamente l'eroe, non esattamente in sogno ma in uno stato di sognante dormiveglia, immagina di sentire la voce di Penelope e la intravede, mentre è coricato, sopra il suo capo, venuta lì perché lo ha riconosciuto: come scrive R. Rutherford, la coincidenza tra il sognare e il fantasticare dei due sposi «has a hint of telepathy» (Rutherford 1992, 214, *ad loc.*); sulla scena cf. anche Russo 1982, 12-16, Morris 1983, 50-3, e Russo 2007, 292-3.

È la seconda volta che la regina parla direttamente nel poema,¹³ ma è la prima in cui dice qualcosa su se stessa, e questa prima rivelazione della propria interiorità è di segno totalmente negativo. Penelope è rassegnata: crede che Odisseo sia ormai morto, ed ora che anche l'unico «figlio amato» Telemaco (v. 727 παῖδ' ἀγαπητόν), quasi per attrazione rispetto al destino del padre, è disperso sul mare, partito alla volta di un viaggio rischioso senza che lei ne fosse stata informata (v. 728 οὐδ'... ἄκουσα), si considera *la più sventurata di tutte le donne sue coetanee* (vv. 722-3): περὶ γάρ μοι Ὀλύμπιος ἄλγε' ἔδωκεν | ἐκ πασέων, ὅσσαι μοι ὁμοῦ τράφον ἠδ' ἐγένοντο. Questa prima Penelope, come è stato scritto già «personaggio dotato di ricca articolazione» in un discorso al cui centro sta l'«evidenziazione dei moti interiori della donna»,¹⁴ si autodefinisce *la più infelice delle donne* per il suo destino; dimostrando una profonda consapevolezza che deriva da una coscienza da lungo tempo prona al dolore.¹⁵

In modo molto simile,¹⁶ secondo un processo che, come si vedrà, sembra contrassegnare l'operazione sofoclea sul modello omerico, per cui alcuni tratti tematici sono portati alle estreme conseguenze, nella scena che apre le *Trachinie*, il monologo di Deianira - di più nell'*incipit* stesso - la protagonista così si presenta al pubblico (*Tr.* 1-5):

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστός οὔτ' εἴ τω κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,
ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχή τε καὶ βαρύν.

5

C'è un detto antico tra gli uomini:
non si può conoscere la vita di un mortale,
prima che sia morto, se è stata buona o malvagia.
Ma io, anche prima di scendere nell' Ade
so bene che la mia è infelice e dura.

5

13 Il primo discorso di Penelope nell'*Odissea*, comunque già all'insegna del dolore e delle lacrime, lì per il canto di Femio che le ricorda Odisseo, si ha in *Od.* 1.337-44. In *Od.* 2.96-102, invece, Antinoo riporta sotto forma di discorso indiretto le parole con le quali la regina era usa rinviare le nuove nozze ricorrendo all'inganno del sudario per Laerte. Penelope è costantemente rassegnata nel poema all'idea che Odisseo sia o possa essere ormai morto: nel quarto canto lo ribadirà anche poco più avanti, ai vv. 814-16.

14 Di Benedetto 2010, 328 *ad Od.* 4.675-841. Su Omero come 'poeta delle emozioni' cf. le belle riflessioni di Scodel 2004, 45 ss., per quanto «an overall study of emotion in Homer remains a desideratum» (Konstan 2011, 251).

15 Similmente estremistica l'affermazione di Penelope in *Od.* 19.512 αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ πένθος ἀμέτρητον πόρε δαίμων «ma a me smisurato dolore ha dato in sorte un dio», su cui cf. *infra*.

16 Lo ha notato bene John Davidson, cf. Davidson 2003, 519 nota 9.

L'eroina dichiara esplicitamente, e con dirompente eccezionalità rispetto alla massima proverbiale e universale che lei stessa cita – per cui solo dopo la morte si potrà giudicare se l'esistenza di una persona sia stata buona o malvagia – di *sapere per certo* (v. 5 ἔξειδ': si noti il prefisso intensivo, come anche nel precedente ἐκμάθοις al v. 2) che la propria vita è *oppressa dall'infelicità* (v. 5 δυστυχῆ τε καὶ βαρύν). E nella fase iniziale del dramma, come Penelope, anche Deianira è fatalisticamente arresa al presentimento che Eracle, che non torna più da troppo tempo, possa essere ormai morto, complice anche l'oscurità di alcuni antichi vaticini rivelati dall'eroe prima della sua ultima partenza e il sinistro testamento che le ha lasciato (cf. *Tr.* 43-8, 73, 79-85, 166-77).¹⁷ La loro esistenza, insomma, appare sia a Penelope che a Deianira, come una vita all'insegna del dolore.

3 Il pianto: lacrime di disperazione e lacrime di gioia

Altro elemento topico in entrambe le protagoniste che le contraddistingue come eroine 'del dolore' è quello del pianto, che rappresenta un vero e proprio *Leitmotiv* in ambedue le opere.¹⁸ Penelope piange incessantemente nell'*Odissea*,¹⁹ fino al caso limite in cui la pena che trova sbocco nelle lacrime, fedeli compagne delle sue noti, la porta ad arrivare ad invocare Artemide di concederle di morire nel sonno (*Od.* 18.202-4): αἶθε μοι ὦς μαλακὸν θάνατον πόροι Ἄρτεμις ἄγνη | αὐτίκα νῦν, ἵνα μηκέτ' ὀδυρομένη κατὰ θυμὸν | αἰῶνα φθινύθω, πόσιος ποθέουσα φίλοιο, «oh se la pura Artemide mi concedesse una dolce morte nel sonno, | subito adesso, così che nel piangere nel mio cuore | io più non mi consumo la vita, per la nostalgia del mio amato sposo». Una preghiera alla dea che Penelope – sempre in pianto – rinnova di nuovo in un frangente di ancor maggiore scoramento in cui alla prospettiva di doversi risposare con un altro uomo la regina preferisce la morte e un immaginifico ricongiungi-

¹⁷ Ed è proprio questo sospetto a rendere Deianira consapevole che la sua vita non solo è stata ed è votata all'infelicità, ma che lo sarà ancor di più nel futuro, cf. Jebb 1892, *ad v.* 4: «she can dispute the old saying, because she forebodes that her life will be bitter to the end. The pathos here depends less on retrospect than on presentiment». Sul sentimento di paura che connota Deianira ha insistito Di Benedetto 1983, 146-9, e cf. anche Winnington-Ingram 1980, 75-6.

¹⁸ Sul motivo letterario delle lacrime, per l'epica cf. Monsacré 1984 e Föllinger 2009, mentre per la tragedia cf. Suter 2009; sul tema nella letteratura greca antica in generale si vedano Arnould 1990 e Fögen 2009.

¹⁹ Cf. Monsacré 1984, 161: «les gémissements et les sanglots sont pour elle comme une seconde nature»: la studiosa rintraccia almeno quaranta passi nel poema in cui Penelope piange, soprattutto a causa del *pothos* per Odisseo (Monsacré 1984, 233 nota 19); cf. anche Mactoux 1975, 22-3. Quella del piangere è d'altronde una delle attività principali di tutti i personaggi femminili di Omero, sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*.

mento con Odisseo nell'Ade (*Od.* 20.57-82): κλαῖεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν. | αὐτὰρ ἐπεὶ κλαίουσα κορέσσατο ὄν κατὰ θυμόν, | Ἄρτεμιδι πρώτιστον ἐπέυξατο διὰ γυναικῶν. | Ἄρτεμι, πότνα θεά, θύγατερ Διός, αἶθε μοι ἤδη | ἰὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλοῦσ' ἐκ θυμὸν ἔλοιο | αὐτίκα νῦν... | ... ὄφρ' Ὀδυσῆα | ὀσσομένη καὶ γαῖαν ὑπο στρυγερὴν ἀφικοίμην, | μηδέ τι χείρονος ἀνδρὸς εὐφραίνοιμι νόημα», «e lei piangeva seduta sul morbido letto | Poi, dopo essersi saziata di pianto nel suo animo | per prima Artemide pregò, divina tra le donne: | “Artemide, veneranda dea figlia di Zeus, oh se ormai tu | colpendomi con una freccia nel petto ti prendessi la mia vita | ora subito... | ... così che io a rivedere | Odisseo anche sotto l'odiosa terra scenda | e non allieti l'animo di un altro uomo certo meno nobile di lui”». Quello che è ancora solo un desiderio di suicidio per la disperazione - ed anche Odisseo, specularmente, «desidera morire» (*Od.* 1.59 θανέειν ἰμέριται) a Ogiigia per la nostalgia di Itaca e dei suoi affetti²⁰ - diventa realtà nell'eroina sofoclea, la cui parabola tragica culminerà davvero con l'atto di togliersi la vita.

Due luoghi del poema possono essere brevemente passati in rassegna, per esemplificare lo status archetipico di 'eroina del *planctus*' di Penelope. In una delle scene più commoventi del poema, l'incontro per entrambi inaspettato e pur dolce nel dolore, tra Anticlea e Odisseo nell'Ade, alla richiesta dell'eroe di avere notizie su Penelope,²¹ così la madre descrive la sposa al figlio (*Od.* 11.181-3):

καὶ λίην κείνη γε μένει τετληότι θυμῷ
σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· ὄϊζυρά δέ οἱ αἰεὶ
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέρα δάκρυ χεοῦση.

Lei certo resiste con animo paziente
nella tua casa. Penose per lei sempre
si consumano le notti e i giorni versando lacrime.

²⁰ Cf. West 2000, 197, *ad loc.* «Odisseo vorrebbe morire perché il suo ardente desiderio di rivedere Itaca sembra privo di speranza»; e il bel commento di Zambarbieri 2002, 137: «la prima nota poetica dell'*Odissea* esprime lo struggimento doloroso di tanti anni di lontananza e di solitudine nel cuore del protagonista: Odisseo si sente morire di nostalgia».

²¹ Climacticamente nominata per terza dopo Laerte e Telemaco oltre che dedicata di un tristico nelle parole dello sposo preoccupato di conoscerne «volere ed intendimento» rispetto alla fedeltà coniugale (*Od.* 11.177 εἰπέ δέ μοι μνηστῆς ἀλόχου βουλήν τε νόον τε), di contro alla precedente menzione fuggevole di padre e figlio. L'augurio è simile a quello espresso da Odisseo in *Od.* 13.42-3, salutando i Feaci prima di ripartire finalmente per Itaca: ἀμύμονα δ' οἴκοι ἄκοιτιν | νοστήσας εὐροίμι | «ch'io posso trovare a casa fedele | la sposa una volta tornato».

La sua «legittima sposa» (*Od.* 11.177 *μνηστῆς ἀλόχου*), rassicura Anticlea, permane con animo fermo fedele ad Odisseo (v. 181 *μένει τετληότι θυμῷ*), con una perseveranza che significa anche pena infinita senza requie e sempre,²² di notte e di giorno (v. 183 *νύκτες τε καὶ ἡματα*), e che si manifesta e sfoga nel pianto.²³ Un pianto, quello di Penelope, che si configura nel poema come prevalentemente notturno, solitario e consumato sul letto di nozze. Una scena, tuttavia, anch'essa tra le più emozionanti dei canti finali del poema, la vede piangere proprio di fronte all'oggetto della sua continua e logorante nostalgia - Odisseo stesso - descritta, come scrive Joseph Russo, attraverso «una delle indimenticabili similitudini dell'*Odissea*»²⁴ (*Od.* 19.204-9):

τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ρέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς
 ὡς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν, 205
 ἦν τ' εὐρος κατέτηξεν, ἐπὶν ζέφυρος καταχεύη,
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ρέοντες·
 ὡς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεοῦσης,
κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς κτλ.

Mentre ascoltava scorrevano le lacrime che le rigavano
 [calde il volto.
 Come si scioglie la neve sulle cime delle montagne 205
 che l'euro caldo dissolve dopo che lo zefiro invernale
 [la fece piovere,
 e dalla neve sciolta i fiumi s'ingrossano scorrendo,
 così si scioglievano le sue belle guance nei fiotti di lacrime
 mentre piangeva il suo sposo seduto di fronte a lei. Ma Odisseo...

22 Un destino di dolore che vede d'altronde uniti i due sposi: pochi versi dopo, per Anticlea il figlio è «fra tutti gli uomini di gran lunga il più sventurato» (*Od.* 11.216 ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν), ed è il suo 'patire' che dal prologo costituisce l'argomento precipuo e costante del poema. È d'altronde l'*Odissea* a dichiarare il dolore come dimensione essenziale dell'umano, cf. *Od.* 20.201-3; *Od.* 18.130-42.

23 Come rilevano Ameis, Henze, Cauer 1908, *ad Od.* 11.183: «δάκρυ χεοῦση un das prädikative ὄϊζυραὶ sind die Hauptbegriffe des Gedankens».

24 Russo 2007, 252, *ad loc.* Su questa similitudine odissica cf. anche il saggio di A. Rodighiero in questo volume.

Penelope, dunque, piange sempre,²⁵ anche di fronte a lui presente (v. 109 κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον): espediente di grandissimo impatto emotivo,²⁶ con cui Omero mette alla prova Odisseo,²⁷ il quale non può tradirsi e che, per quanto provi pietà di quell'ennesimo scoppio di dolore della sua sposa affranta, nasconde le lacrime e tiene ferme le palpebre, negli occhi fissi «come fossero di corno o di ferro».²⁸ Si noti come in entrambi i passi ricorra il nesso formulare, per lo più clausolare, δάκρυ χεούσης/η, stilema che nell'*epos* designa tradizionalmente le lacrime della madre e della sposa per il figlio o per lo sposo in contesti luttuosi. Impiegato per Teti, Andromaca, Ecuba e Niobe nell'*Iliade* (cf. e.g. *Il.* 6.405; 22.79; 24.613, 745),²⁹ il nesso nell'*Odissea* è specializzato nell'indicare il pianto esclusivo di Penelope, non senza esprimere un contrasto ironico tra il sema tradizionale, o la *traditional referentiality* per dirla con J. Foley³⁰ - pianto di dolore per la morte di una persona amata - e la situazione odissiaca in cui Odisseo è ancora vivo e in questa scena addirittura seduto di fronte a Penelope: uno scarto che esprime allusivamente la disperazione dell'eroina e la sua rassegnazione al fatto che il marito possa essere o sia davvero morto.³¹ Ma anche Deianira, e in misura forse

25 Come efficacemente commenta de Jong 2001, 470 *ad loc.*, rispetto alla similitudine tra la neve e le lacrime dell'eroina, «Penelope's face is all tears».

26 Cf. Paduano 2005, 558 *ad Od.* 19.205-12: «l'inutilità di quel pianto è scritta nel paradosso serrato e concentrato del v. 209 "nel lacrimare lo sposo, che le era accanto seduto". Odisseo invece nasconde le lacrime della sua *amorosa pietà*» (corsivo aggiunto); Russo 2007, 253, *ad loc.* nota la collocazione del participio dopo la cesura trocaica, che di norma indica una divisione semantica, qui tradita in un ritmo che esprime ironia e pathos insieme. Cf. anche il bel commento al passo in Jachmann 1958, 301.

27 Cf. il commento saliente di Di Benedetto 2010, 997-8 *ad Od.* 19.204-9: «il pianto di Penelope è enfatizzato fuori misura... era lo strumento per mettere alla prova Ulisse... ma Ulisse supera la prova, in quanto è commosso nell'animo, e però non lo dà a vedere all'esterno. Ma perché la prova fosse valida occorre che il fenomeno del pianto di Penelope oltrepassasse la misura abituale».

28 *Od.* 19.209-12 αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς | θυμῷ μὲν γοόωσαν ἔην ἑλέαιρε γυναῖκα, | ὄφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἢ ἐ σίδηρος | ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι· δόλο δ' ὄ γε δάκρυα κεύθεν, «e Odisseo | nel cuore aveva pietà della sua sposa che piangeva | ma i suoi occhi erano impassibili come fossero di corno o di ferro | immobili senza far tremare le palpebre; celava le lacrime con l'inganno».

29 Cf. Cerri 2010, 144 *ad Il.* 18.94, Brügger 2009, 218 *ad Il.* 24.613 e Krieter-Spiro 2009, 60 *ad Il.* 3.142; quest'ultima rileva correttamente come il neutro δάκρυ valga nella formula, con significato collettivo, «Tränenstrom, Tränenfuß».

30 Cf. Foley 1991, 2-60 (soprattutto 2-17) e Foley 1999, 13-34, e cf. anche Kelly 2007, 5-9.

31 Anche per Andromaca nel sesto canto dell'*Iliade*, con simile ma più commovente *nuance* intertestuale, le lacrime nella formula «foreshadow her imminent bereavement» (Craziosi, Haubold 2010, 194, *ad Il.* 6.405). L'intera espressione di *Od.* 11.182-3 οἴζυραι δὲ οἱ αἰεὶ | φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέρα δάκρυ χεούση è formulare e si ritrova in seguito in *Od.* 13.337-8 e 16.38-9, dove indica sempre la perenne macerazione interiore di Penelope.

maggiore, vive nel pianto. È il coro a descrivere nel modo più espressivo le lacrime della regina. Così canta, nella parodo (Tr. 103-11):

ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι	ἀντ. α'
τὰν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν αἰεί,	
οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,	105
οὔ ποτ' εὐνάζειν ἄδακρύ-	
των βλεφάρων πόθον, ἀλλ'	
εὔμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ	
ἐνθυμίσις εὐναῖς ἀναν-	
δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν	110
δύστανον ἐλπίζουσαν αἴσαν.	

Deianira, un tempo sposa contesa, la vedo lo so,	ant. 1
come un uccello affranto	
sempre nell'affanno del suo animo	105
<u>non addormenta mai la pena del desiderio</u>	
<u>con gli occhi senza più lacrime, ma si consuma,</u>	
alimentando costante un'ansia memore del suo uomo	
lontano <u>sola sul letto vuoto dello sposo,</u>	
attendendo sempre,	110
infelice, un destino funesto.	

La consunzione di Deianira è tale che nei suoi occhi, ormai seccatisi, si sono esaurite le lacrime: l'angoscia l'ha sfinita e la donna 'non ha più lacrime da piangere' nell'immagine poetica e potente del coro. E ancora, nel primo stasimo, pervaso da un'atmosfera illusoria di festa per l'approdo imminente di Eracle a Trachis, le coreute ritraggono in versi brevi ma icastici, oltre che dal patetico colorito omerico,³² la condizione che fino a quel momento ha vissuto la regina (Tr. 650-2):

ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ <u>τάλαιναν</u>	650
<u>δυστάλαινα καρδίαν</u>	
<u>πάγκλαυτος αἰὲν ὄλλυτο·</u>	
Ma lei, la sua cara sposa <u>nell'infelice</u>	650
suo cuore <u>infelicissima sempre</u>	
<u>tutta pianto si consumava.</u>	

Anche qui di Deianira il coro mette in luce come la sua perpetua sofferenza, rilevata dalla figura etimologica in poliptoto e assonante τάλαιναν... δυστάλαινα, si sostanzia nell'essere sempre immersa

³² Su cui, in particolare rispetto all'ironia dell'*usus* epico dell'aggettivo φίλος nella *iunctura* omerizzante φίλα δάμαρ, cf. Scavello (in preparazione 2).

tra le lacrime. Il concetto è espresso da Sofocle attraverso il raro ed intensivo aggettivo πάγκλαυτος «tutta pianto», attestato nel poeta anche per definire l'esistenza dell'altra sua eroina 'piangente', Elettra (*El.* 1085 πάγκλαυτον αἰῶνα). Il commento a questo passo di Kamerbeek rispetto all'uso del prezioso composto - «'you choose Sorrow as your partner for your lifetime'» - ben si può applicare anche a Deianira;³³ ed è comprovato dalle parole con cui la nutrice nel prologo già descriveva come la preoccupazione della regina per lo sposo lontano si effondesse in πανδάκρυτ' ὀδύρματα, «lamenti sempre fra le lacrime» (v. 50), laddove il medesimo prefisso dei due aggettivi πάγκλαυτος e πανδάκρυτ' esprime in entrambi i passi la larghezza e l'intensità del pianto.³⁴ Ma, di nuovo, proprio nel cuore del legame che più le lega, quello delle lacrime, le due eroine sperimenteranno un esito opposto. Quelle lacrime di dolore e nostalgia con cui Penelope piange paradossalmente Odisseo 'presente' «seduto di fronte a lei», si tramuteranno alla fine in 'lacrime di gioia' nel momento culminante del riconoscimento (*Od.* 23.205-9):

ὥς φάτο, τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, 205
 σήματ' ἀναγνούσῃ, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς·
 δακρύσασα δ' ἔπειτ' ἰθύς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας
 δειρῆ βάλλ' Ὀδυσσῆι, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσῆδα·
 “μή μοι, Ὀδυσσεῦ, σκύζεω κτλ.

Disse così, e le si sciolsero le ginocchia e il cuore, 205
 nel riconoscere quei segni sicuri che Odisseo le aveva detto;
 scoppiata in lacrime allora subito corse dritta verso di lui,
 le braccia gli gettò intorno al collo, lo baciò sul viso e gli disse:
 “Ti prego, Odisseo, non arrabbiarti...

L'ultimo pianto di Penelope nel poema è uno scoppio di lacrime liberatorio e di pura felicità, che si fonde, in una scena di intensa, intima e fulminea fisicità, con i gesti dell'abbraccio e dei baci.³⁵ Tutt'altro è invece l'esito delle lacrime e del destino di Deianira. Nel terzo stasi-

33 Kamerbeek 1974, 147, *ad El.* 1085. L'aggettivo πάγκλαυτος è *vox tragica*, attestata in Sofocle ancora in *Ant.* 831, dove è riferita al 'pianto' più celebre e infelice del mito, quello di Niobe; altrove è testimoniata solo in Eschilo, in *Pers.* 822 e *Sept.* 368. *L'usus* sofocleo del lemma si distingue per ricorrere sempre in *lyricis* e con valore attivo, cf. Ellendt 1872, s.v. «πάγκλαυτος» «transitive dictum *aeternum flens*».

34 Anche πανδάκρυτος è voce eminentemente tragica: Sofocle la impiega ancora a proposito dell'esistenza grama di Filottete condannato a una «vita di continue lacrime di dolore» (*Phil.* 689-90: πανδάκρυτον... βιοτάν); sugli altri impieghi tragici del composto cf. Longo 1968, 43.

35 Un abbraccio dal quale Penelope sembra non potersi più staccare (*Od.* 23.240 δειρῆς δ' οὐ πω πάμπαν ἀφίετο πῆχες λευκῶ «dal collo non gli staccava più le braccia bianche»), dopo che Odisseo, anche lui tra le lacrime «piangeva, tenendo stretta la spo-

mo della tragedia, dopo che la regina, in seguito alle accuse durissime di Illo, si è resa conto, quando ormai è troppo tardi, che il dono d'amore della tunica intessuta con il filtro magico donatole da Nesso è in realtà un veleno letale che sta martoriando il corpo di Eracle, il coro torna a cantare le sue lacrime. Ma da lacrime ancora solo di ansia e di paura sono diventate ora lacrime di lucida e mortale disperazione (*Tr.* 846-52):

ἡ̃ που̃ ὀλοᾶ̃ στένει,
ἡ̃ που̃ ἀδινῶν̃ χλωρᾶν̃
τέγγει̃ δακρῦων̃ ἄχναν̃.
ἀ̃ δ' ἐρχομένα̃ μοῖρα̃ προφαίνει̃ δολίαν̃
καὶ̃ μεγάλαν̃ ἄταν̃. 850

ἔρρωγεν̃ παγὰ̃ δακρῦων̃· 850
κέχυται̃ νόσος, ὧ̃ πόποι̃ κτλ. 850 ἀντ. β'

Lei certo disperata piange,
certo un freddo mare di lacrime senza fine
le inonda il volto.
E il destino avanzando si rivela: inganno e
immane sventura. 850

È scaturita una fontana di lacrime, 850
Il morbo si riversa, ahimé... ant. 2

In questa bellissima scena descritta liricamente dal coro, in netto contrasto rispetto all'evoluzione delle lacrime di Penelope, il pianto di Deianira si tramuta da pianto di angoscia per l'assenza di Eracle, in pianto diretto, disperato, sconsolato e interminabile per averne causato lei stessa la morte. Deianira, i cui occhi erano asciutti di lacrime nella parodo per aver pianto fuori misura, sono ora *inondati* dai veri e propri *flutti di pianto* (vv. 847-8): ἀδινῶν... δακρῦων. L'intera immagine esprime nel contempo, con sofisticata *nuance* intertestuale nel recupero originale di intarsi epico-omerici, un compianto dell'eroina sulla morte imminente di Eracle; ed anche, con nuovo intertestuale paradosso, sulla propria.³⁶

Altre differenze sostanziali si susseguono. Quello che per Penelope era un'esplosione di intima gioia fra le lacrime nell'incontro in-

sa dall'animo fedele amata nel cuore» (*Od.* 23.232 κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν). In generale sulla dimensione corporea dei gesti in Omero cf. Purves 2019.

³⁶ Per un'analisi dettagliata dell'ipotesto omerico di questi elaborati versi e per la loro connotazione trenodica, oltre che per l'interpretazione proposta dell'espressione ἀδινῶν χλωρᾶν... δακρῦων ἄχναν come «freddo mare di lacrime senza fine» cf. Scavello (in preparazione 2).

teramente tattile con Odisseo, per Deianira – la quale, mentre il coro canta, in solitudine sul letto matrimoniale si dà la morte – è uno *scoppio* di una sorgente di lacrime luttuose (v. 851 ἔρρωγεν παγὰ δακρῶν),³⁷ che accomunano tutti i personaggi del dramma, per il destino di morte che attende entrambi i protagonisti, all'interno di un quadro freddo culminante con l'immagine sinistra dell'incombere della *rovina* che si è rivelata (vv. 849-50 ἄδ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν | καὶ μεγάλαν ἄταν). E proprio il verbo che nell'*Odissea* esprime il pianto di Penelope nel formulare δάκρυ χεούσης/η, ritorna in questo passo lirico, ma spostato di segno, ad indicare il *diffondersi* inarrestabile della *nosos* nel corpo di Eracle (v. 852 κέχυται νόσος), che metaforicamente è anche il rimorso disperato che 'avvelena' l'animo e la mente di Deianira, segnalando così che le sue lacrime scaturiscono dalla tragica consapevolezza del peso insopportabile della sua colpa innocente. E sarà ancora proprio la metafora dell' 'erompe-re' dei 'fiumi di lacrime' ad accompagnare le ultime parole che udiamo dell'eroina rivolte al suo letto, poco prima di togliersi la vita, riportate nel resoconto della nutrice (*Tr.* 918-20): καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις, | καὶ δακρῶν ῥήξασα θερμὰ νάματα ἔλεξεν κτλ., «e sedutasi al centro del sua camera matrimoniale, mentre dagli occhi le sgorgavano caldi flutti di lacrime, disse...». Questi 'torrenti' di lacrime – attraverso l'espressione di nuovo epicheggiante δακρῶν... θερμὰ νάματα che rielabora ed espande originalmente la formula omerica δάκρυα θερμὰ dalla connotazione prevalentemente trenodica (4x *Il.*, 2x *Od.*)³⁸ – chiudono la parabola tragica di Deianira sommergeandola definitivamente, ma in un modo terribilmente più tragico, in quella situazione di ineludibile infelicità nella quale lei stessa dall'inizio della tragedia si sapeva immersa.

37 Cf. Rodighiero 2004, 210, *ad loc.*: «l'iperbole del v. 851 mostra indirettamente al pubblico le copiosissime lacrime che Deianira sta versando sul suo letto».

38 In particolare rispetto alla morte di Patroclo e di Achille, cf. e.g. *Il.* 18.17, 18.235, *Od.* 24.46. Il tono epico è già annunciato dall'imperfetto incipitario del trimetro καθέζετο, eminentemente omerico (12x *Il.*, 8x *Od.*), ed attestato in tragedia in ossequio all'*usus* epico sempre in questa forma grammaticale (cf. e.g. Aesch. *Eum.* 6, *PV* 229; Eur. *Hel.* 1571, *Pho.* 75). Particolarmente affine al luogo sofocleo, dove il verbo è ugualmente associato alle lacrime, è *Il.* 1.360 καθέζετο δάκρυ χέοντος, nella celeberrima scena in cui Teti sale dagli abissi marini a consolare Achille in pianto solitario sulla riva del mare. Se lì il verbo indica la prossimità premurosa e affettiva della madre divina al figlio, nelle *Trachinie* esprime la solitudine totale di Deianira sul suo letto: spia di una ripresa antifrastica consapevole? Ma forse, ancor più significativo a riprova di un possibile recupero intertestuale è il fatto che l'imperfetto in *Od.* 19.102 sia riferito ad Odisseo-mendico che si siede di fronte a Penelope prima che inizi il primo dialogo tra i due protagonisti, e che la forma participiale del verbo ricorra in *Od.* 20.58 proprio in riferimento all'eroina che «seduta piangeva sul morbido letto»: κλαίεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν. Rispetto invece alla metafora sofoclea dei 'flutti di lacrime' *loci similes* sono Eur. *Pho.* 370 νᾶμ' ἔχων δακρῦρροον e *IA* 888 δακρῶν νάματ'.

4 Il letto di nozze e la notte: amore, vita e morte

D'altronde è proprio il letto nuziale ad assurgere a simbolo dell'eros antitetico nelle due opere. Per quanto anche per Penelope esso sia il luogo del pianto notturno, dell'insonnia irrequieta e dell'angoscia (*Od.* 19.515-17 αὐτὰρ ἐπὶ νύξ ἔλθῃ, ἔλθῃσί τε κοῖτος ἅπαντας, | κείμαι ἐνὶ λέκτρῳ, πυκινὰ δέ μοι ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ | ὄξειαι μελεδῶναι ὀδυρομένην ἐρέθουσιν, «ma quando arriva la notte, e il sonno afferra tutti | io giaccio sveglia distesa sul letto e nel profondo del cuore | angosciati i pensieri mi assalgono nel pianto»), quel letto scavato nell'ulivo è in realtà l'emblema concreto della radice salda e inamovibile del legame segreto e indissolubile tra Odisseo e Penelope (cf. *Od.* 23.109-10 ἔστι γὰρ ἡμῖν | σήμαθ', ἃ δὴ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων «esistono dei segni, che sono segreti e sappiamo solo noi due»).³⁹ Per Deianira, invece, il letto che non può che definirsi per lei come il «letto di Eracle» (*Tr.* 915-16 δεμνίοις | τοῖς Ἡρακλείοις,⁴⁰ e già ai vv. 27-8 λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν | ξυστάς'), a partire dalla parodo è e resterà sempre un giaciglio «privo dell'uomo» (vv. 109-10 εὐναῖς ἀνανδρώτοισι). Mentre l'unica volta che Eracle lo nominerà nel dramma sarà per *male-dirlo* come «letto dove giacere è un male» (*Tr.* 791-3 τὸ δυσπάρεινον λέκτρον ἐνδοτούμενος).⁴¹ Di più, se per l'eroina tragica il letto costituisce lo scenario del suicidio in totale solitudine, è proprio su di esso che Penelope apprende incredula da Euriclea che Odisseo è tornato e ha ucciso i Proci, trasalendo in un moto di euforica felicità tra le lacrime, che già preludono al pianto di gioia finale del riconoscimento tra i due sposi (*Od.* 23.32-3 ὧς ἔφαθ', ἡ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα | γρηῖ περιπλέχθη, βλεφάρων δ' ἀπὸ δάκρυον ἦκε, «così le diceva, e lei gioi: balzando dal letto | abbracciò l'anziana e dalle palpebre versava lacrime»).

Inoltre, mentre per la coppia di Itaca il talamo è prova finale della reciproca fede d'amore e teatro del ricongiungimento sessuale e spirituale, per quella radicata a Trachis è simbolo di un amore impossibile e non corrisposto. Penelope e Odisseo si ritroveranno e 'si racconteranno' vicendevolmente nell'intimo dialogo sul letto nuziale (*Od.* 23.300-1): τὼ δ' ἐπεὶ οὖν φιλότιτος ἐταρπήτην ἐρατεινῆς, | περιέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες, «loro dopo aver goduto del piace-

³⁹ Sulla fondamentale simbologia del letto d'ulivo nel poema cf. Zeitlin 1995.

⁴⁰ Pochi versi prima, anche la stanza di nozze è sintomaticamente il «talamo di Eracle»: v. 913 τὸν Ἡράκλειον θάλαμον. La nutrice la definisce così proprio raccontando il suicidio di Deianira, laddove il ricercato aggettivo Ἡράκλειον «eracleo», valida alternativa metrica del genitivo Ἡρακλέους, è «characteristic of high tragic style» (Easterling 1982, 189, *ad loc.*); su quest'uso poetico di aggettivo *pro* genitivo del nome proprio cf. Longo 1968, 43 e Davies 1991, 68, entrambi *ad Tr.* 51.

⁴¹ *Harax* espressivo e pregnante, il composto δυσπάρεινος «suggerisce l'idea di λέκτρον ᾧ παρενύασσαι χαλεπόν» (Longo 1968, 284, *ad loc.*).

re d'amore | godevano dei loro racconti, narrando l'una all'altro». Deianira, invece, denudata, si congederà in solitudine dal mondo dando l'ultimo addio nel monologo del suicidio rivolto proprio al letto vuoto, che aveva significato tutto per lei, e che ora simboleggia solo l'impossibilità di continuare a vivere (*Tr.* 920-2): ἔλεξεν, ὃ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά, | τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὐποτε | δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνάτριαν, «così diceva: "o letto, o stanza delle mie nozze, addio, vi abbandono per sempre: mai più mi accoglierete su questo letto come sposa"». ⁴²

Attraverso la scelta di suicidarsi su quel letto, esso diviene antifrasticamente luogo della rescissione totale non solo del vincolo amoroso ma anche della fonte stessa di vita, segnando la perdita completa di quell'impulso vitalistico che in Deianira si manifesta nell'unico gesto che compie nella tragedia - l'invio della tunica votiva - cui corrisponderà il secondo, ma anche ultimo e definitivo, atto dell'infelice donna. E forse non sarà un puro caso, per quanto sia impossibile dire, che l'aggettivo *στονόεις* che per Penelope definisce il suo letto di sposa come 'luogo del pianto' (*Od.* 17.101-4: ἐγὼν ὑπερώϊον εἰσαναβάσσα | λέξομαι εἰς εὐνήν, ἥ μοι *στονόεσσα* τέτυκται, | αἰεὶ δάκρυσ' ἐμοῖσι πεφυρμένη, ἔξ οὗ Ὀδυσσεύς | ᾧχεθ' ἄμ' Ἀτρεΐδῃσιν ἐς Ἴλιον, «io salita di sopra | mi stenderò sul letto che per me è il luogo del lamento, | bagnato sempre dalle mie lacrime, da quando Odisseo | se ne andò con gli Atridi ad Ilio»), compaia nella tragedia proprio pochi versi dopo questo terzo stasimo, dove però Sofocle ne fa epiteto poetico ed epicizzante della lama della spada con cui Deianira si trafigge il costato (*Tr.* 887-8): *στονόεντος* | ἐν τομᾷ σιδάρου «con il taglio di un ferro funesto». ⁴³ Il letto, simbolo di vita, di amore e di unione nell'*Odissea*, vedrà uniti solo nella morte Deianira ed Eracle nelle *Trachinie* - e non sul medesimo giaciglio: lei suicida sul letto nuziale, lui trasportato in fin di vita su una branda per raggiungere la pira dell'Eta.

Si è detto che il pianto di Penelope nell'*Odissea* è un pianto *notturmo*, e come la notte sia per la regina soprattutto il tempo della pena e dello struggimento nel poema. Oltre ad attestarla la già citata formula οἷζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ | φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡματα δάκρυ χεούση, è proprio il passo citato in apertura di questa sezione ad esprimerlo in modo emblematico, che qui riporto nel suo contesto più ampio (*Od.* 19.509-17):

⁴² Cf. Scodel 1984, 33: «marriage, like all relationships in Greek ethics, depends on the participants' reciprocal and benevolent exchange. In *Women of Trachis*, all exchanges are corrupt».

⁴³ L'espressione si richiama d'altronde patentemente anche all'*usus* omerico dell'aggettivo come epiteto di armi 'luttuose'/'che provocano gemiti', cf. e.g. le formule βέλεα στονόεντα e στονόεντες ὄιστοι.

Ξεῖνε, τὸ μὲν σ' ἔτι τυτθὸν ἐγὼν εἰρήσομαι αὐτῇ·
 καὶ γὰρ δὴ κοίτοιο τάχ' ἔσσεται ἡδέος ὥρη, 510
 ὄν τινά γ' ὕπνος ἔλη γλυκερὸς καὶ κηδόμενόν περ.
 αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ πένθος ἀμέτρητον πόρε δαίμων·
 ἥματα μὲν γὰρ τέρπομ' ὄδυρομένη γοῶσα,
 ἔς τ' ἐμὰ ἔργ' ὀρόωσα καὶ ἀμφιπόλων ἐνὶ οἴκῳ·
 αὐτὰρ ἐπὶν νῦξ ἔλθη, ἔλησί τε κοῖτος ἅπαντας, 515
 κεῖμαι ἐνὶ λέκτρῳ, πυκιναὶ δέ μοι ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ
 ὀξεῖαι μελεδῶναι ὄδυρομένην ἐρέθουσιν.

Straniero, ancora una cosa brevemente ti chiederò,
 infatti presto sarà l'ora del dolce dormire, 510
 chiunque afferrì dolcissimo il sonno, per quanto afflitto.
 Ma a me smisurato dolore ha dato in sorte un dio.
 I giorni li passo nello struggimento e nei lamenti,
 mentre bado in casa ai miei lavori e a quelli delle ancelle.
 E quando poi arriva la notte, e il sonno tutti afferra, 515
 io giaccio sveglia distesa sul letto e nel profondo del cuore
angosciati i pensieri mi assalgono nel pianto.

È ancora il momento del dialogo intimo alla luce del focolare e serale – se non notturno, essendo ormai l'ora di andare a dormire – tra la regina e Odisseo-mendico. Allo straniero Penelope confida ciò che la notte ormai rappresenta eccezionalmente per lei: malgrado per gli altri uomini, anche per chi sia turbato, il sonno ristoratore sia un balsamo che dà requie dalle angosce (v. 511 ὄν τινά γ' ὕπνος ἔλη γλυκερὸς καὶ κηδόμενόν περ), lei, cui il destino ha assegnato in sorte una vita all'insegna del patire dolori 'senza fine' (v. 512 αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ πένθος ἀμέτρητον πόρε δαίμων), rimane desta sulle coltri e non può trovare pace nelle notti tra il pianto e le preoccupazioni che la opprimono: *in primis*, la responsabilità nei confronti di Telemaco che la arrovella rispetto alla scelta dilemmatica di risposarsi, come dirà nel seguito del discorso, attraverso la similitudine che diventerà canonica con i gemiti strazianti e il cruccio del rimorso di Procne, il «verde usignolo» (*Od.* 19.518 χλωρῆς ἀηδῶν).⁴⁴

Tempo delle lacrime e della veglia insonne, è la notte a definire similmente nelle *Trachinie* l'esistenza di Deianira, soprattutto nella prima parte della tragedia dove presenta una valenza fortemente negativa. Nel prologo il susseguirsi delle notti è fonte di un ripresentarsi sistematico dell'angoscia (*Tr.* 29-30 νῦξ γὰρ εἰσάγει | καὶ νῦξ ἀπωθεῖ

44 E che, proprio nelle *Trachinie*, costituisce molto probabilmente un ulteriore parallelo tra le due eroine se attraverso l'immagine dell'ἄθλιον ὄρνιν al v. 105 nella parodo, come è pressoché certo che sia, Sofocle paragona Deianira all'usignolo, simbolo della sua pena incessante.

διαδεδεγμένη πόνον «una notte mi porta una pena, e la notte dopo, se anche scaccia quella, me ne procura un'altra»): l'immagine sembra quasi suggerire che il ritmo naturale, per cui alla notte segue il giorno, è sostituito da un tempo di 'sole notti' per Deianira.⁴⁵ Nel primo episodio, pochi versi dopo la conclusione della parodo, la notte è invece vista come il momento della giornata che caratterizza le preoccupazioni della donna sposata, in apprensione per il marito e per i figli (*Tr.* 148-50: ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνὴ | κληθῆ, λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντῖδων μέρος | ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη, «finché da ragazza non sia chiamata donna, e prenda su di se di notte il suo lotto di affanni, i timori per lo sposo e per i figli»). Ma è soprattutto nel corale della parodo, come si è visto, che sono cantate le notti insonni di Deianira trascorse nel pianto: la regina non riesce ad «addormentare» la pena del desiderio di Eracle per cui ha esaurito le sue lacrime (*Tr.* 106-7 οὐποτ' εὐνάσειν ἀδάκρυ- | τον βλεφάρων πόθον), con richiamo antifrastico interno e musicale alla notte stessa che invece «addormenta» il sole, nella bellissima ed elaborata immagine, nonché omerizzante, del notturno che apre il canto (*Tr.* 94-6 ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα | τίκει κατευνάζει τε φλογιζόμενον, 'Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ, «Tu che la notte stellata, spogliandosi dell'armatura degli astri | genera e addormenta, folgorante nella luce | Sole, Sole ti invoco»).⁴⁶

Ma, ancora una volta, anche l'immaginario della notte si rivelerà alla fine simbolismo antitetico nelle due opere. Se nelle *Trachinie* alla valenza disforica di sede della pena sconsolata e in solitudine, che culminerà tragicamente negli esiti estremi della morte solitaria per suicidio, si somma il significato metaforico delle tenebre dei limiti del sapere umano,⁴⁷ la notte nell'*Odissea* non è solo, e non sarà sempre, emblema del dolore. Perché sarà proprio essa il teatro della ricongiunzione tra Penelope e Odisseo, e l'«infinità» del dolore notturno che Penelope credeva ineluttabile necessità del suo destino imposta dagli dèi, si trasformerà, grazie all'intervento soprannaturale di Atena che prolunga la notte della loro riunione trattenen-

⁴⁵ Cf. Longo 1968, 34, *ad loc.*: «per Deianira è come se non venisse mai il giorno».

⁴⁶ Come nota finemente la Easterling, «the implication, perhaps, is that whereas in the natural order of things day follows night and night follows day, Deianeira's way of life violates the natural rhythm» (Easterling 1968, 59). Il colorito omerico nell'*incipit* della parodo è conferito dall'epiteto αἰόλα e dal participio ἐναριζομένα (v. 94), entrambi originariamente riferiti con valore fortemente espressivo e metaforico alla notte. Sull'immaginario della notte nella tragedia cf. Hoey 1972, 146-7, Lawrence 1978, 288-9, e Holt 1987, 206-9, il quale ha per Deianira la definizione calzante di «night person» (208).

⁴⁷ Cf. Lawrence 1978, 288; la metafora opera in particolare ancora nella parodo, dove nella notte stellata ma tenebrosa e imperscrutabile che domina il corale, in contrasto con il sole, metafora della conoscenza, è leggibile il simbolo dell'ignoranza nella quale sono immersi tutti i personaggi.

do l'aurora sull'oceano (*Od.* 23.241-6),⁴⁸ in 'smisurata' notte d'amore, assurdo nei versi di Omero a simbolo letterario archetipico dell'«insufficienza del tempo amoroso».⁴⁹

Bibliografia

- Ambühl, A. (2010). «Trojan Palimpsests: the Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics». Alexander, P.S.; Lange, A.; Pillinger, R. (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.
- Ameis, K.F.; Hentze, C.; Cauer, P. (1908). *Homers Odyssee. Gesang VII-XII*. Leipzig; Berlin: Teubner.
- Anderson, M.J. (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Arnould, D. (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Westport (CT); London: Praeger.
- Biraud, M.; Voisin, D.; Zucker, A. (2008). *Parthénios de Nicée. Passions d'amour*. Texte grec établi, traduit et commenté par M. Biraud, D. Voisin, A. Zucker. Grenoble: Jérôme Millon.
- Brügger, C. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band 8, Vierundzwanzigster Gesang (Ω)*. Faszikel 2. Kommentar von C. Brügger. Berlin; New York: De Gruyter.
- Cerri, G. (2010). *Omero. "Iliade". Libro 18, Lo Scudo di Achille*. Introduzione, traduzione e commento di G. Cerri. Roma: Carocci.
- Davidson, J.F. (1994). «Sophocles and the Odyssey». *Mnemosyne* 47, 375-9.
- Davidson, J.F. (2003). «Sophocles' *Trachiniae* and the *Odyssey*». *Athenaeum*, 91, 517-23.
- Davidson, J.F. (2012). «The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 245-61.
- Davies, M. (1991). *Sophocles, "The Trachiniae"*. Oxford: Oxford University Press.

48 *Od.* 23.241-6 καὶ νύ κ' ὄδυρομένοισι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως, | εἰ μὴ ἄρ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη. | νύκτα μὲν ἐν περάτῃ δολιχὴν σχέθεν, Ἥω δ' αὐτῆ | ῥύσασθ' ἐπ' Ὀκεανῶ χροσόθρονον οὐδ' ἕα ἵππους | ζεύγυσθ' ὠκύποδας φάος ἀνθρώποισι φέροντας, | Λάμπρον καὶ Φαέθονθ', οἳ τ' Ἥω πῶλοι ἄγουσι «e mentre loro piangevano sarebbe certo apparsa l'Aurora dita di rosa | se un'altra cosa non avesse pensato la dea glaucopide Atena. | Rese più lunga la notte estendendone la fine, e l'Aurora | dal trono d'oro trattenne sull'Oceano, non lasciava che i cavalli | dai piedi veloci aggiasse, che portano la luce del giorno agli uomini, | Lampo e Fetonte, i puledri che trasportano l'Aurora».

49 Cf. Paduano 2005, 676, ad *Od.* 23.241-6: «prolungando la loro notte, Atena stabilisce un topos che sarà essenziale alla poesia amorosa, fino a *Romeo e Giulietta*, e poi a *Tristano e Isotta*: l'insufficienza del tempo amoroso e l'opposizione tra la notte, sede dell'amore, e il giorno, sede degli obblighi sociali e mondani».

- de Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Benedetto, V. (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Benedetto, V. (2010). *Omero. "Odissea"*. Milano: BUR.
- Doherty, L.E. (1995). *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Dooley, D.C. (2018). *Greek Tragedy and the Epic Cycle: Narrative Tradition, Texts, Fragments* [PhD diss.]. Baltimore: John Hopkins University Press. <http://jhirlibrary.jhu.edu/handle/1774.2/59132>.
- Easterling, P.E. (1968). «Sophocles, *Trachiniae*». *BICS* 15, 58-69.
- Easterling, P.E. (1982). *Sophocles, Trachiniae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellendt, F. (1872). *Lexicon Sophocleum*. Editio altera emendata curavit H. Genthe. Berolini: Borntraeger. [1 ed. 1835 Regimontii Prussorum: Sumptibus fratrum Borntraeger. Rist. 1965 Hildesheim: Olms].
- Finley, J.H. (1978). *Homer's "Odyssey"*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Fögen, T. (ed.) (2009). *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Föllinger, S. (2009). «Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer)». Fögen 2009, 17-36.
- Foley, H.P. (1995). «Penelope as Moral Agent». Cohen, B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's "Odyssey"*. New York: Oxford University Press, 93-115.
- Foley, J. M. (1999). *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Foley, J.M. (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Fowler, R.L. (1999). «Three Places of the *Trachiniae*». Griffin, J. (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 161-75.
- Fraenkel, E. (1977). *Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle*. Premessa di L.E. Rossi. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Fraenkel, E. (2009). *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.
- Graziosi, B.; Haubold, J. (2010). *Homer, "Iliad". Book VI*. Ed. by B. Graziosi and J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoey, T.F. (1972). «Sun Symbolism in the Parodos of the *Trachiniae*». *Arethusa*, 5, 133-54.
- Holt, P. (1987). «Light in Sophocles *Trachiniae*». *ClAnt*, 6, 205-17.
- Jachmann, G. (1958). *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*. Köln: Westdeutsche Verlag.
- 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. [Reprint. with an Introduction

- by B. Goward, General Editor P.E. Easterling. London 2004: Bristol Classical 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.
- Kamerbeek, J.C. (1959). *The Plays of Sophocles. Part 2, The Trachiniae*. Leiden: Brill.
- Kamerbeek, J.C. (1974). *The Plays of Sophocles. Part 5, The Electra*. Leiden: Brill.
- Kanavou, N. (2015). *The Names of Homeric Heroes. Problems and Interpretations*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Katz, M.A. (1991). *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Kelly, A. (2007). *A Referential Commentary and Lexicon to “Iliad” VIII*. Oxford: Oxford University Press.
- Krieter-Spiro, M. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Bd. 3, Dritter Gesang (F)*. Faszikel 2. Kommentar von M. Krieter-Spiro. Berlin; New York: De Gruyter.
- Konstan, D. (2011). «Emotions». Finkelberg, M. (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol. 1. Oxford: Wiley-Blackwell, 249-51.
- Kratzer, E. (2013). «A Hero's Welcome: Homecoming and Transition in the *Trachiniae*». *TAPA*, 143, 23-63.
- Lawrence, S.E. (1978). «The Dramatic Epistemology of Sophocles' *Trachiniae*». *Phoenix*, 23, 288-304.
- Lefkowitz, M.R. (1987). «The Heroic Women of Greek Epic». *The American Scholar*, 56, 503-18.
- Levett, B.M. (2004). *Sophocles. “Women of Trachis”*. London: Duckworth.
- Lightfoot, J.L. (1999). Parthenius of Nicea. The Poetical Fragments and the Erotika Pathemata. Extant Works edited with Introduction and Commentary by J.L. Lightfoot. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Longo, O. (1968). *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*. Padova: Antenore.
- Mactoux, M.-M. (1975). *Pénélope, légende et mythe*. Paris: Les Belles Lettres.
- March, J.R. (1987). *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*. London: Institute of Classical Studies.
- Monsacré, H. (1984). *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Préface de P. Vidal-Naquet. Paris: Albin Michel.
- Morris, J.F. (1983). «Dream Scenes in Homer, a Study in Variation». *TAPA*, 113, 39-54.
- Murray, G. (1947). *The Wife of Heracles*. Translated into English rhyming verse with explanatory notes by G. Murray. London: George Allen & Unwin.
- Paduano, G. (2005). *Omero, “Odissea”*. Versione di R. Calzecchi Onesti. Prefazione e note di G. Paduano. Roma: La Biblioteca di Repubblica. Magnifica 4.
- Perrotta, G. (1935). *Sofocle*. Messina; Milano: Principato.
- Pulley, S. (2019). *Homer, Odyssey Book I*. Edited with an Introduction, Translation, Commentary, and Glossary by S. Pulley. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Purves, A.C. (2019). *Homer and the Poetics of Gesture*. New York: Oxford University Press.
- Radt, S.L. (1983). «Sophocles in seinen Fragmenten». de Romilly, J.; Knox, B. (éds), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 185-231.

- Rodighiero, A. (2002). «Il destino nascosto. Verità e responsabilità tra omissioni e demolizione del dialogo nelle *Trachinie* di Sofocle». Napolitano, L.M. (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 35-51.
- Rodighiero, A. (2004). *Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie)*. Venezia: Marsilio.
- Russo, J. (1982). «Interview and Aftermath: Dream, Fantasy, and Intuition in *Odyssey* 19 and 20». *AJP*, 103, 4-18.
- Russo, J. (2007). *Omero, "Odissea"*. Vol. 5, *Libri XVII-XX*. Introduzione, testo e commento a cura di J. Russo. Traduzione di G.A. Privitera. 7a ed. completamente rinnovata. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Rutherford, R.B. (1992). *Homer, "Odyssey", Books XIX and XX*. Ed. by R.B. Rutherford. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, R.B. (2013). *Homer*. 2nd ed. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Saïd, S. (1998). *Homère et l'Odysée*. Paris: Belin.
- Scavello, G. (2018). «L'Omero tragico: luci e ombre nella parodo dell'*Edipo Re* di Sofocle». Caleffi, P.M.; Cappellotto, A.; Ginelli, F. (a cura di), *Interferenze. Teorie, contaminazioni, interfacce, contatti, trasmissioni*. Verona: Fiorini, 19-42.
- Scavello, G. (2020). «Il nostos anti-odissiaco di Eracle nelle *Trachinie* di Sofocle». *eClassica*, 6, 146-72.
- Scavello, G. (in preparazione 1). «Penelope e Deianira. Parte II: carattere e filosofia di due eroine tra epica e tragedia».
- Scavello, G. (in preparazione 2). «Sofocle Ὀμηρικός: intarsi intertestuali epico-omerici in *Tr.* 650-52 e 846-50».
- Schein, S.L. (1995). «Female Representations and Interpreting the *Odyssey*». Cohen, B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's "Odyssey"*. New York: Oxford University Press, 17-27.
- Schmid, W.; Stählin, O. (1934). *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1.2. München: Beck.
- Scodel, R. (1984). *Sophocles*. Boston: Twayne Publishers.
- Scodel, R. (2004). «The Story-Teller and his Audience». Fowler, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Segal, C. (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Segal, C. (1995). *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Sims, T. (2018). *A Commentary on the Fragments of Fourth-Century Tragedy* [PhD diss.]. Nottingham: University of Nottingham. <https://bit.ly/3LNR9zz>.
- 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.
- Stoessl, F. (1945). *Der Tod des Herakles. Arbeitsweise und Formen der antiken Sagedichtung*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Suter, A. (2009). «Tragic Tears and Gender». *Fögen* 2009, 59-84.
- Taplin, O. (2020). *Sophocles. Antigone and Other Tragedies: Antigone, Deianira, Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- West, S. (2000). *Omero, "Odissea"*. Vol. 1, *Libri I-IV*. Introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento a cura di S. West. Traduzione di G.A. Privitera. 7a ed. rinnovata. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitman, C.H. (1951). *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wilamowitz-Moellendorf, T. von (1917). *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin: Weidmann.
- Winkler, J.J. (1990). *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. London: Routledge.
- Zeitlin, F. (1995). «Figuring Fidelity in Homer's *Odyssey*». Zeitlin, F. (ed.), *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 19-52.
- Zambarbieri, M. (2002). *L'Odissea com'è. Lettura critica*. Vol.1, *Canti I-XII*. Milano: LED.
- Zimmermann, B. (2002). «Der tragische Homer. Zum Aias des Sophokles». Reichel, M.; Rengakos, A. (Hrsgg), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung, Festschrift für W. Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, 239-46.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Rivisitazioni del vanto epico del guerriero nell'*Oresteia*

Enrico Medda

Università di Pisa, Italia

Abstract A peculiar feature of Aeschylus's *Oresteia*, a trilogy characterized by a pervasive blending and overlapping of different linguistic registers, is represented by the reprise and refunctionalisation of the boast of epic warriors on the lying body of a defeated enemy. This paper analyses how the *topoi* of Homeric boast are applied by Aeschylus to characters who, in different ways, either come into conflict with the epic model (Clytemnestra, Aegisthus, Orestes) or are not up for it because of a disastrous unawareness of the real situation (Agamemnon). This allows the poet to cast light on essential nuances of his new dramatic construction.

Keywords Aeschylus. *Oresteia*. Homeric boast. Clytemnestra. Aegisthus. Orestes. Agamemnon.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Motivi tipici del vanto omerico. – 3 Clitemestra. – 4 Agamennone. – 5 Egisto. – 6 Oreste.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-15 | Accepted 2022-06-08 | Published 2022-13-12

© 2022 Medda | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/006

135

1 Introduzione

La commistione e sovrapposizione di linguaggi è un tratto caratterizzante dell'*Oresteia*. In particolare il personaggio di Clitemestra è costruito attorno a una stupefacente capacità di appropriazione di forme di discorso non pertinenti al suo stato di donna e di regina. Tra queste, come ha dimostrato in un eccellente lavoro di una trentina d'anni addietro Annie Bonnafé, gioca un ruolo di primo piano il linguaggio bellico, che dovrebbe appartenere per statuto a suo marito, ma del quale invece è lei a impadronirsi usandolo efficacemente contro di lui e contro chi resta leale al re.¹ La donna ἀνδρόβουλος parla in termini di κράτος, di ἔρις, di μάχαι, pianificando la sua vendetta come una battaglia nella quale riesce a prevalere sottomettendo il proprio nemico.

In un contesto di questo tipo è naturale che giochi un ruolo di primo piano il rapporto con il modello omerico, paradigma del linguaggio bellico e delle situazioni nelle quali un guerriero si impone sull'altro attraverso la propria forza e la propria ἀρετή. Vorrei dunque cercare di mettere a fuoco un aspetto specifico, che rivela la capacità di Eschilo di costruire un articolato gioco di ripresa, modificazione e rifunzionalizzazione della tradizione epica, capace di contribuire in modo rilevante alla costruzione della prima parte della trilogia. Mi riferisco alla situazione del guerriero vincitore che si vanta sul corpo del nemico caduto accingendosi a spogliarlo, un momento tipico dell'*aristeia* epica, che lo spirito mordace di Archiloco si diventerà a dissacrare: ἐπτά γὰρ νεκρῶν πεσόντων, οὓς ἐμάρψαμεν ποσίην, | χεῖλοιοι φονῆς εἰμεν (fr. 101 W.²).

2 Motivi tipici del vanto omerico

Per cominciare, è utile ripercorrere sinteticamente alcuni motivi tipici che compaiono nei discorsi che gli eroi omerici pronunciano in situazioni di questo genere, presenti, com'è naturale in relazione all'argomento del poema, soprattutto nell'*Iliade*.² È opportuno ricordare che i discorsi di vanto non sono caratterizzati da un linguaggio formulare specifico né sono costruiti secondo una struttura codificata. Non di meno, essi presentano una gamma chiaramente identificabile di temi comuni.

¹ Bonnafé 1989.

² Per un quadro generale dei discorsi omerici di vanto e della funzioni che essi possono assumere all'interno della narrazione cf. Kyriakou 2001, 250-77 (che segnala come unico vanto odissiacco *Od.* 22.287-91). Le indicazioni bibliografiche essenziali sul tema, non particolarmente studiato prima di lei, sono offerte dalla Kyriakou (2001, 251 nota 2).

Innanzitutto, l'inferiorità del vinto, dimostrata sul piano dei fatti dal suo giacere morto o moribondo, viene rimarcata dal vincitore attraverso l'uso del verbo *κεῖσθαι* o con un riferimento all'«essere morto».

Il. 20.388-93 (Achille su Ifitione)

δούπησεν δὲ πεσών, ὃ δ' ἐπεύξατο δῖος Ἀχιλλεύς·
κεῖσαι Ὀτρυντεΐδη πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν·
 ἐνθάδε τοι θάνατος, γενεὴ δέ τοι ἔστ' ἐπὶ λίμνῃ 390
 Γυγαίῃ, ὅθι τοι τέμενος πατρῴϊόν ἐστιν
 Ὕλλῳ ἐπ' ἰχθυόεντι καὶ Ἑρμῷ δινήεντι.
 ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε.

Il. 21.120-3 (Achille su Licaone)

τὸν δ' Ἀχιλλεύς ποταμὸν δὲ λαβῶν ποδὸς ἦκε φέρεσθαι,
 καὶ οἱ ἐπευχόμενος ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευεν·
 ἐνταυθοῖ νῦν κείσο μετ' ἰχθύσιν, οἳ σ' ὠτειλὴν
 αἰμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες.

Il. 21.184-5 (Achille su Asteropeo)

κείσ' οὕτως χαλεπὸν τοι ἐρισθενέος Κρονίωνος
 παισὶν ἐριζέμεναι ποταμοῖό περ ἐκγεγαῶτι.

Il. 22.364-6 (Achille su Ettore)

τὸν καὶ τεθνηῶτα προσηύδα δῖος Ἀχιλλεύς·
τέθναθι, κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὅππότε κεν δῆ
 Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἠδ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.

Un secondo motivo di rilievo è la sottolineatura del fatto che l'uccisione dell'avversario rappresenta il giusto pagamento o contraccambio per le sue azioni. In questo quadro hanno particolare rilevanza i termini derivati dalla radice *τιν-*, connessa con l'idea del pagamento e della vendetta:

Il. 13.413-16 (Deifobo su Ipsenore)

Δηϊφობος δ' ἐκπαγλον ἐπεύξατο μακρὸν αὔσας·
 οὐ μὰν αὐτ' ἄτιτος κεῖτ' Ἄσιος, ἀλλὰ ἔφημι
εἰς Ἄϊδός περ ἰόντα πυλάρταο κρατεροῖο
 γηθήσειν κατὰ θυμόν, ἐπεὶ ρά οἱ ὄπασα πομπόν.

Il. 14.478-85 (Acamante su Promaco)

τῷ δ' Ἀκάμας ἐκπαγλον ἐπεύξατο μακρὸν αὔσας·
 Ἀργεῖοι ἰόμωροι ἀπειλάων ἀκόρητοι
 οὐ θιν οἰοσίν γε πόνος τ' ἔσεται καὶ οἰζὺς 480
 ἡμῖν, ἀλλὰ ποθ' ὤδε κατακτενέεσθε καὶ ὕμμες.
 φράζεσθ' ὡς ὑμῖν Πρόμαχος δεδημένος εὐδαί

ἔγχει ἐμῷ, ἵνα μή τι κασιγνήτοιό γε ποιινή
 δηρὸν ἄτιτος ἔη· τὼ καὶ κέ τις εὐχεται ἀνὴρ
 γυνῶτων ἐνὶ μεγάροισιν ἀρῆς ἀλκτῆρα λιπέσθαι. 485

Il. 21.130-5 (Achille su Licaone)

οὐδ' ὑμῖν ποταμός περ εὐρροος ἀργυροδίνης 130
 ἀρκέσει, ᾧ δὴ δηθὰ πολέας ἱερεύετε ταύρους,
 ζῶους δ' ἐν δίνησι καθίετε μώνυχας ἵππους.
 ἀλλὰ καὶ ὥς ὀλέεσθε κακὸν μόρον, εἰς ὃ κε πάντες
 τίσετε Πατρόκλοιο φόνον καὶ λοιγὸν Ἀχαιῶν· 135

Un terzo elemento che spesso trova spazio nel vanto epico è l'affermazione che il vincitore ha punito l'audacia di chi l'ha sfidato infliggendogli una morte che lo priva del rito funebre e del pianto dei familiari, lasciando il cadavere alla mercé di cani, uccelli o (nel caso di Licaone) pesci. Il vanto non si limita dunque alla registrazione di un fatto (la morte del nemico), ma dà spazio anche alle emozioni che la vittoria suscita in chi parla.³

Il. 11.449-54 (Odisseo su Soco)

δοῦπησεν δὲ πεσών· ὃ δ' ἐπεύξατο δῖος Ὀδυσσεύς·
 ᾧ Σῶχ' Ἰππάσου υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο 450
 φθῆ σε τέλος θανάτοιο κιχήμενον, οὐδ' ὑπάλυξας.
 ἅ δειλ' οὐ μὲν σοί γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
 ὅσσε καθαιρήσουσι θανόντι περ, ἀλλ' οἰωνοὶ
 ὠμησταὶ ἐρύουσι, περὶ πτερὰ πυκνὰ βαλόντες.

Il. 21.122-6 (Achille su Licaone)

οὐδέ σε μήτηρ
 ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ἀλλὰ Σκάμανδρος
 οἴσει δινήεις εἴσω ἄλως εὐρέα κόλπον·
 θρώσκων τις κατὰ κῦμα μέλαιναν φριχ' ὑπαΐξει 125
 ἰχθύς, ὅς κε φάγησι Λυκάονος ἀργέτα δημόν.

Il. 22.345-54 (Achille su Ettore)

μή με κύον γούνων γουνάζεο μή δὲ τοκήων· 345
 αἱ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη
 ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷα ἔοργας,
 ὡς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάκκοι,
 οὐδ' εἴ κεν δεκάκεις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
 στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα, 350
 οὐδ' εἴ κέν σ' αὐτόν χρυσῷ ἐρύσασθαι ἀνώγοι
 Δαρδανίδης Πρίαμος· οὐδ' ὥς σέ γε πότνια μήτηρ

³ Cf. Kyriakou 2001, 260.

ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται ὃν τέκεν αὐτή,
ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἴωνοὶ κατὰ πάντα δάσσονται.

Sulla stessa linea si pone la presenza in alcuni discorsi di vanto di una componente di duro sarcasmo nei confronti dello sconfitto, cui vengono rinfacciate le vane vanterie o, più in generale, la mancata realizzazione di ciò che desiderava.

Il. 13. 374-82 (Idomeneo su Otrioneo)

Ἵθρυονεῦ περὶ δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων
εἰ ἐτεὸν δὴ πάντα τελευτήσεις ὅσ' ὑπέστης 375
Δαρδανίδη Πριάμῳ· ὃ δ' ὑπέσχετο θυγατέρα ἦν.
καὶ κέ τοι ἡμεῖς ταῦτά γ' ὑποσχόμενοι τελέσαιμεν,
δοῖμεν δ' Ἀρεΐδαο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην
Ἄργεος ἔξαγαγόντες ὀπιήμεν, εἴ κε σὺν ἄμμιν
Ἴλιου ἐκπέρσης εὖ ναίομενον πτολίεθρον. 380
ἀλλ' ἔπε', ὄφρ' ἐπὶ νηυσὶ συνώμεθα ποντοπόροισιν
ἀμφὶ γάμῳ, ἐπεὶ οὐ τοι ἐδνωταὶ κακοὶ εἶμεν.

Il. 14.453-8 (Polidamante su Protoenore)

Πουλυδάμας δ' ἔκπαγλον ἐπεύξατο μακρὸν αὔσας·
οὐ μὰν αὐτ' ὄϊω μεγαθύμου Πανθοΐδαο
χειρὸς ἄπο στιβαρῆς ἄλιον πηδῆσαι ἄκοντα, 455
ἀλλὰ τις Ἀργείων κόμισε χροῖ, καὶ μιν ὄϊω
αὐτῷ σκηπτόμενον κατίμεν δόμον Ἄϊδος εἴσω.
ᾠς ἔφατ', Ἀργεῖοισι δ' ἄχος γένετ' εὐξαμένοιο.

Il. 16.744-50 (Patroclo su Cebrione)

τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφησ Πατρόκλεες ἵππεῦ·
ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὡς ῥεῖα κυβιστᾷ. 745
εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,
πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὅδε τήθεα διφῶν
νηὸς ἀποθρῶσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἶη,
ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἔξ ἵππων ῥεῖα κυβιστᾷ.
ἦ ῥά καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἔασιν. 750

Infine, il guerriero vincitore talora include nell'espressione del suo vanto l'invito a chi gli sta intorno a guardare qual è stata la sorte dello sconfitto. Il richiamo alla componente visiva dimostra nei fatti la sua superiorità sul morto.

Il. 14.482-4 (Acamante su Promaco)

φράζεσθ' ὡς ὑμῖν Πρόμαχος δεδημένος εὔδει
ἔγχει ἐμῷ, ἵνα μή τι κασιγνήτιό γε ποινή
δηρὸν ἄτιτος ἔη· τὼ καὶ κέ τις εὔχεται ἀνὴρ
γυνωτὸν ἐνὶ μεγάροισιν ἀρῆς ἀλκτῆρα λιπέσθαι.

Il. 14.500-1 (Peneleo su Ilioneo)
πέφραδέ⁴ τε Τρώεσσι καὶ εὐχόμενος ἔπος ἠΐδα·
εἰπέμεναι μοι Τρῶες ἄγαυοῦ Ἴλιονῆος κτλ.

Questo il quadro cui Eschilo poteva attingere nel momento in cui si accingeva a trasferire il motivo del vanto sui suoi personaggi: il modello omerico, per altro, si imponeva, visto che di questo tipo di discorso non si trovano altri esempi nell'arco di tempo compreso fra Omero e l'*Oresteia* (con la sola eccezione del vanto di Apollo per l'uccisione della dracena in *Hymn. Hom. Ap.* 362-70).

3 Clitemestra

Veniamo dunque a Eschilo, cominciando dal personaggio più fortemente interessato dal fenomeno che intendo prendere in esame: Clitemestra.

L'atto del vantarsi è espresso nei poemi omerici dal verbo εὐχεσθαι, la cui radice, come ha chiarito Emile Benveniste, rimanda all'idea del 'parlare a voce alta', pubblicamente, in un modo che impegna, donde le due aree semantiche che il verbo copre in greco, quella della preghiera/voto e quella del vanto.⁵ Proprio per questa sua natura l'εὐχεσθαι è una modalità espressiva che si pone in attrito con lo *status* della donna in una società come quella ateniese del V secolo a.C., che individuava le qualità femminili essenziali nell'αἰδώς e nella estraneità alla dimensione maschile della comunicazione in pubblico (idea che permea anche la produzione teatrale, per quanto gli autori tragici presentino personaggi femminili trasgressivi da questo punto di vista).

La Clitemestra eschilea si sottrae a questo schema fin dalle prime battute dell'*Agamennone*. Posta dall'assenza del marito nella condizione di esercitare direttamente il potere, la regina mostra non soltanto autonomia decisionale, facendo partire i sacrifici di ringraziamento subito dopo l'arrivo del segnale di fuoco, noto solo a lei, ma anche una marcata tendenza a sottolineare sul piano dialettico la propria capacità di organizzare le cose in modo che i cittadini agiscano secondo linee di comportamento tracciate da lei. In questa cornice rientra la tendenza del personaggio al vanto, che mostra uno sviluppo lineare nel corso della tragedia, fino alla più diretta rivisitazione del modello epico.

Un primo segnale si coglie verso la fine della spettacolare narrazione del viaggio del segnale di fuoco (*Ag.* 281-311). Nel racconto

⁴ *Scil.* la testa del morto.

⁵ Benveniste 1976, 2: 460-1.

la regina dimostra un sicuro controllo di dati geografici relativi alla Grecia intera e in particolare alle rotte della navigazione nell'Egeo settentrionale, che, nell'esperienza degli spettatori ateniesi, non erano certamente alla portata di una donna.⁶ Al v. 312, poi, Clitemestra rivendica con orgoglio di aver stabilito personalmente le regole della lunga staffetta dei fuochi: τοιοῖδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι. Nell'espressione sono rilevanti la forza del dativo μοι, che enfatizza il suo ruolo,⁷ l'uso di τοιοῖσδε, che riaffiorerà più avanti in contesto analogo, e l'allusione alla gara ateniese della λαμπαδηφορία o λαμπαδηδρομία, che si teneva in Atene nelle feste in onore di Efesto, in quelle in onore di Prometeo e nelle Panatenee. Clitemestra stabilisce le norme dei fuochi, attribuendosi una funzione simile a quella del magistrato ateniese che organizzava quella gara.

Subito dopo, la regina si appropria di un ruolo che potremmo dire 'aedico' nel momento in cui fornisce al Coro una coinvolgente descrizione della presa di Troia (Ag. 320-47). Il suo racconto non è basato su una conoscenza diretta, ma sulla sua potente immaginazione, che le permette, benché donna, di riferire i cruenti risvolti della conclusione dell'assedio. Con la sua capacità dialettica Clitemestra riesce quasi a conferire *status* di realtà all'oggetto della narrazione, descrivendo la sventura dei vinti e la gioia dei vincitori, finalmente liberi dalle fatiche della guerra (Ag. 324-37):

καὶ τῶν ἀλόντων καὶ κρατησάντων δίχρα φθογγὰς ἀκούειν ἔστι συμφορᾶς διπλῆς.	325
οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες ἀνδρῶν κασιγνήτων τε καὶ φυταλμίων παῖδες γερόντων, οὐκέτ' ἔξ ἑλευθέρου δέρης ἀποιμώζουσι φιλτάτων μόρον· τοὺς δ' αὖτε νυκτίπλαγκτος ἐκ μάχης πόνος	330
νήστεις πρὸς ἀρίστοισιν ὧν ἔχει πόλις τάσσει, πρὸς οὐδὲν ἐν μέρει τεκμήριον· ἀλλ' ὡς ἕκαστος ἔσπασεν τύχης πάλον ἐν αἰχμαλώτοις Τρωϊκοῖς οἰκήμασιν ναίουσιν ἤδη, τῶν ὑπαιθρίων πάγων	335
δρόσων τ' ἀπαλλαχθέντες ὡς δ' εὐδαίμονες ἀφύλακτον εὐδήσουσι πᾶσαν εὐφρόνην.	

Allo stesso modo si possono udire distinte le grida dei vinti e dei vincitori, voci di duplice sorte. Gli uni gettandosi sui cadaveri dei mariti e dei fratelli, e i bambini su queglii degli anziani progenitori, levano dalla gola non più libera il pianto per la morte dei lo-

⁶ Cf. Taplin 2011, 342-3.

⁷ Per la valenza di interesse, con sfumatura etica, di μοι cf. Medda 2017, 2: 210.

ro cari; gli altri invece la fatica del vagabondaggio notturno, imposta dalla battaglia, li schiera, affamati, di fronte ai pasti offerti dalla città, senz'alcun gettone per il turno; così come ciascuno ha estratto la propria sorte abitano ormai nelle case conquistate dei Troiani, liberi finalmente dal gelo e dalla brina delle notti all'addiaccio, e come dormiranno felici tutta la notte senza montare di guardia!⁸

Nel passo si coglie un evidente punto di contatto con il testo omerico: vi si riprende infatti la descrizione di una città espugnata di *Il.* 4.450-1 (= 8.64-5) ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχολὴ πέλει ἀνδρῶν | ὀλλύτων καὶ ὀλλυμένων.⁹ Come osserva opportunamente Pierre Judet de La Combe, il ricorso di Clitemestra al modello epico riconosciuto contribuisce a dare un maggior grado di verosimiglianza a quelle che sono di fatto solo sue congetture: ella mostra di saper arricchire la narrazione con tratti patetici che accrescono l'impatto emotivo del discorso.¹⁰ Alla fine, la regina non manca di tornare ad affermare la sua capacità di narrare fatti come quelli, pur essendo donna: τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἔξ ἐμοῦ κλύεις (*Ag.* 348).

La tematica del 'vanto' prende corpo nel primo episodio, quando Clitemestra reagisce freddamente al desiderio dell'Araldo di raccontarle i particolari del ritorno di Agamennone, e lo incarica invece di riferire al marito un articolato quadro della sua fedele attesa durante gli anni della guerra, sottolineando in particolare, con un probabile sottinteso sessuale, di non aver 'rotto alcun sigillo' (*Ag.* 604-14):

ταῦτ' ἀπάγγειλον πόσει,	
ἦκειν ὅπως τάχιστ' ἑράσμιον πόλει·	605
γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν	
οἴανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα,	
ἔσθλην ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,	
καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον	
οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου.	610
οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν	
ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.	
τοιόσδ' ὁ κόμπτος, τῆς ἀληθείας γέμων,	
οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν.	

8 Testo e traduzione dei brani dell'*Agamennone* sono tratti da Medda 2017.

9 Cf. Sideras 1971, 188. Tratti di affinità con la descrizione eschilea si riscontrano nella narrazione della reazione dei soldati ateniesi alla decisiva battaglia navale con i Siracusani in Thuc. 7.71.4: ἦν τε ἐν τῷ αὐτῷ στρατεύματι τῶν Ἀθηναίων ... πάντα ὁμοῦ ἀκοῦσαι, ὀλοφυρμός, βοή, νικῶντες, κρατοῦμενοι.

10 Judet de la Combe 2001, 1: 136.

Dai a mio marito questo annuncio, che venga al più presto, lui che è l'amore della città; e al suo arrivo possa trovare che in casa sua moglie è fedele come l'ha lasciata, cagna da guardia della casa, devota a lui, ostile ai nemici, e in tutto il resto simile, e che nell'arco di un lungo tempo non ha infranto alcun sigillo. Né d'altro uomo conosco piacere o discorso che meriti biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il bronzo. Questo è il vanto, carico di verità, che per una donna nobile non è vergogna levare a gran voce.

La regina presenta questa parole come il proprio vanto (κόμπος, v. 613).¹¹ Il discorso di Clitemestra all'Araldo si era aperto con una rivendicazione della sua capacità di interpretare, lei donna, i dati della realtà con più prontezza e capacità di percezione dei suoi detrattori maschi, tanto da aver indotto tutta la città a fare sacrifici e levare grida di gioia. La chiusa («Questo è il vanto, carico di verità ecc., vv. 614-14) riprende lo stesso tono, contrapponendo al vanto per le imprese militari che l'Araldo aveva definito legittimo per i vincitori di Troia ai vv. 575-9:

ὥς κομπάσαι τῷδ' εἰκὸς ἡλίου φάει
 ὑπὲρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποτωμένοις
 Τροίην ἑλόντες δήποτ' Ἀργείων στόλος
 θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα
 δόμοις ἐπασσάλευσαν ἀρχαῖον γάνος

In questa luce del sole è giusto per noi, che voliamo sulla terra e sul mare, levare questo vanto: «Preso infine Troia, la spedizione degli Argivi appese queste spoglie in offerta agli dèi nei santuari dell'Ellade, splendido trofeo secondo l'uso antico»

un altro κόμπος, non meno legittimo, quello della donna nobile e onesta che Clitemestra ipocritamente afferma di essere.

In questa fase la tematica del vanto si muove, almeno apparentemente, nella dimensione della contrapposizione fra sfera maschile e sfera femminile. Tuttavia, già con il semplice appropriarsi della modalità espressiva maschile del κόμπος, Clitemestra sta minando l'autoritratto in veste di donna fedele e casta che ha tratteggiato poco prima. La sua parola, benché ancora rivestita di tratti femminili, lascia trasparire sotto la superficie il fremito di una natura audace e

¹¹ Il sostantivo κόμπος e il verbo κομπεῖν nell'epica risultano attestati solo in senso proprio, in riferimento al rumore prodotto da oggetti che collidono fra di loro (i denti di un ghinghiale in *Il.* 11.417, 12.149; in questo secondo passo il rumore serve come paragone per lo stridere del bronzo delle armi che si scontrano con le corazze dei guerrieri colpiti, cf. 12.151). Il significato metaforico di 'vanto', 'vantare' è attestato per la prima volta in Thespis *TrGF* 1 F 3.2, e si diffonde a partire da Pindaro ed Eschilo.

competitiva rispetto alle prerogative del maschio. La regina rivendica infatti la sua capacità di costruire un vanto fondato sulla verità, in opposizione alla pretesa dell'Araldo di definire la gloria dei vincitori. Nella chiusa del discorso il ricorrere di *τοιόσδε* al v. 614 richiama il finale della narrazione della presa di Troia nel primo episodio, *τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἔξ' ἐμοῦ κλύεις* (v. 348), e l'affermazione del v. 312 *τοιόιδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι*.

Il cerchio del vanto si chiude nel momento in cui la regina lascia cadere la maschera, dopo che le grida del re provenienti dalla casa hanno rivelato il compimento dell'assassinio. Clitemestra compare in scena accanto ai cadaveri di Agamennone e Cassandra, e apre il suo discorso con una frase sconvolgente, che fornisce la chiave di lettura di tutto ciò che ha detto in precedenza, rovesciando il significato apparente delle sue parole (vv. 1372-6):

πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων
τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.
πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις
δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατον
φάρξει' ἂν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος; 1375

Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che prima ho detto per opportuna scelta: altrimenti come potrebbe uno che trama mali contro i suoi nemici, che vogliono sembrare amici, tenere la rete del dolore a un'altezza superiore a quella del salto?

Tutte le affermazioni precedenti erano subordinate a un piano di vendetta che richiedeva la dissimulazione per poter cogliere nella rete il nemico. Cruciale appare l'audace formulazione *τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι* (v. 1373), nella quale il futuro *ἐπαισχυνθήσομαι* riprende e rovescia intenzionalmente le parole con cui ai vv. 856-7 Clitemestra aveva proclamato il suo amore per il marito, ipocritamente sottolineando il superamento della naturale ritrosia femminile a parlare dei propri sentimenti: *οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους | λέξαι πρὸς ὑμᾶς*.

Il contenuto del discorso è scioccante per il completo rigetto di ogni forma di *αἰδώς* femminile, sostituita da una dilagante ferocia (*Ag.* 1377-94):

ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι
νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν-
ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.
οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι, 1380
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνασθαι μόρον.
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστοχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,

παίω δέ νιν δίς, κὰν δυοῖν οἰμώγμασιν
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι 1385
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός
 Ἴδου νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
 οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,
 κἀκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγῆν
 βάλλει μ' ἐρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου 1390
 χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοσδότῳ
 γάνει σπόρητος κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.
 ὥς ᾧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε,
 χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι.

A questa lotta decisiva, frutto di un'antica contesa, pensavo da tanto tempo, e alla fine è giunta, anche se tardi: io sto qui, dove ho colpito, e l'atto è compiuto. Ho agito in modo tale – questo non lo negherò – che non potesse sfuggire né difendersi dalla morte. Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, malvagia veste sfarzosa; lo colpisco due volte, e con due gemiti abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già caduto, come gradita offerta, che accompagna la preghiera, per il sotterraneo Hades Salvatore dei morti. Così egli cadendo sospinge il suo animo, e sputando fuori un fiotto violento di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte, delle quali godevo non meno di quanto il campo seminato gode della benedizione della pioggia mandata da Zeus quando sta per sbocciare la spiga. Così stanno le cose, illustri anziani di Argo: rallegratevi, se vi fa piacere; io invece me ne vanto!

Clitemestra presenta la propria azione come l'esito legittimo di un'ostilità insanabile (νείκη, v. 1378): l'uomo che ha ucciso è un nemico, e questo ai suoi occhi le dà il diritto, come a un guerriero dell'*epos*, di levare il suo vanto sul corpo che giace (ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι, v. 1394). Clitemestra sta orgogliosamente in piedi accanto al cadavere del nemico (ἔστικ' ἔνθ' ἔπαισ', v. 1379) e offre una proterva e cruda narrazione dell'assassinio. Si assiste qui a una forte distorsione rispetto al modello, nel momento in cui l'assassina ne riprende un tratto tipico qual è la descrizione della modalità con cui il guerriero ha colpito l'avversario durante il duello. La legittima soddisfazione per la vittoria espressa dai guerrieri di Omero si trasforma nell'evocazione del piacere perverso che Clitemestra ha provato al momento di infliggere il terzo colpo ad Agamennone già caduto a terra, fino a oltrepassare la soglia della blasfemia quando la regina paragona il fiotto di sangue sgorgato dalla bocca del marito al rituale della terza libagione che si offriva a Zeus salvatore, sostituito mostruosamen-

te da Hades (vv. 1385-92).¹² Tutto è stravolto rispetto al modello: innanzitutto perché uno dei contendenti, il vincitore, è una donna che abbatte un uomo, poi perché si tratta di una moglie che ha ucciso il marito (anzi, di una regina che ha ucciso il legittimo sovrano di Argo), e infine perché Clitemestra si sta vantando di un'uccisione ottenuta con l'inganno, il che si pone all'opposto rispetto alla lealtà reciproca che contraddistingue lo scontro epico. Come se non bastasse, Clitemestra aggiunge una malcelata allusione sessuale, paragonando il piacere che ha provato nel ricevere addosso le gocce di sangue del re morente al piacere che provano i semi irrorati dalla pioggia.

Questa donna, che ormai si sente in tutto pari a un uomo, lancia una sfida aperta al coro, ricorrendo proprio al verbo del vanto: χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι (v. 1394). Colpisce l'uso del verbo in prima persona, a differenza di quanto avviene nell'*Iliade*, dove è il narratore a usare la formula ὡς ἔφατ' εὐχόμενος per descrivere l'atteggiamento del vincitore: Clitemestra si è totalmente appropriata di questa modalità espressiva, e la rivendica. È una situazione terribile, di fronte alla quale i Vecchi restano allibiti, per l'audacia inaccettabile di un tale κόμπος levato sul cadavere di un uomo e di un marito (cf. 1399-400 θαναμάζομέν σου γλώσσαν, ὡς θρασύστομος | ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον). Al loro tentativo di ricondurla dentro i limiti del suo *status* di donna, Clitemestra reagisce duramente ricorrendo ancora a una doppia eco omerica (*Ag.* 1401-6):

πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος
 ἐγὼ δ' ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότας
 λέγω - σὺ δ' αἰνεῖν εἴτε με ψέγειν θέλεις
 ὅμοιον - οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμός
 πόσις, νεκρὸς δὲ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
 ἔργον, δικαίᾳς τέκνονος. τὰδ' ὦδ' ἔχει.

1405

Voi cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così.

L'attacco del discorso è modellato sulle parole rivolte da Ettore a Aiace in *Il.* 7.235-6 (μή τί μεν ἦντε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε, | ἠὲ γυναικός, ἢ οὐκ οἶδεν πολημήϊα ἔργα). La rivendicazione di coraggio e di esperienza bellica da parte di Ettore viene piegata da Clitemestra a esprimere la propria disponibilità a combattere i propri av-

¹² Cf. Medda 2017, 3: 323-4 dove argomento in dettaglio le ragioni per le quali al v. 1387 è opportuno mantenere la lezione trādita Ἄιδου, contro la correzione Διὸς di Enger.

versari a viso aperto, senza più bisogno di inganni, rifiutando, insieme alla legittimità del giudizio dei Vecchi, anche la sanzione sociale corrispondente. La regina vuol essere trattata da pari a pari, come un combattente sul campo, capace di rivendicare con la forza i propri diritti. Attraverso l'eco omerica la regina si vendica dello sprezzo del coro per le qualità intellettuali femminili, cui più volte da lei ha reagito con fastidio nel corso del dramma. È lei adesso a essere in una posizione di forza, che le permette di appropriarsi definitivamente di quel modello di comportamento maschile che appare ormai negato ad Agamennone, morto per mano di una donna.

Un'altra eco omerica, ben colta da Emanuele Dettori, si cela nell'espressione polare αἰνεῖν εἴτε ψέγειν (v. 1403), che rimanda a *Il.* 10.249-50 Τυδεΐδη, μήτ' ἄρ με μάλ' αἴνεε μήτε τι νείκει· | εἰδόσι γάρ τοι ταῦτα μετ' Ἀργείοις ἀγορεύεις.¹³ Clitemestra si sottrae al consolidato sistema di valori su cui si fondano la lode e il biasimo della collettività. Cade così del tutto il velo di ipocrisia che al v. 611 le aveva fatto tenere in considerazione il rischio della «voce di biasimo» degli Argivi (ἐπίπογον φάτιν, cf. anche v. 937 ἀνθρώπειον ... ψόγον). Tutto crolla di fronte alla realtà dei fatti: «questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così» (vv. 1404-6).

Ormai padrona del campo, la regina riprende ulteriori tratti del vanto epico, ancora distorcendoli profondamente: il motivo del κείσθαι, che descrive oggettivamente i rapporti di forza traendone l'affermazione della propria superiorità, e il motivo del sarcasmo, che diviene in inaccettabile insulto *post mortem* alle vittime del suo inganno (*Ag.* 1438-47):

κείται γυναικὸς τῆσδ' ὁ λυμαντήριος,
Χρῦσηΐδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἴλιῳ,
ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε, καὶ τερασκόπος 1440
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος
πιστὴ Ξύννευος, ναυτίλων δὲ σελμάτων
ἰστοτρίβης. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην·
ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἡ δὲ τοι κύκνου δίκην
τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον 1445
κείται φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν
εὐνήσ παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς.

Giace morto l'uomo che ha oltraggiato questa donna, la delizia delle Criseidi di Ilio, e con lui questa prigioniera, indovina e compagna di letto, profetessa, fedele concubina, che strofina l'albero sui banchi delle navi. Non è immeritata la sorte che hanno subito:

13 Dettori 2005, 1-3.

lui così come ho detto; lei invece, la sua amante, giace dopo aver cantato come un cigno l'ultimo lamento di morte; e per me ha apportato la delizia del loro letto che si aggiunge alla mia voluttà.

Agamennone è schernito come «la delizia delle Criseidi di Ilio» (v. 1439), mentre alla sua concubina è riservato un insulto volgare, «quella che strofina l'albero» (ἰστοτρίβης, v. 1443), che si pone ai limiti delle possibilità della lingua tragica, tanto che molti editori hanno tentato di depotenziarne il significato o addirittura di correggerlo, nella convinzione che sulla scena tragica non ci fosse posto per una simile oscenità. Ma qui chi parla è Clitemestra, e le regole non valgono. Il discorso si chiude sull'irridente menzione del giacere assieme dei due amanti anche nella morte (motivo che sarà ripreso specularmente da Oreste per i corpi della madre e di Egisto nelle *Coefore*).

4 Agamennone

L'unico personaggio dell'*Agamennone* che sia veramente un guerriero e che avrebbe dunque pieno diritto a esprimersi nella forma del vanto è il re Agamennone. Ma proprio nei suoi confronti Eschilo opera una scarnificante *deminutio* che lo trasforma in una vittima incapace di reagire.

Il primo discorso del sovrano (vv. 810-54) è costruito sulla falsariga della scena del ritorno del reduce vincitore. Agamennone è preoccupato di sottolineare come la presa di Troia e il ritorno dell'esercito siano avvenuti con il favore degli dèi, e come la guerra sia da considerare una manifestazione del compimento della giustizia che essi hanno voluto. In questo quadro il re offre una sintetica evocazione della conquista della città, condotta con toni epicizzanti. La vittoria è descritta tramite la metafora dello sbranamento della città da parte della 'belva argiva', che come un leone ha spiccato un balzo al di sopra delle mura della città, e si è saziata di sangue regale (Ag. 821-8):

τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν
 τίειν, ἐπεὶπερ χάρπαγὰς ὑπερκότως
 ἐπραξάμεσθα καὶ γυναικὸς οὐνεκα
 πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος,
 ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηστρόφος λεώς,
 πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·
 ὑπερθορὼν δὲ πύργον ὠμηστῆς λέων
 ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.

825

Per questo dobbiamo pagare un debito memore di riconoscenza agli dèi, giacché con somma collera abbiamo richiesto il prezzo della rapina, e a causa di una donna ha ridotto in polvere la città

la belva argiva, prole del cavallo, popolo che rotea lo scudo, dopo aver spiccato un balzo al tramonto delle Pleiadi; e scavalcate le mura il leone selvaggio ha leccato a sazietà a sangue di re.

Due i tratti omerici evidenti. Il primo è l'immagine del balzo al disopra delle mura, che varia quella del leone che scavalca il recinto per predare le mandrie presente nei paragoni omerici di

Il. 5.136-8

δὴ τότε μιν τρὶς τόσσον ἔλεν μένος ὥς τε λέοντα
ὄν ῥά τε ποιμὴν ἀγρῶ ἔπ' εἰροπόκοις οἴεσσι
χραύση μὲν τ' αὐλῆς ὑπεράλμενον οὐδὲ δαμάσση·

Il. 13.751-4

ὥς εἰπὼν ἐπὶ Κεβριόνη ἥρωϊ βεβήκει
οἶμα λέοντος ἔχων, ὅς τε σταθμοὺς κεραΐζων
ἔβλητο πρὸς στήθος, ἐή τέ μιν ὤλεσεν ἀλκή·
ὥς ἐπὶ Κεβριόνη Πατρόκλεες ἄλσο μεμαώς.

Il. 24.41-3 = 441-3

ᾧ οὐτ' ἄρ φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα
γναμπτόν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὥς ἄγρια οἶδεν,
ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ μεγάλη τε βίη καὶ ἀγήνορι θυμῶ
εἴξας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν ἵνα δαῖτα λάβησιν·

Il secondo tratto di ascendenza epica è l'immagine della belva che lecca a sazietà il sangue della vittima:

Il. 17.61-5

ὥς δ' ὅτε τίς τε λέων ὀρεσίτροφος ἀλκὶ πεποιθῶς
βοσκομένης ἀγέλης βούν ἀρπάσῃ ἢ τις ἀρίστη·
τῆς δ' ἔξ αὐχέν' ἔαξε λαβῶν κρατεροῖσιν ὀδοῦσι
πρῶτον, ἔπειτα δέ θ' αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει
δηῶν

Il. 17.540-2

ὥς εἰπὼν ἐς δίφρον ἔλων ἔναρα βροτόεντα
θῆκ', ἂν δ' αὐτὸς ἔβαινε πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεν
αἱματόεις ὥς τίς τε λέων κατὰ ταῦρον ἐδηδῶς.

Il. 18.579-83

σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
ταῦρον ἐρύγηλον ἐχέτην· ὃ δὲ μακρὰ μεμκῶς
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
τῶ μὲν ἀναρρήξαντε βοδὸς μέγαλοιο βοείην
ἔγκατα καὶ μέλαν αἶμα λαφύσσετον.

580

Od. 22.401-5

εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσιν
 αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥς τε λέοντα,
 ὅς ῥά τε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο·
 πᾶν δ' ἄρα οἱ στήθος τε παρήϊά τ' ἀμφοτέρωθεν
 αἱματόεντα πέλει, δεινὸς δ' εἰς ὧπα ιδέσθαι.

Tutto questo sembra accreditare una presentazione di Agamennone come condottiero omerico 'vincente' e giustamente fiero del suo valore. Tuttavia, alcuni tratti della sua narrazione vanno a coincidere sinistramente con l'interpretazione del prodigio di Aulide data da Calcante nella parodo: la distruzione totale di Troia, v. 824 διημάθουνεν, richiama i vv. 126-30 πάντα δὲ πύργων | κτήνη ... | Μοῖρ' ἀλαπάξει πρὸς τὸ βίαιον, e il pasto di sangue del leone evoca quello delle aquile che si erano cibate della lepre pregna, cf. v. 119 βοσκόμενοι e v. 138 δεῖπνον αἰετῶν. Questa circostanza vena i toni trionfalistici del discorso di sfumature ominose, lasciando affiorare i rischi che potrebbero derivare dalla distruzione radicale della città: un tema che era stato toccato, con malevola ipocrisia, da Clitemestra (vv. 338-44) e che era risuonato anche nel discorso dell'Araldo, quando aveva ricordato che la città era stata totalmente annientata, senza risparmiare i templi e gli altari degli dèi (vv. 524-8). Vantando la smisurata ira con cui l'esercito ha punito i colpevoli, dunque, Agamennone contribuisce inconsapevolmente, con un procedimento di ironia tragica, a erodere le fondamenta della propria condizione di ἀνὴρ εὐδαίμων (cf. 530).

L'erosione del vanto epicizzante di Agamennone, infine, viene completata da Clitemestra attraverso una efficace strategia di attacco, che prevede l'enfaticizzazione esagerata dell'elogio (Ag. 895-904):

νῦν, ταῦτα πάντα τλάσ', ἀπενθήτω φρενί 895
 λέγοιμ' ἂν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,
 σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης
 στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,
 καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα,
 κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χειματος, 890
 ὁδοιπόρῳ διψῶντι πιγαῖον ῥέος.
 τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγμασιν.
 φθόνος δ' ἀπέστω. πολλὰ γὰρ τὰ πρὶν κακὰ
 ἦνειχόμεσθα.

Ora, dopo aver patito tutto questo, con cuore privo di dolore potrei definire quest'uomo il cane da guardia della sua dimora, la gomina che salva la nave, la colonna dell'alto tetto che giunge fino a terra, il figlio unigenito per il padre, la polla d'acqua sorgiva per il viandante assetato, la terra non più sperata apparsa al na-

vigante, il giorno bellissimo a vedersi dopo la tempesta. Di tali appellativi lo ritengo degno. E stia lontana l'invidia: tante sofferenze abbiamo già sopportato in passato.

L'enfaticizzazione dell'elogio si esplica anche sul piano scenico, con la proposta fatta al re della fatale camminata sulle stoffe purpuree. La lode del vincitore diviene così ambigua e problematica, tanto da indurre Agamennone a sottolineare che un elogio simile non dovrebbe venire da un membro della famiglia, e che gli onori che Clitemestra propone sono inadatti a un uomo e pericolosi di fronte agli dèi (vv. 914-30). Ma la regina, nella serrata sticomitia dei vv. 931-43, dove l'incontro fra i due sposi è descritto in termini di μάχη, νίκη e κράτος, piega la fievole resistenza dell'avversario, tanto che alla fine Agamennone si dichiara, con termine prettamente militare, sottomesso e disposto ad accettare l'ominosa camminata sulla porpora (vv. 956-7): ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαί τάδε, | εἶμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν. Il vanto militaresco di Agamennone si è ormai del tutto dissolto.

5 Egisto

Nell'esodo dell'*Agamennone* Eschilo propone ancora una ripresa del modulo del vanto applicandolo, in maniera del tutto distorta, a un personaggio che per il modo in cui è caratterizzato e per la sua stessa ascendenza epica è il meno autorizzato di tutti ad appropriarsi di questa modalità espressiva. Eppure proprio per questo personaggio i *topoi* del vanto omerico affiorano nella forma più diretta.

Egisto arriva in scena in un momento in cui i corpi di Agamennone e Cassandra sono visibili in scena, dopo il terribile dialogo fra Clitemestra e il Coro (*Ag.* 1577-82):

ὦ φέγγος εὐφρον ἡμέρας δικηφόρου.
φαίην ἂν ἤδη νῦν βροτῶν τιμαόρους
θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄχη,
ιδῶν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων
τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον φίλωσ ἐμοί,
χερὸς πατρῶας ἐκτίνοντα μηχανάς.

1580

O luce benigna di un giorno che porta giustizia! Ora finalmente posso dire che gli dèi, vendicatori dei mortali, dall'alto vegliano sui dolori della terra, vedendo quest'uomo che giace avvolto nella veste intessuta delle Erinni per la mia gioia, pagando le trame della mano di suo padre.

Il suo discorso d'ingresso prende le mosse dalla vista del cadavere del nemico (vv. 1581-2 ἰδῶν ... | τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον), in una situazione dunque prettamente epica. La prima affermazione è che lo spettacolo di Agamennone morto dimostra che davvero gli dèi si preoccupano delle vicende umane e tutelano la giustizia. Lo stesso motivo torna per due volte nella parte finale del discorso (*Ag.* 1603-11):

ἐκ τῶνδέ σοι πεσόντα τόνδ' ἰδεῖν πάρα.
 κὰγὼ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς.
 τρίτον γὰρ ὄντα μ' ἐπὶ δεκ' ἀθλίῳ πατρί
 1605
 συνεξελαύνει τυτθὸν ὄντ' ἐν σπαργάνοις
 τραφέντα δ' αὖθις ἢ δίκη κατήγαγεν,
 καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὦν,
 πᾶσαν Ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας.
 οὔτω καλὸν δὴ καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί,
 1610
 ἰδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν.

È per questi fatti che ora puoi vedere quest'uomo caduto, e io sono colui che con giustizia ha ordito la sua morte. Atreo infatti cacciò me, il tredicesimo figlio, un bimbo ancora in fasce, in esilio assieme a mio padre. Ma una volta cresciuto, la Giustizia mi ha riportato qui, e pur restando fuori dalla sua casa, ho messo le mani su quest'uomo, mettendo assieme ogni risorsa del mio piano malevolo. Così davvero anche morire sarebbe bello per me, dopo averlo visto preso nelle reti della Giustizia.

Egisto si vanta di essere il giusto vendicatore delle colpe commesse contro suo padre Tieste attraverso una ricca miscela di elementi di derivazione omerica. Nella parte iniziale il motivo della vista del morto, tipico dell'εὐχος iliadico, si associa con un'eco odissiaca. L'idea che la morte del nemico provi che gli dèi hanno a cuore la giustizia per gli uomini riprende in modo diretto l'espressione di gioia di Laerte quando apprende che i pretendenti sono stati uccisi da Odisseo (*Od.* 24.351-2): Ζεῦ πάτερ, ἢ ῥα ἔτ' ἐστὲ θεοὶ κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον, | εἰ ἐτέον μνηστῆρες ἀτάσθαλον ὕβριν ἔτεισαν. C'è poi il motivo del 'giacere', che rimanda ai vanti omerici elencati al par. 2 (*Il.* 20.389-90 κείσαι Ὀτρυντεΐδῃ πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν· | ἐνθάδε τοι θάνατος, *Il.* 21.121 ἐνταυθοῖ νῦν κείσο μετ' ἰχθύσιν, *Il.* 21.184 κείσ' οὔτως).

A questi tratti si associa il tema della giustizia, centrale nella rilettura eschilea, in quanto la morte inflitta con violenza al proprio nemico è vista come il pagamento di un debito, ed è dunque da considerare una giusta forma di vendetta (v. 1581 χειρὸς πατρῶας ἐκτίνοντα μηχανάς, v. 1611 ἰδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν). Anche questa componente trova riscontro nei vanti epici, come ad esempio in *Il.* 13.414 οὐ μὰν αὐτ' ἄτιτος κείτ' Ἄσιος, *Il.* 14.478-9 ἵνα μὴ τι κασιγνητιό

γε ποινη | δηρὸν ἄτιτος ἔη, *Il.* 21.133-4, ἀλλὰ καὶ ὧς ὀλέεσθε κακὸν μόνον, εἰς ὃ κε πάντες | τίσετε Πατρόκλοιο φόνον καὶ λοιγὸν Ἀχαιῶν.

Sul tessuto dei motivi direttamente riconducibili al vanto epico Eschilo intreccia, in chiusura della *rhēsis*, un altro tratto di ascendenza omerica, e cioè l'affermazione che per lui sarebbe bello anche il morire, dopo aver ottenuto una gioia grande come il veder il proprio avversario preso nella rete della Giustizia (vv. 1610-11 οὗτο καλὸν δὴ καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί | ἰδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεισιν). Si tratta di un modulo che trova riscontro in *Od.* 7.224-5 ἰδόντα με καὶ λίποι αἰῶν | κτῆσιν ἐμὴν δμῶας τε καὶ ὑπερφερὲς μέγα δῶμα e in *Hymn. Hom. Aphr.* 153-4 βουλοίμην μὲν ἔπειτα ... | σῆς εὐνῆς ἐπιβάς, δῦναι δόμον Ἄϊδος εἴσω. Ma si può anche ricordare l'angosciata preghiera di Aiace in *Il.* 17.645-7, dove l'eroe chiede a Zeus di dissipare la nube che disorienta i combattenti, aggiungendo ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὔαδεν οὔτω.

Egisto appare dunque ὀμηρικώτατος nelle modalità espressive che lo caratterizzano, ma la ricca trama di motivi epici è intenzionalmente vanificata da Eschilo nel momento in cui li associa a un personaggio la cui natura e le cui azioni si pongono agli antipodi dello standard di un ἄριστος omerico e che già Cassandra ha bollato come λέοντ' ἀναλκιν in *Ag.* 1224. Innanzitutto, il richiamo al vedere è viziato sin dal principio, perché quello che il pubblico vede è sì il risultato di uno scontro bellico, ma l'azione non è stata portata a termine da Egisto, per cui la sua pretesa di vantarsene è abusiva. Inoltre, e questo è un dato negativo ancora più grave, a uccidere Agamennone è stata una donna. Il modo in cui l'omicidio si è verificato non glorifica affatto Egisto, bensì lo infama.

Si comprende allora perché tra i due momenti del vanto sopra riportati Eschilo faccia pronunciare al personaggio una lunga sezione (vv. 1583-602) nella quale il personaggio rievoca la colpa di Atreo nei confronti di Tieste, che dal suo punto di vista giustifica la fine di Agamennone. In quei versi Egisto cerca di intestarsi il merito della sua uccisione, che pure non ha compiuto materialmente, ma lo fa con argomenti che risultano alla fine controproducenti. Egli infatti afferma di esse δίκαιος τοῦ φόνου τοῦδε ῥαφεύς (v. 1604): il suo ruolo è stato dunque quello di artefice di un inganno, un'azione che si pone agli antipodi dello scontro leale tra gli avversari della tradizione epica. Addirittura, Egisto dice di aver contribuito alla morte di Agamennone pur essendo rimasto lontano dalla sua casa (καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὢν, v. 1608), il che è un controsenso rispetto al duello epico, nel quale già il tiro con l'arco è bollato come atto vile. È notevole in questo caso il gioco che si instaura fra il senso ostile del verbo ἠψάμην ('ho attaccato', v. 1608) e quello del composto ξυνάφας ('mettere assieme' e dunque 'elaborare' le trame dell'inganno, v. 1609). Egisto afferma inoltre apertamente di aver messo in atto contro Agamennone πᾶσαν μηχανὴν δυσβουλίας (v. 1609).

Affiora qui un tratto decisivo del personaggio, così come Eschilo l'ha ideato. A differenza di Clitemestra, che ha il dominio assoluto di forme diverse di linguaggio, Egisto non ha un controllo adeguato dei registri comunicativi che utilizza. Quest'uomo vile ricorre ai termini del vanto epico senza avvedersi della propria inadeguatezza; inoltre, sbandiera il ruolo delle Erinni nella punizione di Agamennone senza rendersi conto di quanto questo concetto risulti minaccioso nei suoi stessi confronti; infine, ricorre ad espressioni che risultano involontariamente ominose. Quando introduce il termine *δυσβολία*, in particolare, non tiene conto del fatto che il prefisso *δυσ-*, se può indicare l'ostilità verso Agamennone, ha anche valore negativo, e dunque finisce per dire che il suo piano è una decisione sciagurata che danneggia chi l'ha concepita. E nella chiusa del discorso, quando usa il termine 'morire', introduce una *κληδών* involontariamente ominosa, perché egli pagherà effettivamente con la morte il suo delitto nelle *Coefore*.¹⁴

6 Oreste

Il modulo omerico del vanto viene recuperato per un'ultima volta nelle *Coefore* per Oreste, nel momento in cui, duplicando specularmente la scena dell'*Agamennone*, il matricida compare accanto ai cadaveri della madre e di Egisto. In questa situazione, Oreste avrebbe tutto il diritto di levare un vanto per il successo della sua lotta, e tuttavia Eschilo costruisce per lui una situazione peculiare, nella quale il vanto del vincitore viene rapidamente offuscato dal turbamento mentale e dalla prospettiva della persecuzione divina che lo attende.

L'uccisione degli usurpatori è naturalmente un motivo di gioia per il coro e per Oreste, e la scena della rivelazione dei cadaveri è preparata già nello stasimo precedente, dove il Coro invita a levare *l'όλολυγή* per la vittoria e per l'affermazione della Giustizia (*Ch.* 942-4).

ἐπολούξατ' ὧ δεσποσύνων δόμων
ἀναφυγῆ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς
ὑπὸ δυοῖν μιστόροις

Gridate per la gioia, perché la casa dei padroni è sfuggita alle sventure e al consumo di ricchezza dei due contaminati.

Il richiamo epico compare subito all'inizio della *rhēsis* che Oreste pronuncia al momento del suo ingresso in scena (*Ch.* 973-9):

¹⁴ Cf. Peradotto 1969, 18.

ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα
 πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας
 σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἤμενοι,
 φίλοι δὲ καὶ νῦν, ὡς ἐπείκασαι πάθη
 πάρεστιν, ὄρκος τ' ἐμμένει πιστώμασιν.
 Ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίῳ πατρὶ
 καὶ Ξυνθανεῖσθαι· καὶ τάδ' εὐόρκως ἔχει.

975

Guardate i due sovrani del paese, assassini di mio padre, saccheggiatori della casa. Certo incutevano rispetto, quando sedevano sul trono, e anche ora si amano, per quel che si può indovinare da ciò che hanno subito: il giuramento tiene fede ai suoi impegni. Insieme giurarono morte a mio padre sventurato, e di morire insieme; e l'esito corrisponde al giuramento.¹⁵

Il primo motivo che affiora è quello del rendere visibili a tutti le conseguenze della giusta vendetta (ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα, v. 973), che richiama il vanto di Acamante su Promaco di *Il.* 14. 481-2 φράζεσθ' ὡς ὑμῖν Πρόμαχος δεδημημένος εὔδει | ἔγχει ἐμῶ. Il secondo elemento di ascendenza epica è il sarcasmo che chi si è imposto con la forza può esercitare nei confronti del caduto: rimando a questo proposito ai passi citati al par. 2 (*Il.* 13. 374-82, Idomeneo su Otrioneo, *Il.* 14.453-8, Polidamante su Protoenore, *Il.* 16.744-50, Patroclo su Cebrione). Dei due morti viene ricordata la σεμνότης, e il timore che incutevano quando stavano assieme sul trono: una condizione cui si oppone adesso il loro stare visibilmente a terra morti. Si aggiunge poi l'ironia sul fatto che si amavano molto in vita, e ancora adesso si amano (φίλοι δὲ καὶ νῦν, v. 976), visto che il giuramento che avevano fatto di morire assieme dopo aver ucciso Agamennone ha effettivamente raggiunto il suo scopo, quello di tenerli uniti, ma in un modo ben diverso da quello che pensavano. Il testo in questo punto presenta qualche problema, perché il segmento φίλοι τε καὶ νῦν secondo alcuni interpreti non può rappresentare né un'antitesi né un parallelo adeguato rispetto al precedente σεμνοί. Garvie considera la possibilità di correggere σεμνοὶ in πιστοί,¹⁶ ma il contrasto fra la precedente σεμνότης e l'attuale condizione di sottomissione dei due amanti è perfettamente coerente con la situazione. Per migliorare la sintassi troppo ellittica della frase Brown ipotizza una lacuna fra il v. 975 e il v. 976, nella quale all'idea della σεμνότης si aggiungerebbe quella del legame affettivo, e propone e.g. il supplemento νῦν δ' ὡς ταπεινοὶ κάσθενεῖς κείνται πέδοι· πιστοὶ δ' ἐφαίνοντ' ἐν βίῳ Ξυνευνετοί.¹⁷ Al di

¹⁵ Le traduzioni dei brani delle *Coefore* sono mie.

¹⁶ Garvie 1986, 319.

¹⁷ Brown 2018, 425.

là della soluzione che si voglia dare al problema testuale, è necessario che entrambi gli aspetti, *σεμνότης* e *φιλία*, siano presenti nel passo.

Il sarcasmo riprende le parole con cui Oreste aveva preannunciato la morte alla madre in *Ch.* 894-5 e 904-7;

φιλεῖς τὸν ἄνδρα; τοιγὰρ ἐν ταύτῳ τάφῳ
κείσῃ. θανόντα δ' οὔτι μὴ προδοῖς ποτε.

Ami quest'uomo? E allora giacerai nella medesima tomba. Ora che è morto certamente non lo tradirai.

ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάξαι θέλω·
καὶ ζῶντα γὰρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός.
τούτῳ θανοῦσα Ξυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς,
τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δὲ χρῆν φιλεῖν στυγεῖς

Vieni. Ti voglio ammazzare proprio accanto a quest'uomo: anche da vivo lo preferivi a mio padre. Vacci a letto da morta, poiché ami quest'uomo, e quello che dovevi amare invece lo odî.

A loro volta i tre passi delle *Coefore* rinviano al vanto sarcastico di Clitemestra sui corpi di Agamennone e Cassandra, e particolarmente su quello di Agamennone in *Ag.* 1438-47.

Il terzo e ultimo motivo omerico che affiora nelle parole di Oreste è quello della giusta vendetta. Ma è proprio su questo punto che lo schema del vanto si incaglia, aprendo la strada allo scarto che Eschilo ha pianificato nei confronti del modello. Ai piedi di Oreste non c'è infatti un morto qualsiasi, ma sua madre. Questo getta il personaggio in uno stato d'ansia, perché si sente assillato dalla necessità di dimostrare la colpevolezza del nemico abbattuto, visto che solo questo può giustificare in qualche modo il terribile atto che ha compiuto. Così, la seconda ripresa del tema del vedere coinvolge l'esposizione della veste trappola, che porta i segni del delitto commesso e deve fornire la prova della necessità di vendicarlo (*Ch.* 980-90):

ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, 980
τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί,
πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν Ξυωρίδα.
ἐκτείναντ' αὐτὸ καὶ κύκλῳ παρασταδὸν
στέγαστρον ἄνδρὸς δεῖξαθ', ὡς ἴδη πατήρ-
οὔχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε 985
Ἥλιος - ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἑμῆς,
ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ,
ὡς τόνδ' ἐγὼ μετήλθον ἐνδίκῳ φόνον
τὸν μητρός. Αἰγίσθου γὰρ οὐ λέγω μόρον·
ἔχει γὰρ αἰσχυντήρος, ὡς νόμος, δίκην. 990

E voi che udite questi mali, guardate anche lo strumento che fu vincolo per il mio sventurato padre, catena per le mani e ceppi per i piedi! Distendetelo e stando in circolo attorno mostrate il viluppo che lo coprì, perché il padre veda – non il mio, ma quello che sorveglia tutte queste vicende, il Sole – le azioni empie di mia madre, e mi sia un giorno testimone che io ho ricercato con giustizia l'uccisione della madre. Della morte di Egisto non parlo; ha avuto la punizione che secondo la legge merita chi causa disonore.

Oreste coinvolge il Sole, invocandolo come possibile testimone in un futuro processo che si prefigura: il dio potrà testimoniare che Oreste ha ucciso con giustizia (ἐνδίκως) la madre. Il matricida ha chiarissima la diversità di peso fra la sorte di Clitemestra e quella di Egisto. Quest'ultimo non merita attenzione perché la sua morte è stata soltanto la punizione di un uomo che causa infamia. L'uccisione della madre invece si configura come un problema tremendo, e la situazione di vanto slitta inesorabilmente verso quella di un assassino che cerca testimoni a sua discolpa per il giudizio futuro. La dimensione eroica dell'erede esiliato che è tornato a vendicare il padre viene sostituita da quella di un uomo tormentato dal turbamento mentale che sopraggiunge e che sente la necessità di dimostrare le proprie ragioni prima che le sue facoltà lo abbandonino.

Le riprese del vanto epico dell'*Oresteia* non riguardano il terzo dramma, che per la sua stessa ideazione muove da una situazione di conflitto verso una conciliazione che riporta Oreste all'interno del consesso civile. Le Erinni, che aspirerebbero a ottenere su di lui una vittoria completa della quale potrebbero vantarsi, devono accettare una soluzione diversa.

Dai passi esaminati sopra si coglie come Eschilo abbia scelto di valersi di questa possibilità espressiva di ascendenza epica facendola entrare in conflitto con la natura dei personaggi a cui la attribuisce. Per ognuno di essi, con motivazioni diverse, essa risulta infatti disfunzionale, rivelandoli come immersi di una dimensione nella quale la violenza intrafamiliare si è spinta oltre ogni accettabile limite, erodendo ogni possibile continuità con i valori dell'ἀρετή epica. E proprio il riconoscimento di quell'antico e familiare modello, probabilmente, accresceva nel pubblico la sensazione di orrore e di φόβος che Eschilo sfrutta così genialmente nel suo capolavoro.

Bibliografia¹⁸

- Benveniste, E. (1976). *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll. Trad. it. di M. Liborio. Torino: Einaudi.
- Bonnafé, A. (1989). «Clytemnestre et ses batailles: Éris et Peitho». Étienne, R. et al. (éds), *Architecture et poésie. Hommage à G. Roux*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 149-57.
- Brown, A. (2018). *Aeschylus. Libation Bearers*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Dettori, E. (2005). «Un modulo argomentativo arcaico in Aesch. *Ag.* 1402-6». *Lexis*, 23, 1-3.
- Fraenkel E. (1950). *Aeschylus. "Agamemnon"*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Oxford University Press.
- Judet de La Combe, P. (2001). *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 voll. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Kyriakou, P. (2001). «Warrior's Vaunts in the *Iliad*». *RhM*, n.s. 144, 250-77.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. Roma: Bardi.
- Peradotto, J.J. (1969). «Cledonomancy in the *Oresteia*». *AJPh*, 90, 1-21.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus homericus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Taplin, O.P. (2011). «Klytaimestra's Beacons». *DeM*, 2, 339-44.

18 Le indicazioni bibliografiche sono limitate all'essenziale. Per una più ampia informazione sui passi discussi si rimanda per l'*Agamennone* a Medda 2017, e per le *Coefore* a Brown 2018.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

«Nadie te lo reprochará» La súplica de una madre en Homero, Estesícoro y Esquilo

Carmen Morenilla Talens

Universitat de València, Espanya

Abstract In this paper we will see how a motif, used by Homer, Stesychorus and other authors and considered an imitation of Homer, should be seen as a motif deeply rooted in the tradition used by various authors in different genres and in distant times. These are scenes in which a mother or, in her absence, a wet nurse pleads with a young man not to engage in combat because he is going to lose his life. The way they do it is particularly moving: they show the mother's breast as an evocation of motherhood. The plea is vain, the young men face their enemy: more powerful than this plea is the fear of reproach.

Keywords Homer. Stesichorus. Aeschylus. Mother. Supplication. Hecuba. Hector. Callirrhoe. Gerion. Clytemnestra. Orestes.

Índice 1 Introducción. – 2 El motivo de los senos maternos al descubierto. – 2.1 Homero y Estesícoro. – 2.2 Epitafios. – 2.3 Tragedia. – 2.4 La nodriza de Séneca. – 3 Senos descubiertos en la iconografía. – 4 El deseo de lucha. – 5 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-15 | Accepted 2022-04-17 | Published 2022-13-12

© 2022 Morenilla Talens | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/007

159

1 Introducción

La griega es una literatura altamente formalizada, característica que comparte con otras de pueblos primitivos. Los elementos que se reiteran adoptan, además, formas especiales en las fases primeras, fuertemente influidas por la oralidad con unos modos de comunicación y de transmisión muy enraizadas en el mito y en el rito. Se corre con frecuencia el riesgo de considerar una obra o un autor poco original cuando reconocemos la presencia de uno de estos elementos procedentes de la tradición anterior. En gran medida este error se comete porque no conocemos bien los procesos de creación poética de la época antigua, en especial de la época arcaica, y apenas de la clásica. Solo la comparación con otras formas literarias de otros pueblos, que sí hemos podido estudiar, nos ha permitido hacernos una idea de los procesos mentales que se debían producir.¹

Debemos, pues, tener siempre presente que el concepto actual de la originalidad y del plagio no es el de la época arcaica, cuando el autor hacía uso de un tema o motivo tradicional intentando adaptarlo a las nuevas circunstancias, al género en el que compone, al auditorio concreto que le escucha, al patrono que le ha contratado o en cuya casa actúa, a la ciudad o grupo para quien trabaja... El estudio de la reelaboración de elementos tradicionales se complica cuando aceptamos la existencia de un paradigma con respecto al cual se enjuician las obras de los autores considerados sus acólitos o imitadores. Se pasa entonces a hablar de «imitación de un pasaje» en lugar de reelaboración. Es muy frecuente en el caso de la épica con respecto a otros géneros. Sin negar esa imitación, creemos que no siempre lo es. En primer lugar, porque cada vez son más las voces que se manifiestan contra una datación temprana de los poemas homéricos y que apuntan a una «composición»² de una versión aproximada a la que nosotros conservamos más cercana, a finales del siglo VII, incluso se apunta a principios del VI.³ Desde hace tiempo voces autorizadas insisten en que los poemas homéricos son un producto de una tradición de la que también proceden otro tipo de obras y que junto

1 Cf. Gentili 1980, 17-59; 1996, capítulo «Oralidad y cultura arcaica», 19-58 (trad. de Xavier Riu de *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 1984).

2 Por «composición» en este caso entendemos la redacción de los poemas en lo fundamental como los conocemos nosotros, con el plan y la estructura que conservamos, lo que no quiere decir que ignoremos el complejo problema de la labor editorial que realizaron los alejandrinos y de la existencia de papiros que muestran un desarrollo distinto de escenas concretas.

3 Cf. los artículos de Di Benedetto sobre la reelaboración de formulas y pasajes en la *Iliada*, posteriormente reelaborados y publicados en la monografía de 1994; la introducción de J. García Blanco y L.M. Macía Aparicio a la edición de la *Iliada* que realizan en Alma Mater, Madrid 1991; Pavese 1993, 177-86; Bañuls 1997, 63-80; Morenilla 1997a, 45-59; 1997b, 35-47; Pórtulas 2008, 451; Finkelberg 2011, 179-208; 2018, 15-38.

a esa tradición hemos conservado restos, no tan voluminosos, pero en absoluto despreciables, de autores y obras que evidencian la pertenencia a otras tradiciones emparentadas con la homérica o incluso anteriores a la homérica. Pero, a pesar de ello, en numerosos estudios se sigue hablando de modo automático de influencia de Homero, cuando en ocasiones deberíamos ver comunidad de tradiciones.

Además, hay también voces autorizadas para las cuales Estesícoro pertenece a la antigua tradición citaródica, a la tradición de épica cantada anterior a la épica hexamétrica estíquica, en la línea de lo que indican las fuentes antiguas y los hallazgos papirológicos, puesto que tanto su *Gerioneida* como su *Papirus Lille* son poemas demasiado extensos para ser considerados lírica coral.⁴

Queremos ver cómo un motivo, que es utilizado por Homero, Estesícoro y otros autores, que ha sido considerado imitación, debe ser visto como un motivo hondamente arraigado en la tradición y utilizado por diversos autores en géneros diferentes y en épocas distantes. Se trata de un motivo, mostrar el seno, que ya ha sido estudiado e interpretado en estudios con diferente orientación, incluyendo algunos que se ocupan de los mismos pasajes que vamos a abordar y con los que estamos en deuda.⁵ Nuestra intención es centrarnos en unos pasajes específicos en los que en los que una madre muestra el seno a su hijo en el contexto de una súplica que no es atendida y en los que la consecuencia de ello es que se produzca una muerte. Quisiéramos mostrar, como hemos indicado en las palabras iniciales, que, al menos en esa forma concreta, el motivo no puede ser interpretado como un préstamo de la épica homérica, aunque a ella pertenezca la primera aparición que tengamos, sino que debemos verlo como común a varias tradiciones.

⁴ Cf. West 1971, 302-14; Morenilla, Bañuls 1991, 49-66; Morenilla 1995, 589-605 y 1996, 203-18. En el mismo sentido apuntan las investigaciones sobre el origen del hexámetro dactílico; cf. Gentili 1977, 7-37 y diversos trabajos de Fernández Delgado, en especial 1982, 151-73 y más recientemente Schoubben 2017-18. Para una discusión de la bibliografía reciente sobre el encuadre de Estesícoro en un género literario, cf. Pòrtulas 2008, 444-53; Ercoles 2012, 1-22; Gil de Carvalho 2017, 12-19.

⁵ No es nuestra intención hacer un repaso exhaustivo a la bibliografía existente sobre el tema, sino que remitimos a aquella que nos ha sido de más ayuda o bien que aborda el tema desde otra perspectiva que puede ser de interés. Es el caso de Rodríguez Cidre 2011, 59-83 y de la Dissertation de Martin 2015, que lo aborda en pasajes de Homero en los que su uso tiene finalidades distintas, incluyendo su relación con la muerte, aspecto que había sido tratado por Alexiou 1974 (sobre el gesto del ritual del lamento consistente en mostrar el pecho cf. pp. 55-6). Desde una perspectiva distinta, cf. Marshall 2017, que se centra en las escenas de amamantamiento y su interpretación; y Finllass 2018, con respecto a Helena.

2 El motivo de los senos maternos al descubierto

2.1 Homero y Estesícoro

En Homero *Iliada* 22.79 ss. encontramos la escena que nos interesa, en un contexto muy relevante desde el punto de vista de la evolución del argumento: Héctor va a enfrentarse con Aquiles en el que será su último combate y con lo que se llegará al final del poema, puesto que Aquiles pondrá fin a su cólera a petición de los dioses y restituirá el cadáver de Héctor a sus padres, con cuyos funerales termina la obra. Va a morir, por lo tanto, no sólo el mejor de los troyanos,⁶ sino el prototipo del héroe épico.

Sus padres, que como él son conscientes de que se acerca su final si se enfrenta a Aquiles, le ruegan que rehuya el combate, que regrese a Troya, porque sin él la guerra está perdida, como todos saben.⁷ Pero él optará por quedarse puesto que, una vez cometido el error de hacer permanecer a los hombres fuera de las murallas y de haber medido mal sus fuerzas, teme ser avergonzado por los troyanos y antepone, en consecuencia, su buen nombre a su vida. Primero se produce una petición a la vez razonada y emotiva del padre, de Príamo, quien le recuerda los múltiples sufrimientos que ha soportado por culpa de Aquiles y le ruega que piense en la situación en que lo va a dejar si muere, en las desgracias que le esperan a él, un anciano. A la vez argumenta la conveniencia de que no se enfrente a ese guerrero, porque es superior a él, le va a matar y con ello causará mayores males a la ciudad, que se verá privada de su mejor baluarte.

La madre, en cambio, le dirige una alocución más breve, apelando a los aspectos afectivos de su relación con el hijo e insistiendo en las consecuencias nefastas de su muerte. Describe así el poema la actitud de Hécuba en los vv. 79-81 y sus primeras palabras, vv. 82 ss.:

Μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα,
κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δε μαζὸν ἀνέσχε·
καὶ μιν δάκρυ χέουσ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
Ἔκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·
τῶν μνήσαι, φίλε τέκνον, ἄμυνε δὲ δήιον ἄνδρα

⁶ Somos conscientes de los problemas que plantea la figura de Héctor, para lo que remitimos a Nagy 1994, a pesar de lo cual seguimos considerándolo un héroe prototípico en la medida en que no consideramos que sea Aquiles, su contraparte. Para una revalorización de la figura de Héctor, habitualmente relegada a un plano secundario, a causa precisamente de la de Aquiles, Redfield 1992; Kozak 2017.

⁷ Para la súplica en Homero y en particular para esta cf. Pedrick 1982, 130.

La madre, a su vez, desde su parte, se lamentaba vertiendo
 [lágrimas
 la ropa alzando, y con la otra mano mostró el pecho;
 y a él, vertiendo lágrimas, aladas palabras le dirigía:
 Héctor, hijo mío, respeta esto y compadécete de mí misma,
 si alguna vez te di el pecho que hace olvidar los dolores;
 acuérdate de ello, hijo querido, y rechaza a ese hombre funesto

Todo el pasaje es altamente emotivo y, por ello, está plagado de procedimientos expresivos: además de fórmulas de uso frecuente, como ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, la reiteración de δάκρυ χέουσα en la descripción de la actitud de la madre y la del término μαζόν; la insistencia en la actitud que debe tener el hijo, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἔλεησον αὐτήν, en la que se vuelve a referir al seno materno, τάδε τ' αἶδεο; el calificativo que recibe μαζόν, un término compuesto muy expresivo, λαθικηδέα; la reiteración de τέκνον ἑμόν (v.82) en φίλε τέκνον (v.84); los vocativos de afecto.⁸ Esta madre, desesperada porque sabe que Aquiles es superior a Héctor y va a matarlo, está deshecha en llanto. Por ello apela a un símbolo de maternidad, al pecho del que mamó Héctor de niño, el pecho del que dice la madre que calmaba los pesares.⁹ Esta insistencia en un reiterado acto cotidiano que marca la relación madre-hijo es prueba de la intensidad de la súplica de esta madre.¹⁰ La referencia al seno materno en un contexto de súplica angustiada de una madre no es casual, como vamos a ver en los siguientes tratamientos, incluyendo iconográficos.

Nos interesa un fragmento de Estesícoro, autor sobre el que se han volcado numerosos estudiosos en los últimos decenios, gracias a los descubrimientos papirológicos.¹¹ En *Gerioneida* Estesícoro enfrenta a Gerión y Heracles en la Península Ibérica, enfrentamiento que ha sido interpretado en un marco colonial, en el que se ha puesto de relieve la procedencia de Estesícoro de Hímera, una colonia,¹² y la época en que vive, en la que se producen nuevos asentamientos. Ese combate, pues, enfrenta a un indígena, Gerión, con un héroe civilizador, Heracles, y tras ellos se ha visto el enfrentamiento entre el monstruo y el héroe, entre el mundo salvaje y la civilización.

8 *Uid. comm. ad loc.* Richardson.

9 Prueba de que se convierte en símbolo de la maternidad son los numerosos iconos y cuadros que muestran a la Virgen con un pecho fuera y al Niño en sus brazos, a veces mamando. Muchas de estas imágenes reciben el nombre de *La Virgen de la leche*.

10 El que Hécuba sea reina no es impedimento para que hubiera dado pecho a sus hijos, aunque tuviera nodrizas, que serían en ese caso amas secas.

11 Para la relación entre el pasaje homérico y el de Estesícoro en detalle remitimos a Lu 2013, 45-63 (subapartado dedicado a Heracles en la *Gerioneida*) y Finglass, Kelly 2015, 19-80.

12 Para la relación con el proceso de colonización Franzen 2009, 55-72.

Pero también se ha puesto de relieve que este monstruo es presentado por el autor con rasgos muy humanos, que provocan la empatía del auditorio, lo que ha sido interpretado como un indicio del tipo de relaciones que se mantenía con las élites indígenas; una humanización de Gerión que tiene su antecedente en la presentación ambivalente que hace de él Hesíodo en *Teogonía* 287-94 y 979-83¹³ y que tiene también su correlato en las representaciones iconográficas: en ellas vemos un Gerión totalmente humano salvo por el hecho de tener tres cuerpos unidos por la cintura.¹⁴

En varias escenas de este poema se ha visto imitación de pasajes homéricos; el que nos interesa está en los versos iniciales del fr. S 13 (P.Oxy. 2617 fr. 11),¹⁵ los únicos que son inteligibles del citado fragmento. En ellos la Oceánida Calírroe, conocedora de que su hijo va a enfrentarse con Heracles, le ruega que no lo haga, puesto que sabe que el resultado del combate será la muerte de su hijo. El pasaje es altamente emotivo: se trata de unas palabras en alocución directa y, a pesar de los pocos versos conservados, vemos que estas palabras, pronunciadas por la madre evocan el lenguaje funerario indicándonos con claridad que presente cuál será el resultado de la contienda:

.....] ἐγών [μελέ]α καὶ ἀλαστοτόκος κ]ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
..... Γ]αρνύνα γωναζόμα[ι,
αἰ[ποκ' ἐμόν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσ]χεθον

¡Desdichada de mí, que inolvidable dolor
parí, y he sufrido dolores inolvidables!
A ti, Gerión, te suplico abrazada a tus rodillas,
si en alguna ocasión te acogí en mi pecho...

En los primeros dos versos Estesícoro hace que Calírroe se califique a sí misma como una sufriente madre mediante tres calificativos en progresión emotiva: el primero el adjetivo μελέα, «desdichada», el segundo el compuesto poético, ἀλαστοτόκος, «que inolvidable dolor parí»,¹⁶ un ἄπαξ λεγόμενον de gran contenido expresivo, que se ve

13 Lo señala De Sanctis 2012, 63.

14 Para las reproducciones cf. LIMC, s.v. «Geryoneus».

15 Hemos consultado diversas ediciones, como es el caso de las de Curtis 2011; Davies, Finglass 2015; Lazzari 2008; Page 1974; con todo, utilizamos la edición canónica de Davies 1991.

16 DGE s.v. «ἀλαστοτόκος» traduce «que da a luz con desgracia». Debe interpretarse en el sentido de que lo que ha dado a luz, su hijo, es fuente de desgracias para ella; cf. Chantraine s.v. «τίκτω». Lo traducimos por «que inolvidable dolor parí» para mantener la paronomasia del texto griego.

reforzado por las palabras siguientes, ἄλαστα παθοῖσα, que vienen a ser una paráfrasis de ese término. Y en estas dos últimas calificaciones, en las que se produce la reiteración del adjetivo, además del efecto expresivo fruto de la reiteración de un término (aunque sea en forma distinta), se produce una reelaboración poética de la fórmula πένθος ἄλαστον, muestra del intenso dolor que Calíroo siente y del duelo futuro que presiente.

Cabe señalar que esta fórmula, πένθος ἄλαστον, tiene un uso muy específico. No es propiamente una fórmula homérica, aunque aparezca en Homero, sino una fórmula del lenguaje funerario utilizada en diversos contextos para referirse específicamente al dolor que los padres sienten por la pérdida de un hijo.¹⁷ Se trata, en consecuencia, de una fórmula muy marcada, con un campo de aplicación específico, y por ello cargada de una gran fuerza expresiva y con un fuerte valor evocador: por esa misma razón restituimos el adjetivo ἀλάστοις en el *Papirus Lille*, en un verso incompleto, en boca de una madre, en este caso la madre de Eteocles y Polinices, que intenta evitar los dolores que le produciría la muerte de sus hijos.¹⁸

La reelaboración de la fórmula en el pasaje de *Gerioneida*, enfatizada por el hecho de ser doble, se realiza en un contexto lingüístico de características especiales: en el primer caso crea Estesícoro un compuesto poético, que es explicado por la siguiente calificación, en el que aparecen los dos elementos que componen la fórmula, puesto que παθοῖσα está relacionado etimológicamente con πένθος.

Pero en este pasaje de Estesícoro no sólo vemos una profunda reelaboración del material tradicional en el plano léxico, esto es, la recreación de una fórmula funeraria, sino también la presencia del motivo que aparece en el pasaje homérico que acabamos de comentar, el de la petición de una madre a su hijo de que no acuda a un combate porque presiente su muerte. Es evidente que existe una relación entre los dos pasajes: en ambos una madre se dirige al hijo, que está decidido a entablar un combate con su enemigo, y sabemos que en ambos casos la súplica será vana, pues se entablará el combate y, además, también en ambos casos los presentimientos de las madres se cumplirán, los hijos morirán a manos del enemigo. El paralelo no se limita a la situación, sino que va más allá y afecta a los elementos estructurales que conforman la escena: las dos madres hacen mención de los pechos que amamantaron al hijo cuando era niño. Incluso la estructura sintáctica es equiparable. En *Ilíada* 22.83 leemos:

¹⁷ Para los pasajes en los que puede detectarse esta fórmula y su interpretación, cf. Morenilla 1992.

¹⁸ Cf. Morenilla, Bañuls 1991.

... εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον.

En *Gerioneida*:

αἰ[ποκ' ἐμόν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσχεθον

La evidente semejanza entre ambas escenas lleva a afirmar que utilizan un mismo motivo fijado por la tradición incluso en sus elementos estructurales. Pero no puede llevar a afirmar que Estesícoro imita a Homero, puesto que la semejanza tiene como fundamento el uso del mismo motivo, la mención del seno materno, con una misma estructura sintáctica. No hay mayores relaciones léxicas que sí serían posibles a pesar de la diferencia de géneros, incluso cabe señalar que, mientras en *Gerioneida* Calírroe insiste en sus primeras palabras en el dolor que ella sufre y el que presiente, en el caso de *Íliada* 22 el motivo de la referencia al respeto debido a los pechos maternos está mucho más desarrollado: hay una insistencia no solo por parte de Hécuba, que abiertamente le pide respeto por esos pechos, sino también por parte del narrador, que describe con detalle los gestos de la madre, que muestra realmente el pecho desnudo al hijo, vv.79 ss.

2.2 Epitafios

La referencia al pecho materno forma parte de un motivo tradicional, cuya base se encuentra en la relación afectiva y física que se produce entre madre e hijo. Prueba del hondo arraigo de este motivo es su constante presencia en un tipo de textos muy especiales, los epitafios, textos, por lo tanto, relacionados con el rito del tránsito al Hades, vinculados con las creencias y los sentimientos religiosos y que, por ello, cambian muy lentamente en lo esencial. El motivo aparece en los epitafios por una *mors immatura*, un tipo de epitafios que sigue una serie de fórmulas y estructuras relativamente fijas: los padres se lamentan por las esperanzas de cuidados futuros que ahora ven frustradas; las madres se quejan de los dolores del parto y los cuidados de la infancia, que ahora resultan vanos, entre otros motivos. La madre suele referirse a los alimentos que sus pechos proporcionaron al niño; o bien para insistir en la juventud del fallecido se hace referencia a que ha sido arrancado de sus pechos. Así lo leemos en un epigrama de Meleagro (*AP* 8, 468), en cuyos versos 6 s. del lamento de la madre se dice:

αἰᾶ τὰς μαστῶν¹⁹ ψευδομένης χάριτας
καὶ κενεᾶς ὠδῖνας·

¡Ay, ay, de mis pechos las gracias frustradas
y los vanos dolores del parto!

Y Menécrates en otro epigrama (*AP* 9, 390) presenta una mujer que, cansada de perder hijos en la tierna infancia, rechaza amamantar al último, vv. 5 s.:

οὐ θρέψω, λέξασα, τί γὰρ πλέον; Ἴδι, μαστοί,
κάμνετε·

No lo criaré, tras decir ¿qué, pues, más? Para Hades, pechos,
os fatigáis;...

Y un epitafio tardío del II-III d.C., *GV* 1280, empieza diciéndole al caminante

βαῖον ἐπιστήσας ἵχνος ἐνθάδε τύμβον ἄθρησον
παιδὸς ἀφῶν μαζῶν μητρὸς ἀποπταμένου·

Poniendo leve huella del pie aquí, observa la tumba
del niño que se ha ido volando de repente de los pechos de su
[madre.

Bastan solo estos pasajes para comprobar que la mención al seno materno, por la relación que evoca entre madre e hijo, forma parte también del lenguaje funerario, relación que es la causa de que aparezca también en contextos de gran emotividad, cuando la madre tiene un interés muy especial en que su hijo haga caso a sus súplicas, sabedora de que, si no le hace caso, la muerte es segura. Ese presentimiento de una muerte segura, si se enfrenta el hijo a su enemigo, se refuerza por el uso de esta fórmula funeraria modificada. Y realmente se cumple el presentimiento, lo que contribuye a reforzar el carácter funerario en un futuro uso.

19 μαζός y μαστός es un doblete: es más frecuente el primero en la épica, pero su equivalencia métrica ha dado lugar a vacilaciones en la tragedia a la hora de editar los pasajes.

2.3 Tragedia

La tragedia es lugar propicio para violentos enfrentamientos y súplicas para evitarlos. En dos casos estrechamente relacionados entre sí volvemos a encontrar a una madre que muestra el seno a su hijo. Pero en estos pasajes la madre suplica por su propia vida: se trata de la súplica de Clitemnestra a Orestes en *Coéforas* de Esquilo y en *Electra* de Eurípides.²⁰

En la tragedia de Esquilo, tras escucharse los gritos de Egisto desde el interior del palacio, sale un esclavo a dar cuenta de lo que ha sucedido en el interior y a pedir que se abran las puertas del gineceo, vv. 875-82. Sale de él Clitemnestra, vv. 885 ss., y se da cuenta de lo que sucede por lo que de inmediato pide un hacha para poder luchar con los atacantes, dando, con ello, muestras de la gran entereza de carácter que siempre ha tenido en Esquilo. Orestes sale del palacio, v.892, y se dirige a ella con gran dureza, lo que provoca que Clitemnestra, caiga de rodillas y diga (vv.896-8):

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

Detente, hijo, respeta, niño, este
pecho del que tú muchas veces, mientras te adormecías,
con tus encías mamabas la leche que bien alimenta.

El impacto en Orestes de la visión del seno materno y las palabras que la madre le dedica refiriéndose a él es tal que por primera y última vez Orestes duda. Pílates ha de recordarle entonces el ineludible cumplimiento de la orden de Apolo. A partir de ese momento no habrá más dudas, a pesar de las súplicas.

La forma concreta que adopta esta súplica permite deducir que no se trata de imitación del modelo homérico. Presenta un desarrollo particular: en *Ilíada* 22.83 se califica al seno materno con un epíteto expresivo, λαθικηδέα, «que hace olvidar los dolores», mientras que Clitemnestra describe con más detalle el momento de tomar el pecho el niño, haciendo referencia a las encías, al succionar la leche materna y al hecho de que el niño se adormeciese al mamar, lo que es acorde al λαθικηδέα de Homero. Que se trata de un mismo motivo, aunque lo que se suplica es diferente, nos lo indica también la petición de respeto con una estructura similar, τάδε τ' αἴδεο en Homero

²⁰ No sucede así en *Electra* de Sófocles, donde no hay mención al seno materno; Esquilo y Eurípides guardan una estrecha relación entre sí, como ha mostrado Aélión 1983, para estos dos pasajes cf. 1: 122 s.

υ τόνδε δ' αἰδεσαι... μαστόν en Esquilo. Y es especialmente llamativo porque quizá sea la primera vez que se utiliza el motivo homérico en tragedia, aunque con una finalidad distinta, un uso anticipado en el sueño que Clitemnestra tuvo, en el que veía su pecho mordido por una serpiente que mamaba de él.²¹

La espectacularidad de la escena es tal que la iconografía se hizo pronto eco de esa imagen y representa a Clitemnestra con el seno descubierto y Orestes empuñando la espada, con frecuencia acompañado por Pílates. Es lo que puede verse, solo a modo de ejemplo, en un ánfora de cuello de Lucania de figuras rojas, datada en el año 310 a.C. (Malibú), en la que Clitemnestra, de rodillas, muestra un pecho a su hijo con una mano y levanta la otra hacia el rostro de su hijo; Orestes, espada en mano, se dirige a matar a su madre. En el llamado *Sarcófago de la Orestíada*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, de mármol, datado en el siglo II d.C., Clitemnestra yace en el suelo con el seno desnudo.²²

Eurípides, como es frecuente en él, reelabora profundamente el material tradicional, en particular el tratamiento de este motivo en Esquilo. Si en *Coéforas* escuchamos directamente a la madre suplicar a Orestes fuera de palacio, en *Electra* la muerte se produce en el interior de la casa de campo en la que vive Electra. Se escucha un brevísimo diálogo extraescénico y a continuación salen a escena los dos hermanos para relatar ellos mismos lo sucedido de un modo patético: comparten con el coro las estrofas 9^a a 11^a. Al comienzo de la estrofa 10^a, Orestes informa del gesto de la madre (vv.1206-9):

κατεῖδες, οἶον ἄ τάλαιν' ἔξω πέπλων
ἔβαλεν, ἔδειξε μαστόν ἐν φοναΐσιν,
ἰὼ μοι, πρὸς πέδῳ
τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τὰν κόμαν δ' ἐγὼ...

¿Viste cómo la desdichada fuera del peplo
sacó, mostró el pecho en el momento de la muerte,
¡ay de mí!, en el suelo
dejando los miembros que parieron? Y la cabellera yo ...

Orestes describe el mismo movimiento que realizan Clitemnestra en *Coéforas* y Hécuba y Calírroe en *Ilíada* y *Gerioneida*. A continuación, se interrumpe cuando empieza a describir su ataque: se puede

²¹ Al respecto, entre otros comentarios sobre la forma que adopta este sueño, puede consultarse Medda, Battezzato, Pattoni 1995, 448 nota 148; López Graña 2019, que en pp. 609-41 se ocupa en detalle de la imagen del amamantamiento de una serpiente como expresión del tópico de tener el enemigo en la propia casa y cita un pasaje de Estesícoro en el que también se observa el mismo motivo (42 *PMG* en p. 637).

²² Para la iconografía de Clitemnestra cf. *LIMC*, s.v. «Klytaimestra».

inferir que la coge del cabello para echar su cabeza atrás. Interviene el coro para referirse al grito de la madre y para remarcar el parentesco (vv. 1210-12):

σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας
 ἰήιον κλύων γόον
 ματρός, ἅ σ' ἔτικτε.

Lo sé, me traspasó agudo dolor
 al oír el lastimero lamento
 de la madre que te dio a luz.

Y precisamente con la palabra βoάν empieza la antístrofa, de nuevo en boca de Orestes, y sigue con las palabras que Clitemnestra le dirige en actitud de suplicante (vv. 1214-17):

βοάν δ' ἔλασκε τάνδε, πρὸς γένυν ἐμᾶν
 τιθεῖσα χεῖρα· τέκος ἐμόν, λιταίνω·
 παρήδων τ' ἐξ ἐμᾶν
 ἐκρίμαθ', ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος.

Este grito profirió, mientras en mi mentón
 coloca la mano. “Hijo mío, apiádate de mí”
 y de mis mejillas
 se suspendía de tal modo que mis manos dejaron caer el arma.

Eurípides ha desplegado en un pasaje lírico, aunque se trate de una narración, lo que en Esquilo era una escena representada, con lo que mantiene, incluso acrecienta, la tensión altamente patética del pasaje esquiléo. La escena de *Coéforas*, con la madre mostrando el seno y el hijo manifestando sus dudas de cara a los espectadores, antes de matarla, al límite de lo que permiten las convenciones del teatro griego, era insuperable desde el punto de vista de la plasmación en escena del patetismo, en tanto que espectáculo. Por ello Eurípides no intenta superarlo, sino que lo transforma: en lugar de una escena representada, la pone en boca de Orestes, en diálogo lírico con el coro.²³

En la estrofa, como hemos señalado, describe Orestes el gesto de mostrar el seno en correspondencia con la antístrofa en la que canta cómo suplicó la madre, que adopta el papel de suplicante, y su propia reacción, similar también a la de *Coéforas*. Aquí contrasta el grito y el gesto de la madre de poner la mano en el mentón del hijo con

23 Estas estrofas están en yambos líricos, un ritmo que con frecuencia acompaña a los docmos en los pasajes especialmente patéticos.

las manos de este, que, ante esa súplica materna, dejan caer la espada. En este caso no es Pílates quien recuerda a Orestes que sería objeto de reproche si cediera, sino Electra, quien incluso empuja la mano del hermano mientras él cubre su cabeza con el manto para no ver la horrible acción que va a realizar.

Como en el caso de los pasajes de Homero y Estesícoro, la madre no consigue lo que busca, aunque en estos dos casos Esquilo y Eurípides hacen que durante un instante el hijo quede impactado por la desesperada súplica y dude. El motivo, pues, es utilizado en vano.

2.4 La nodriza de Séneca

Hasta tal punto está fijada por la tradición esta referencia a los pechos maternos como un componente más en el motivo de la súplica, que vamos a verla en una situación que es igual y distinta a la vez: hay una vehemente súplica por parte de una anciana que está segura de la muerte de una joven a la que le unen estrechos lazos, pero ni la relación entre ellas es la maternidad ni la joven se enfrenta a un enemigo de carne y hueso, sino a un sentimiento que la va a destruir.

Nos referimos al pasaje de la *Fedra* de Séneca en el que la anciana nodriza ruega a su señora que no siga pretendiendo tener relaciones con Hipólito. Serán precisamente estas palabras de la anciana las que conmuevan el corazón de Fedra (vv. 246 ss.):

NUTRIX Per has senectae spléndidas supplex comas
fessumque curis pectus et cara ubera
precor, furorem siste teque ipsa adiuvaa:
pars sanitatis uelle sanari fuit.

PHÆDRA Non omnis animo cessit ingenuo pudor.
paremus, altrix...

NODRIZA Por esta cabellera, en la que resplandece la vejez,
y este pecho cansado de preocupaciones y estos senos
[que te son queridos,
suplicante, te lo ruego, detén tu locura y ayúdame a ti
[misma:
parte de la curación es querer ser curado.

FEDRA No todo el pudor ha desaparecido de mi noble alma.
Detengámonos, nodriza...

No es una madre la que habla, sino una nodriza; y tampoco habla a un hijo que está decidido a mantener un combate con un guerrero enemigo, sino a una mujer que libra batalla con sus pasiones. Pero

está tan asumido el motivo de la referencia al pecho materno en la tradición literaria que esta anciana nodriza, que, sin duda, le dio el pecho a Fedra,²⁴ lo usa para sus súplicas más vehementes, tanto que Fedra se deja impresionar por ellas, como Orestes en Esquilo y Eurípides, y cambia momentáneamente de opinión, decidiendo darse muerte para vencer la pasión que de otro modo no puede ser vencida. Insiste esta nodriza en la mención de su seno y su actitud de suplicante: *fessumque curis pectus et cara ubera | precor*. Pero, como sabemos, tampoco esta Fedra logrará vivir.

3 Senos descubiertos en la iconografía

Hemos visto, pues, que el motivo de mostrar la madre el seno en el momento de suplicar está profundamente arraigado. Lo muestra su presencia en diversos géneros y es corroborado por la mención del seno y del hecho de amamantar en los epitafios por *mors immatura*. La iconografía griega, como era de esperar, también reproduce este motivo. Lo hemos visto en el caso del asesinato de Clitemnestra por Orestes de *Coéforas*. Pero aparece también en otra saga en la que no se produce la súplica por parte de la madre, al menos en la versión que conservamos: se representa a Yocasta en una situación que recuerda *Fenicias* de Eurípides sin seguir en realidad los detalles de la escena del encuentro con sus hijos y del suicidio de la madre.

Eurípides hace que Yocasta esté viva cuando Tebas es atacada por Polinices. Probablemente siga en ello la versión de Estesícoro en el *Papirus Lille*, en el que la madre, ante los funestos vaticinios de Tiresias, hace una propuesta de partición del patrimonio entre los hijos, propuesta que es aceptada por ellos con la anuencia del adivino, aunque acabarán dándose mutua muerte, porque este es un elemento definitorio de la saga. En *Fenicias*, apostados ya los atacantes en torno a las murallas de la ciudad, Yocasta consigue que sus hijos, Eteocles y Polinices, pacten una tregua para poder negociar una posible solución no cruenta, pero Eteocles se mantiene inflexible, Polinices vuelve al campo de batalla y la guerra, en consecuencia, es inevitable. Enterada de que sus hijos van a enfrentarse entre sí, en los vv. 1264 ss. Yocasta llama a su hija Antígona para que juntas busquen entre los combatientes a los hijos y eviten la lucha fratricida. Pero Yocasta llega tarde, cuando ya ha terminado el combate y ambos hermanos están agonizando (vv. 1428 ss.) y, como en los epitafios, esta madre lamenta los vanos cuidados del pecho que prodigó a sus hijos (vv. 1433 ss.):

24 Cf. Llagüerri Pubill 2014, 365-8.

προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα
 ἔκλαι', ἐθρήνει, τὸν πολὺν μαστῶν πόνον
 στένουσ', ...

cayendo a turnos sobre sus hijos
 lloraba, sufría en duelo, el gran esfuerzo de sus pechos
 lamentando, ...

La madre, ante los cadáveres de sus hijos, pronuncia un treno, un lamento de duelo, ἐθρήνει, en el que utiliza los mismos términos que en los epitafios utilizan las madres mencionando el seno materno; y, a continuación, totalmente desolada, se suicida clavándose la espada de uno de ellos.

En la iconografía se han mezclado los motivos y en varias reproducciones se ha representado a Yocasta entre los dos hijos con el seno descubierto.²⁵ Sirva de ejemplo una urna funeraria romana de Ostia del primer cuarto del siglo II d.C. de la colección Vigna Pacca, en la que en el centro una anciana Yocasta, de rodillas y con un pecho fuera del pepló, suplica con los brazos abiertos dirigidos hacia sus hijos, que la flanquean, preparados para enfrentarse. De finales del mismo siglo es un sarcófago romano de Villa Doria Pamphili, en cuyo lado izquierdo la anciana Yocasta con una rodilla en el suelo y ambos pechos fuera del pepló se interpone entre los hijos. Es interesante comprobar el realismo de estas dos reproducciones, frente a lo que es habitual en otras: Yocasta es presentada como una anciana, con los pechos caídos.

Vemos, pues, que el motivo de la súplica de la madre mostrando el seno, un motivo que siempre resulta fallido, está tan hondamente arraigado que aparece incluso en la iconografía en sagas en las que no cabría esperarlo.

4 El deseo de lucha

En otro pasaje, con estrechas concomitancias con los de Homero y Estesícoro, aunque no está interpretado por madre e hijo, la relación que se establece entre los personajes es crucial para entender la tragedia entera y la súplica de las mujeres es tan angustiosa como firme la determinación del joven guerrero. Aunque no aparece en esta escena mención alguna al seno materno, puesto que no es una madre la que habla, consideramos interesante que la tengamos en cuenta porque, además de la información que aporta sobre la finalidad que busca Esquilo con la tragedia, también muestra con-

²⁵ Para la búsqueda originalidad por parte de los pintores y su competencia en materia mitológica López Cruces 2021, 79-114.

mitancias con las escenas anteriores en la actitud de las dos partes, el coro de mujeres y el héroe.

Se trata del momento en el que Eteocles en *Siete contra Tebas* manifiesta la decisión de enfrentarse a su hermano en la séptima puerta. Una decisión que no es ineludible, a pesar de los intentos del joven de hacérselo creer, puesto que podría haberse puesto a sí mismo en cualquiera de las otras puertas: los capitanes argivos son todos tan terribles o más que Polinices, por lo que no cabría esperar ningún reproche de sus hombres ni del resto de la ciudad si se hubiera puesto frente a uno de ellos. El mensajero acaba su resis, en la que ha explicado quién es el atacante de la séptima puerta y el emblema de su escudo, con estas palabras (vv.650-2):

σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ·
ὡς οὔ ποτ' ἀνδρὶ τῶδε κηρυκευμάτων
μέμψη· σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιν.

tú mismo ahora decide a quién te parece bien enviar;
de modo que nunca a mí mis informaciones
me reproches. Tú mismo, pues, decide gobernar la nave de la
[ciudad.

Esa reiteración de σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι es esencial: es él, Eteocles, el que debe decidir a quién enviar, él en persona, puesto que es él el que decide cómo gobernar la ciudad.²⁶ Eteocles, tras unos primeros lamentos en los que recuerda las maldiciones paternas, de las que parece ser ahora consciente, y en los que después critica el emblema del escudo del hermano, manifiesta su decisión de enfrentarse a él con unas palabras muy contundentes.

Esta decisión provoca la angustiada reacción de las mujeres del coro, ya que ahora ellas también son totalmente conscientes de que se enfrentan a las maldiciones de Edipo, a las que Eteocles ha hecho mención explícita; esto es, son conscientes de que van a morir los dos hermanos, con lo que desaparecerá el rey y comandante que defiende la ciudad. Son conscientes también estas mujeres de que se enfrentan al oráculo que tres veces le envió Apolo a Layo para advertirle de que no tuviera descendencia o la ciudad sería destruida. Por ello, en el estásimo que sigue a la partida de Eteocles, el coro recuerda con terror la aciaga historia de esta saga a la que está unida también su propia vida.

Tras la intervención de Eteocles haciendo pública su decisión, la corifea insiste en que no debe luchar con su hermano, pues, si

²⁶ Para la imagen de la nave del Estado, así como un análisis del prólogo, en el que se recogen las principales propuestas argumentales de la trilogía cf. Fialho 1996, 9-21.

vierte su sangre, no podrá ser purificada. Pero Eteocles rechaza lo que él considera un acto de cobardía (v. 685): κακῶν δὲ κῶστρον οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς, «de los malvados y los despreciables ninguna alabanza dirás». Esta negativa provoca que el coro inicie un diálogo epirremático. En la parte cantada de la estrofa y la antístrofa primera el coro insiste en la obnubilación de Eteocles al pretender verter la sangre del hermano. En la estrofa segunda hace referencia a esa cobardía (vv. 698 ss.):

κακὸς οὐ κεκλή-
ση βίον εὖ κυρήσας· ...

coarde no serás llamado por haberte cuidado de la vida.

Pero Eteocles no cede. Este coro, que ya en el v. 686 se ha dirigido a Eteocles como τέκνον, ha cambiado totalmente de actitud:²⁷ ya no es el grupo informe de mujeres que entraron en escena despavoridas, interpretando un canto astrófico, sino que ahora es el coro el que muestra sensatez y Eteocles el que adopta una postura irracional. En el v. 712 le pide que haga caso a las mujeres, aunque le pese, y lo hace con todo el empeño de que es capaz, utilizando todos los argumentos que podían hacer mella en él. Pero no puede mostrarle el seno, no es una madre o una nodriza. Eteocles, a pesar de las advertencias, se empecina en salir él a combate y enfrentarse al hermano.

Esta escena marca el final de la tragedia: mueren los dos hermanos, se destruye el linaje de Layo y con ello la ciudad se salva. Del mismo modo también el enfrentamiento de Héctor y el de Gerión son decisivos en las obras en las que se producen. En *Ilíada* la causa de que Héctor se quede fuera de las murallas y se enfrente a Aquiles es el temor a ser objeto de reproche, en particular por parte de Polidamante, al que no hizo caso, no llevó a los hombres dentro de las murallas y, como consecuencia, los hombres siguieron luchando y muchos de ellos murieron (vv. 99 ss.). En este contexto no tiene en consideración Héctor el argumento que le dio su padre (vv. 56 s.):

ἀλλ' εἰσέρχαιο τεῖχος, ἐμὸν τέκος, ὄφρα σαώσης
Τρῶας καὶ Τρωάς

Pero tú entra en la muralla, hijo mío, para que salves
a Troyanos y Troyanas

27 Con frecuencia los estudiosos han opinado que se trata de un coro de doncellas; creemos, sin embargo, que no es así, que se trata de un coro de mujeres de edad variada, pues todas ellas van a sufrir las consecuencias de la toma de la ciudad, aunque sea más traumático para las doncellas.

También Gerión rechaza evitar el combate en el fragmento S 15 donde responde a Menetes, que lo ha intentado persuadir. Aunque no conservamos las palabras de Menetes, sin duda le aconseja que no luche porque, aun siendo hijo de Crisaor, que es hijo de Poseidón, y de una Oceánida, puede morir a manos de Heracles. Gerión, a pesar de ser un monstruo, lo que podría llevar a pensar que no sigue las normas de convivencia y los valores griegos, da muestras de una moral totalmente heroica y le responde que tanto si es mortal como si no lo es, es mejor la lucha que aceptar los reproches de los demás:

μή μοι θά[νατον προφέρων κρυόεν- τα δεδίσκ[ε] ἀνάγονα θυμόν, μηδεμελ[5
αἰ μέν γάρ γενος ἀθάνατος πέλο- μα καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πέδεχειν ἐν Ὀλύμ[ωι,...	10
....	
αἰ ὦ φί[λε χρῆ στυγέρον μ' ἐπὶ γῆ- ρας [ικ]έσθαι	15
ζώ[ει]ν τ' ἐν ἐ[φραμερίοις ἀπάνευ- θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν, νῦν μοι πολὺ κά[λλιον ἐστὶ παθῆν ὅ τι μόρσιμ[ον....	20
καὶ ὀνειδέ[

Amenazándome con la espantosa muerte no intentes provocar terror a mi valiente espíritu
... pues si de estirpe inmortal soy
y sin vejez de modo que participe de la vida
en el Olimpo,...
pero, amigo, si es necesario que me llegue
la odiosa vejez y vivir entre los seres de un sólo día,
lejos de los dioses bienaventurados,
ahora me es con mucho mejor sufrir
lo que el destino...
y ultraje....

A pesar del estado fragmentario de este texto,²⁸ vemos con claridad que Gerión manifiesta su deseo de luchar, sea mortal o no; incluso afirma que prefiere la lucha y esa eventual muerte a *στυγέρον* ... *γήρας*, la «odiosa vejez» y *ὀνειδέ[*, el «ultraje», sin duda el ultraje que él considera que sufriría, de haber evitado el combate con Heracles.

28 Para las variantes y conjeturas Gil de Carvalho 2017, 45.

5 Conclusiones

Escenas todas estas las que hemos comentado en las que una madre o, en ausencia de esta, una nodriza, incluso un coro de mujeres muy implicadas en la acción, suplican a un joven, en una ocasión una joven, que no se enfrente al combate porque va a perder la vida en él. El modo de hacerlo es especialmente emotivo: muestran el seno materno como evocación de la maternidad, salvo en el caso del coro de mujeres, donde la reacción también es altamente emotiva, pero acudiendo a otros motivos. En todos los casos la súplica es vana, los jóvenes se enfrentan a su enemigo, a pesar de que se le diga al joven que nadie les iba a reprochar que no se enfrentaran a él. Más poderoso que esa súplica tan especial se revela el temor al reproche, sea de Apolo o de los mortales. Las diferencias que pueden percibirse en el tratamiento del motivo concreto, así como el arraigo en tradiciones tan antiguas y permanentes distintas a la homérica nos llevan a pensar que no cabe hablar de imitación de la épica, sino de mantenimiento de elementos de otras tradiciones.

Bibliografía

- Aélión, R. (1983). *Euripide, Héritier d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bañuls, J.V. (1997). «Oralidad y escritura en la épica homérica». *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, 2, 63-80.
- Curtis, P. (2011). *Stesichoros' Geryoneis*. Leiden: Brill.
- Davies, M. (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, M., Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Sanctis, D. (2012) «Quando Eracle giunse ad Erytheia...» Gerione in Esiodo, Stesicoro ed Ecateo». *SCO*, 57, 57-72.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Ercoles, M. (2012). «Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro». *Dionysus ex machina*, 3, 1-22.
- Fernández Delgado, J.A. (1982). «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro». *Emerita*, 50, 151-73.
- Fialho, M.d.C. (1996). *La nau da maldiçao. Estudos sobre "Sete contra Tebas" de Ésquilo*. Coimbra: Edições Minerva.
- Finglass, P.J.; Kelly, A. (2015). *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fingalss, P.J. (2018). «Gazing at Helen with Stesichorus». Kampakoglou, A.; Novokhatko, A. (eds). *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*. Berlin; Boston: De Gruyter, 140-59.
- Finkelberg, M. (2011). «Homer and His Peers: Neanalysis, Oral Theory, and the Status of Homer». *Trends in Classics*, 3, 179-208.

- Finkelberg, M. (2018). «The Formation of the Homeric Epics». Mutschler, F.-H. (ed.), *The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs Compared*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 15-38.
- Franzen, C. (2009). «Sympathizing with the Monster: Making Sense of Colonization in Stesichorus' *Geryoneis*». *QUCC*, 2, 55-72.
- García Blanco, J.; Macía Aparicio, L.M. (1991). *Homero. "Íliada"*. Texto griego, traducción e introducción. Madrid: CSIC.
- Gentili, B. (1977). «Preistoria e formazione dell'esametro». *QUCC*, 26, 7-37.
- Gentili, B. (1980). «Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica». *QUCC*, 6, 17-59.
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.
- Gil de Carvalho, S.D. (2017). *Stesichorean Journeys. Myth, Performance and Poetics* [PhD thesis]. Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/42782/4/Stesichorean%20Journeys.pdf>.
- Kozak, L. (2017). *Experiencing Hektor. Character in the "Iliad"*. London; New York: Bloomsbury.
- Lazzeri, M. (2008). *Studi sulla "Gerioneide" di Stesicoro*. Napoli: Arte Tipografica.
- López Cruces, J.L. (2021). «Las imágenes de los mitos». González, M.; Romero, L.P. (eds), *Claves para la lectura del mito griego*. Madrid: Dykinson, 79-114.
- Lopez Graña, V. (2019). *Las expresiones proverbiales en la "Oresteia" de Esquilo*. Universidad Complutense de Madrid <https://eprints.ucm.es/id/eprint/63448/>.
- Lu, K.E. (2013). *Heracles and Heroic Disaster*. University of Michigan. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/98065/keLu_1.pdf.
- Llagüerri Pubill, N. (2014). *Nodrizas de Tragedia en la caracterización de los héroes* [PhD thesis]. Universitat de València. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=kqy8Rir-N%2F6c%3D>.
- Marshall, C.W. (2017). «Breastfeeding in Greek Literature and Thought». *Illinois Classical Studies*, 42, 185-201.
- Martin, C.E. (2015). *Baring the Breast in Homer and Attic Tragedy: Death, Dunning and Display*. University of South Africa. https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/21711/dissertation_martin_ce.pdf.
- Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (2005). *Eschilo. "Oresteia". "Agamemnone", "Coefore", "Eumenidi"*. Introduzione di V. Di Benedetto. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Morenilla, C.; Bañuls, J.V. (1991). «La propuesta de Eurigania (P.Lille de Estesícoro)». *Habis*, 22, 49-66.
- Morenilla, C. (1992). «πένθος ἄλαστον - ἄρρητον πένθος. Klage um das tote Kind». *Mnemosyne*, 45(3), 289-98.
- Morenilla, C. (1995). «La conciencia humana y sus formas de expresión». *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, 1, 589-605.
- Morenilla, C. (1996). «La literatura griega arcaica como documento político». *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, 2, 203-18.
- Morenilla, C. (1997a). «Los grafitos griegos y la literatura griega». Gimeno, F.; Mandingorra, M^aL. (eds), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València, 45-59.
- Morenilla, C. (1997b). «Aquiles, héroe a su pesar». *Studia Philologica Valentina*, 2, 35-47.

- Morenilla, C.; Crespo, P. (2002). «Por esos pechos, que te son tan caros...». García Soler, M^ªJ. (ed.), *TIMHS CHARIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*. Monogr. no., *Anejos de Veleia*, 17, 27-37.
- Nagy, G. (1994). *Le meilleur des Achéens: La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*. Paris: Editions Seuil. [Trad. de *The Best of the Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (1979)].
- Page, D.L. (1974). *Supplementum Lyricis Graecis*. Oxford: Clarendon Press.
- Pavese, C.O. (1993). «Un rapsodo chiamato Omero». *Atene e Roma*, 38, 177-86.
- Pedrick, V. (1982). «Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 112, 125-40.
- Pòrtulas, J. (2008). *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la historia i la llegenda*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Redfield, J.M. (1992). *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Barcelona: Destino/Ensayos. [Trad. de Desmots, A. J. de (1975). *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. Chicago: University of Chicago].
- Rodríguez Cidre, E. (2011). «Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena». Rodríguez Cidre, E.; Buis, E (eds), *La polis asexualada*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 59-83.
- Schoubben, N. (2017-18). *How to Find the Origins of a Dragon?. A Cognitive Linguistic Approach Towards the Prehistory of the Greek Hexameter: Archaisms and Innovations in the Colometry of Homeric Verse* [MD thesis]. Universiteit Gent: Master of Arts in Linguistics and Literature. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/479/063/RUG01-002479063_2018_0001_AC.pdf.
- West, M.L. (1971). «Stesichorus». *Classical Review*, 21, 302-14.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Basta chiedere?

Forme, lessico e rituale della preghiera in Aesch. *Cho.* 1-3

Andrea Taddei

Università di Pisa, Italia

Abstract Taking as its starting point the analysis of the prayer that opens Aeschylus' *Libation Bearers*, this paper explores the relations between the forms and gestures of this prayer addressed to Hermes Khthonios and further invocations used within the same tragedy, by Orestes, Electra and the Chorus, addressed also to Agamemnon and Zeus. Through a reconstruction of the religious context contemporary to the representation of the tragedy, and considering epic antecedents, textual as well as gestural elements are analysed to understand dramatic strategies used by Aeschylus to shape the characters and build the plot of the drama.

Keywords Aeschylus. *Libation Bearers*. Prayer. Hermes Khthonios. Epic antecedents.

Sommario 1 Ricostruire una preghiera sulla scena. – 2 *To get the god into focus.* – 3 Basta chiedere? – 4 «A me che te lo chiedo». – 5 Te lo chiedo ufficialmente.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-15 | Accepted 2022-05-28 | Published 2022-13-12

© 2022 Taddei | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/008

181

1 Ricostruire una preghiera sulla scena

Se siamo in grado di leggere i primi tre versi delle *Coefore* è solo grazie alla citazione che ne fa Aristofane nelle *Rane*, quando il personaggio di Euripide dà avvio ad una critica serrata di alcuni prologhi eschilei, iniziando proprio da quello delle *Coefore*, nei primi tre versi del quale egli si dice in grado di trovare «almeno una ventina di errori» (*Cho.* 1-3):¹

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

Per il ragionamento che vorrei svolgere in questa sede, può non essere inutile richiamare rapidamente alcune delle difficoltà interpretative e delle critiche manifestate dall'Euripide aristofaneo, non tanto per discuterle² (non è questo lo scopo del lavoro), quanto per considerarne le possibili implicazioni nell'analisi della preghiera che dà avvio alla tragedia.

È pertinente l'epiclesi χθόνιε con cui viene invocato Hermes? A cosa si riferisce l'espressione πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη? È davvero sovrabbondante – come sostiene il personaggio di Euripide – l'espressione ἦκω ... καὶ κατέρχομαι? I problemi sollevati in Aristofane vanno oltre la comprensione del testo, e finiscono per determinare questioni connesse con la struttura, la finalità e le funzioni della preghiera pronunciata da Oreste.

Ancora grazie alle *Rane* conosciamo anche due versi successivi della medesima preghiera, indicati nelle edizioni come i vv. 4-5:

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθω τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλύειν, ἀκοῦσαι...

5

Da un punto di vista strutturale, nulla ci autorizza a escludere (né a postulare) che la preghiera avviata ai vv. 1-3 contenesse ulteriori versi prima, oppure dopo, i vv. 4-5 nei quali si fa riferimento al tumulo sul quale (τύμβου δ' ἐπ' ὄχθω) Oreste formula in modo solenne (v. 4 κηρύσσω)³ al padre una richiesta di ascolto accompagnata da un'offerta di una ciocca di capelli (v. 6 πλόκαμον θρεπτήριον) al fiume Inaco.⁴

¹ Aristoph. *Ran.* 1129 (πλεῖν ἢ δώδεκα). I primi tre versi delle *Coefore* (ἔξ Ὁρεστιάς, v. 1124) sono citati ai vv. 1126-8 delle *Rane*, recitati dal personaggio di Eschilo. Una recente ricostruzione del panorama critico intorno a questi versi si può leggere in Brown 2018, 165-9.

² Cf. Aristoph. *Ran.* 1135-70. Si vedano in proposito Dover 1993, 331-5 e l'utile contributo di Nieddu 2000.

³ Torneremo più avanti su questo verbo, cf. *infra* § 5.

⁴ La specificità rituale di questa offerta di capelli al fiume è stata da tempo osservata da Louis Gernet in un lavoro del 1928 apparso sulla *REG*, e poi confluito nella *Anthro-*

Non è da escludere che della preghiera facessero parte i versi 6-7 e, probabilmente, anche versi 8 e 9:⁵

πλόκαμον Ἰνάχῳ θρεπτήριον.	6
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον	
.....	
οὐ γὰρ παρῶν ᾤμωξα σόν, πάτερ, μόρον	8
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ.	

In queste due coppie di versi, il complesso delle azioni rituali sino a quel punto svolte è posto in relazione (ce lo ricorda il γάρ al v. 8) con la esplicitazione di consapevolezza di un'azione rituale mancata durante l'ἐκφορά del defunto sovrano (v. 9 ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ): tra i gesti necessari al cordoglio, infatti, il lamento non è stato eseguito (v. 8 οὐ γὰρ παρῶν ᾤμωξα)⁶ e la mano non è stata distesa (v. 9 οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ').⁷

A meno, dunque, di voler integrare ulteriori trimetri la cui plausibilità risiede però tutta nell'opera d'ingegno degli editori,⁸ dobbiamo considerare un dato di parzialità che è, ad un tempo, limite e stimolo per l'avvio dell'indagine. Tenendo conto degli elementi tradizionali, rintracciabili nell'epica arcaica, presupposti e talvolta variati da Eschilo, intendo approfondire la realizzazione drammaturgica di questa preghiera a Hermes e illustrare i rapporti che essa intreccia, da una parte, con altre preghiere pronunciate nelle *Coefore* e,

poologie de la Grèce antique (cf. Gernet 1968, 41-2): celeberrimo è il caso dell'offerta di Achille allo Spercheo (*Il.* 23.140-1). I fiumi sono assai di frequente luogo di culto, spesso associato alle Ninfe (si veda in proposito Larson 2001, 98-100; 2007, 152-4), o connesso con la procreazione (cf. Eur. *Pho.* 347 e *schol. Hom. Il.* 23.142, Paus. 7.22). L'importanza dell'offerta della ciocca di capelli lascia traccia nella *κουρεῶτις ἡμέρα*, il giorno delle Apaturie in cui i giovani erano ammessi nella fratria (cf. Gernet 1968, 38-9). Sulla connessione tra offerta di capelli e riti funerari restano assai utili le osservazioni di Hertz 1907, 233-4. Assai più di recente, cf. Bromberger 2008 con bibliografia ulteriore.

⁵ Cf. Brown 2018, 169-71. Leggiamo i vv. 6-7 grazie a uno scolio alla Quarta *Pitica* di Pindaro (4.145) e i vv. 8-9 grazie alla citazione contenuta in uno scolio al v. 768 dell'*Alcesti* di Euripide. I versi 8-9 potrebbero anche essere parte di una lamentazione funebre eseguita da Oreste prima dell'incontro con la sorella. Ringrazio l'anonimo *referee* per aver fatto soffermare la mia attenzione su questo punto. Sulla cultura del lamento funebre in Grecia antica, cf. Palmisciano 2017 (di particolare rilievo per il ragionamento qui condotto sono le pp. 58-76).

⁶ È di Dindorf la correzione a *παρῶμωξα* che si legge nello scolio a Eur. *Alc.* 768. Al v. 1014 Oreste potrà sostanzialmente dire di avere ripristinato la corretta esecuzione del rituale, affermando: *ἀποιμῶζω παρῶν* (cf. anche v. 511 *τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιμῶκτου τύχης*). Si vedano anche, in proposito, le osservazioni di Garvie 1986, 333.

⁷ Sulla gestualità in occasione del funerale si vedano Alexiou 2002; Parker 2005, 9-36 e, con particolare riferimento alla documentazione iconografica, Pedrina 2001; Oakley 2004. Sul lamento rituale resta fondamentale de Martino 1958, (in particolare 182-3). Più di recente, molto utile è Palmisciano 2017, con bibliografia ulteriore.

⁸ Cf. West 1991, 1-3 e le osservazioni di Brown 2018, 166-8.

dall'altra, con forme di pensiero e forme della realtà che determinano la fisionomia della forma e del lessico utilizzati dal tragediografo.

Considero presupposto per l'analisi che intendo condurre un elemento sul quale gli interpreti hanno da molto tempo soffermato l'attenzione. Quando uno spettatore vedeva rappresentata, agita ovvero oggetto di allusione, un'azione sacra sulla scena o nell'orchestra, riconosceva singoli elementi o combinazioni di elementi che appartenevano alla quotidianità della sua vita relazionale ordinaria, nella sfera dell'agire sociale che noi qualifichiamo come 'religiosa'.⁹

2 *To get the god into focus*

Tra le possibili funzioni e le numerose epiclesi associate a Hermes,¹⁰ la preghiera con cui Oreste dà avvio alla tragedia menziona quella (v. 1 γθόvιε) che dovremmo etimologicamente dire legata alla terra, ma certo meglio descriveremmo come connessa con il mondo dei defunti, in quanto è sotto la terra che questi ultimi si trovano.¹¹

Ad essere in gioco non è tanto, perciò, un'opposizione tra dei 'olimpi' e dei 'ctoni' (una polarizzazione che finisce per semplificare una realtà più articolata),¹² ma piuttosto l'identificazione e l'attribuzione delle funzioni divine e la definizione delle cosiddette 'prerogative' di un dio. È un tema sul quale J.-P. Vernant ha scritto, quasi sessant'anni fa, pagine molto importanti, che qui vorrei limitarmi a richiamare:¹³ dio al maschile della mobilità, delle transizioni e dei passaggi (e dunque opposto alla centralità e stabilità femminile di Estia), Hermes favorisce la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, accompagnando le ψυχάι verso l'Ade e, all'occorrenza, anche in direzione opposta.¹⁴

⁹ Cf. Di Donato 2001, 17-91 e 2010. Sul rapporto tra azioni sacre rappresentate sulla scena e competenza rituale degli spettatori, sia consentito rinviare a Taddei 2020a, 17-37 con bibliografia ulteriore.

¹⁰ Si può consultare un elenco delle epiclesi di Hermes (e di altre divinità) nella *Base de données des épicleses grecques* diretta da K. Karila-Cohen, S. Lebreton presso l'Université de Rennes 2 e consultabile alla URL <https://epiclesesgrecques.univ-rennes1.fr/>. Cf. Sieber 1990 e, con specifico riferimento alla tragedia, Sieber 2005.

¹¹ L'epiclesi non è specifica di Hermes, ma può riferirsi anche ad altri dei (Demetra, Ghe, Ecate, Zeus, quest'ultimo sin da Omero) e tende ad applicarsi a figure divine che possono essere connesse tanto con ciò che sta sopra quanto con ciò che si trova sotto la terra. Cf. Parker 2005, 423-6.

¹² Si vedano in proposito le osservazioni di Parker 2012.

¹³ Mi riferisco, ovviamente, a Vernant 1965a.

¹⁴ In *Od.* 24.1-10 Hermes conduce, guidandole (v. 5 ἄγη; v. 11 ἦρχη) nell'Ade, le ψυχάι dei pretendenti, che lo seguono lamentandosi (ταῖ δὲ τρίζουσαι ἔποντο). In *Od.* 11.626 Eracle racconta a Odisseo di quando Hermes aveva, con Atena, accompagnato (πέμπω) il verbo usato in Omero) l'eroe che aveva portato a termine l'impresa di condurre Cer-

Ancora più importante della realizzazione di mobilità tra gli spazi, pare rilevante la funzione, esercitata proprio da Hermes, di controllare le forme, la sostanza e i limiti dei contatti tra vivi e morti e le modalità di accesso di questi ultimi al mondo dei vivi.

Può forse non essere inutile ricordare che molti tra gli spettatori i quali, verso la metà di Elafebolione del 458, stavano assistendo alla rappresentazione della tragedia, avevano partecipato, esattamente un mese prima, ad un'importante e articolata *έορτή* di tre giorni, l'ultimo dei quali si svolgeva in onore di Hermes Ctonio.¹⁵ A quest'ultimo si dedicavano infatti offerte durante il terzo giorno (i *Χῦτροι*) delle Antesterie, quando al dio veniva offerta una *πανσπερμία* all'interno di recipienti (*χῦτροι*) la cui funzione originaria doveva essere quella di versare libagioni, come l'etimologia lascia intendere.¹⁶ Come è noto, durante il terzo giorno delle Antesterie i morti erano ritenuti aggirarsi per la città e coesistere con i vivi fino a quando non venivano da questi ultimi allontanati, al termine della festa.¹⁷

Non sto ovviamente sostenendo che sia qui in gioco un'allusione, né diretta né indiretta, alla festa delle Antesterie (sarebbe non solo sbagliato, ma assurdo). Mi limito invece a ricordare quanto il dato della comunicazione tra vivi e morti, e soprattutto lo stabilimento di limiti all'interno di quest'ultima, facesse parte dell'immaginario condiviso dal pubblico e trovasse una sua ritualizzazione nel ritmo che le feste conferivano alla vita politica.¹⁸

Le offerte a Hermes Ctonio («a lui e a nessun altro», come si legge in Teopompo)¹⁹ erano preparate da ogni famiglia ateniese e facevano parte di questo ritmo al pari delle molte altre feste, ivi comprese le Dionisie urbane. Anche nel caso dei *Χῦτροι* la funzione di Hermes

bero fuori dall'Ade (*ἦγαγον ἐξ Ἄϊδᾶο*, v. 625). Analoga funzione è svolta da Hermes in *Hymn. Hom. Dem.* 377, quando il dio accompagna Persefone da Demetra.

15 Mi riferisco ovviamente alle Antesterie, la festa in onore di Dioniso (ma si vedano le osservazioni di Humphreys 2004, 223-75 e Parker 2005, 297) che si svolgeva tra l'undicesimo e il tredicesimo giorno di Antesterione, il mese che dalla festa prendeva il nome. Su questa festa si vedano Larson 2007, 130-2, Parker 2005, 290-316.

16 Cf. Chantraine 1968 s.v. «*χέω*» e Farnell 1896-1909, vol. V 219. Cf. Theophr. *HP* 4.11.8; *Hdt.* 7.176.3. Si vedano in proposito le osservazioni di Calame 1995, 330.

17 Cf. Phot. s.v. «*μιαρὰ ἡμέρα*» e «*θύραζε Κάρες*». Fondamentale, a questo proposito, la discussione in Parker 2005, 293-6. D'altra parte, che fosse immaginabile – almeno a livello di cultura popolare (*ὡσπερ λέγεται*) – la presenza di *ψυχαί* del morto che si aggirano nei pressi della tomba (*περὶ τὰ μνήματά τε καὶ τοὺς τάφους κυλινδουμένην*) è testimoniato anche da un celebre passo platonico (*Phaedo*, 88 c10-d1).

18 Cf. *supra*, nota 9.

19 Teopompo (*FGrH* 115 F347 a-b) è per noi la principale fonte di conoscenza sullo svolgimento della giornata dei *χῦτροι*. Ricostruiamo il brano di Teopompo grazie a una parafrasi presente in uno scolio alle *Rane*. In particolare, per l'offerta a Hermes Ctonio, cf. *schol. Ar. Ran.* 216: *θύειν αὐτοῖς ἔθος ἔχουσι τῶν μὲν Ὀλυμπίων θεῶν οὐδενὶ τὸ παράπαν, Ἑρμῆ δὲ Χθονίωι.*

appare quella di disciplinare le forme della transizione tra il mondo di coloro che stanno sopra, e la dimensione di coloro che stanno sotto, la terra.²⁰

Pensare alla invocazione di Hermes come a quella di un «dio dei morti, che si trovano sotto terra» rischia forse, dunque, di risultare impreciso, non perché il dato sia scorretto, ma forse in ragione della sua eccessiva puntualità. Il dio appare qui invocato nella sua capacità di mettere in relazione e controllare il passaggio tra le due dimensioni e le relative possibilità comunicative (κηρύσσω, v. 4) tra il mondo di chi ancora vive e quello di chi è stato ucciso *in un modo indegno di un sovrano*, come Agamennone è descritto al v. 479 (πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανόν).

«When approaching the god with a request, worshippers want, as it were, to get the god into focus: they wish to pick out the function relevant to their question, and to exclude the rest», ha scritto R. Parker in un lavoro dedicato agli epiteti culturali.²¹ La formulazione dello storico oxoniense ha il pregio dell'efficacia nel ricondurre il fenomeno della preghiera alla sua componente umana, connessa con la necessità di stabilire una specifica relazione di reciprocità, finalizzata ad ottenere dalla divinità una precisa controprestazione in cambio di ciò che l'orante ha fatto o promette di fare. Va d'altra parte aggiunto che la «messa a fuoco» del dio e l'esclusione di altre funzioni rischia di offuscare la possibilità che, entro la medesima preghiera, più funzioni possano essere evocate o coesistere.²²

Nel caso della preghiera pronunciata da Oreste, l'evocazione di una epiclesi divina comporta, implica e trascina con sé la richiesta di differenti ed ulteriori funzioni del dio. Se infatti χθόνιος è l'epiteto che mette in evidenza (uso l'espressione nel senso algebrico) quali siano lo *status* e la funzione di Hermes 'selezionati', messi a fuoco, con l'invocazione, σύμμαχος è invece la funzione con la quale al v. 2, il figlio di Agamennone chiede al dio di manifestarsi, facendosi per questa via anche suo σωτήρ (v. 2).

20 Parker 2005, 296: «Hermes Chthonios is not a god of the dead, but the god who presides over passages between this world and that below». Cf. Farnell 1896-1909, 5: 11-15 e Sourvinou-Inwood 1996, 304-56.

21 Parker 2003, 175.

22 Più funzioni coesistevano del resto in rapporto a una specifica divinità: anche su questo ha scritto pagine molto importanti e molto conosciute J.P. Vernant (Vernant 1965b). Per capire a fondo lo studio di Vernant (che era stato presentato al convegno su *Problèmes de la Personne* il 29.9.1960, organizzato da I. Meyerson) bisogna leggere Di Donato 2013, 209-21 e, soprattutto, 223-37. Un agile panorama del dibattito critico si può vedere in Pirenne Delforge, Pironti 2009, 39-42.

Se è vero che quest'ultima è un'epiclesi solitamente – e tuttavia non in modo esclusivo – attribuita a Zeus²³ pare a me che il ruolo del dio non abbia in questo passaggio il rilievo cui si allude talvolta nei commenti, perché qui è a Hermes che la preghiera è rivolta, ed è quest'ultimo il dio intorno al quale viene costruita l'invocazione. È, questo, un primo elemento di realtà di cui tenere conto, prima di osservare la preghiera un po' più dall'alto.

3 Basta chiedere?

Per quanto ci è dato giudicare dalla porzione di testo che leggiamo, l'invocazione di Oreste ha una struttura per così dire 'condensata' rispetto alla canonica classificazione tripartita in *invocatio*, *epica pars*, *petitio* proposta da K. Ausfeld nel 1903 e poi ripresa dagli interpreti successivi.²⁴ Oreste non dice cioè sulla base di quali presupposti egli rivolga la sua richiesta. Si passa cioè dalla *invocatio* del v. 1 – in cui sono isolate l'epiclesi di Hermes e la funzione del dio nel sorvegliare il potere di Agamennone – alla *petitio*, nell'ambito della quale egli chiede (v. 2 αἰτουμένῳ) a Hermes di farsi salvatore e alleato: come se bastasse chiedere, per ottenere.

Cercando di spostarsi dalla mera analisi delle forme, verso una più organica indagine intorno alle relazioni tra forme dell'espressione, forme di pensiero e forme della realtà, diremmo forse meglio che manca l'elenco delle ragioni in nome delle quali la relazione di reciprocità verticale,²⁵ in corso di instaurazione mediante la preghiera, può condurre l'orante ad avanzare la sua specifica richiesta. È infatti una relazione di reciprocità rivendicante quella che si instaura quando, nella Grecia di età arcaica e classica, un individuo rivolge una richiesta ad un dio: è cioè la nozione maussiana di etica del dono²⁶ che deve essere evocata, accanto a quella delle tripartizioni

23 Cf. Garvie 1986, 49 e Brown 2018, 168. Sulla istituzione del culto di Zeus Σωτήρ e sui riti con questo connessi sia consentito rinviare a quanto ho scritto in Taddei 2020b, 64-5.

24 Pure con qualche elemento di discussione sul modo di denominare e intendere la seconda parte: cf. Ausfeld 1903 e le osservazioni di I. Bremmer in Furley, Bremer 2001, 50-63.

25 Per richiamare un esempio celebre ed incipitario in senso proprio, se Crise nel primo libro dell'*Iliade* può esprimere l'auspicio (τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλδωρ) che i Danai paghino le sue lacrime con le frecce di Apollo (*Il.* 1.42: τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσι), è perché al dio (le cui prerogative sono enunciate in apertura della sua preghiera: *Il.* 1.40-1) egli ha costruito un tempio e fatto gli opportuni sacrifici (v. 39: la costruzione di un tempio, vv. 40-1: l'esecuzione di sacrifici). Si veda la discussione in Di Donato 2001, 153-71. Per la nozione di reciprocità verticale e orizzontale: Scheid-Tissinier 1994 (si veda Di Donato 2006, 28-33).

26 Cf. Mauss 1925.

formali, che paiono utili descrizioni *a posteriori* più che reali strumenti interpretativi utili a comprendere la relazione tra quelle forme dell'espressione e le corrispondenti forme di pensiero e società.

Per aggiungere un ulteriore elemento al nostro ragionamento, è utile considerare la gestualità e il rapporto con lo spazio presupposti dalle parole pronunciate da Oreste al verso 4 e, in una certa misura, anche nei versi successivi, quando il figlio di Agamennone si recide il ricciolo da offrire al padre.

Salendo sulla tomba del padre (v. 4 τύμβου ἐπ' ὄχθῳ), Oreste stabilisce un legame di legittimazione alla vendetta e al recupero di una sovranità che è analogo e contrario alla gestualità dissacrante messa in scena da Euripide nell'*Elettra*, quando Egisto spinge il proprio oltraggio fino a saltare sulla tomba del sovrano ucciso.²⁷ Pronunciare un'invocazione sulla tomba implica una sequenza di azioni che attinge al medesimo immaginario formale che lascia traccia in alcune procedure del diritto ateniese di età classica²⁸ e che ha rapporto, ad un tempo, con la legittima rivendicazione di un diritto (per esempio di proprietà: ἐμβάτευσις) e con la legittimazione all'esercizio della vendetta giudiziaria (ἐπίσκηψις).²⁹

È in qualità di intermediario tra Oreste e suo padre,³⁰ che Hermes viene evocato: il dio sorveglia infatti il κράτος di Agamennone, almeno fino a quando il potere non venga recuperato - attraverso una vicenda che ha i tratti della rivendicazione giudiziaria e, ad un tempo, della vendetta - da parte di chi è legittimato ad esercitarlo sulla casa degli Atridi, come Oreste afferma ai vv. 479-80 che più avanti prenderemo in considerazione.

²⁷ Cf. Eur. *El.* 327 (ἐνθρόσκει τάφῳ). In Euripide Egisto non si limita a saltare sulla tomba, ma contro quest'ultima scaglia anche delle pietre (v. 328). Cf. *Il.* 4.177.

²⁸ Cf. [Dem.] 47.69-71. Si tratta di un gesto sul quale ha soffermato l'attenzione Louis Gernet: cf. Gernet 1968, 175-260. Per il nostro ragionamento sono particolarmente importanti le pagine 223-4.

²⁹ Sulle due procedure cf. Harrison 1971, 192-5 e Todd 1993, 220-3. Sulla ἐπίσκηψις e i valori simbolici di questa procedura sia permesso rinviare a Taddei 2017. Sulla richiesta di collaborazione attiva del morto alla propria vendetta si vedano le osservazioni di Palmisciano 2017, 19-20 con utili riferimenti alla pratica del μασχαλισμός (cf. *Cho.* 439: ἐμασχάλισθη), sul quale si vedano Dunn 2018, D'Alfonso 2018 e, più di recente, Cusumano 2021.

³⁰ Nel suo recente commento alla tragedia, A. Brown avverte l'esigenza - giusta, a mio avviso - di precisare che il participio αἰτουμένῳ deve essere inteso come «*I pray you*» e «*Not 'as I pray' (to Agamemnon)*». La puntualizzazione di Brown è importante, perché l'identificazione del destinatario della preghiera con Agamennone comporterebbe un vero corto circuito argomentativo, e un'obliterazione delle funzioni di cui abbiamo sinora parlato.

4 «A me che te lo chiedo»

Tratteniamo, dunque, il dato relativo alla necessità di recupero del potere e torniamo a considerare il rapporto tra il participio αἰτουμένω e la parte rimanente della preghiera contenuta nei versi iniziali delle *Coefore*.

Tre delle cinque occorrenze di questa specifica forma in età arcaica e classica³¹ sono attestate nelle *Coefore*, dove il participio presente medio di αἰτέομαι³² torna, ancora al dativo singolare, in altri due contesti, entrambi di preghiera.

Il primo di questi si trova dopo il lungo κομμός (vv. 306-478) composto, tra le molte altre cose, anche di lamenti sulla tomba (v. 334-5 ἐπιτύμβιος θρήνος; v. 342 ἐπιτύμβιδίων θρήνων) di Agamennone, il quale è detto avere vissuto nell'esercizio di una sovranità (v. 360 βασιλεύς γὰρ ἦν, ὄφρ' ἔζη) poi usurpata da Egisto e Clitemestra. Nei confronti di questi ultimi viene dichiarata una vendetta (v. 400 νόμος... φονίας σταγόνας χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν αἶμα) connessa tanto con l'uccisione del padre di Oreste, quanto con la distorta esecuzione del rituale funebre (non) tributato al sovrano (vv. 430-4).

Verso la fine del κομμός Oreste ed Elettra si rivolgono al padre in modo congiunto, ma con distinte funzioni (vv. 456 σέ τοι λέγω...; v. 457 ἐγὼ δ' ἐπιφθέγομαι κεκλαυμένα),³³ chiedendo ad Agamennone di portare soccorso ai suoi φίλοι (v. 456 Ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις). Quando il coro ha concluso di cantare, Oreste dà poi avvio a una lunga invocazione, con parole alle quali abbiamo già accennato, e sulle quali ora conviene soffermarsi:

πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανών,
αἰτουμένω μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων.

31 La forma al dativo ricorre in *Cho.* 2, 480, 783 (παραιτουμένω), *Sept.* 260 (Eteocle prega il coro - che sta pregando Zeus - di tacere) e *Soph. Phil.* 63 (Neottolema chiede legittimamente, κυρίως, le armi di Aiace). Tucker 1901, 9, osserva che la forma «might offer a rather weak addition but v. 478 [i.e. 480] and *Sept.* 246 [i.e. 260] tend to show that the word was part of the formula in earnest appeals and = the paratactics oro, 'I beseech you'». Sono utili a questo proposito le osservazioni e l'elenco di esempi greci in Nisbet, Hubbard 1970, 360 (a proposito di *poscimur* in *Hor. Od.* 1.32.1).

32 La forma media di αἰτέω è propria secondo Tzetzēs del dialetto attico ed è adatta ai casi in cui si chieda qualcosa che può tornare indietro (*schol* in *Ran.* 1152: "αἰτέω" ἐπὶ ἀναποδοτῶν καὶ μὴ ἀντιστροφόμενων λέγεται, "αἰτούμαι" δὲ ἐπὶ ἀντιστροφόμενων, ὡς τὸ οὐ πῦρ αἰτέω οὐδὲ λοπὰδ' αἰτούμαι. νῦν δὲ παραχρηστικῶς εἶπεν ἄμα καὶ ἀπικτικῶς <"αἰτουμένω"> ἀντὶ τοῦ "αἰτοῦντι"). Nello scolio si fa riferimento al fr. 365 K.A. di Menandro). Cf. l'uso in *Aristoph. Nub.* 1136, dove Strepsiade usa αἰτουμένω per simulare di avanzare richieste moderate (μέτρια) e fondate sulla giustizia (δίκαια). Si vedano anche i casi di *Soph. El.* 656 (δὸς πᾶσιν ἡμῖν ὡσπερ ἐξαιτούμεθα) ed *Eur. El.* 675 (νίκην δὸς ἡμῖν, εἰ δίκαι' ἐξαιτούμεθα), dove l'uso del medio si accompagna all'imperativi di δίδωμι, su cui si veda *infra*, nota 36.

33 Oreste specifica il destinatario della sua invocazione (casi analoghi in *Soph. OC* 1578, *Aristoph. Ran.* 171): cf. Sier 1988, 171. Elettra, che pure si unisce (vv. 481; 486: καὶ γὼ) alla invocazione, lo fa associandosi con il suo pianto (v. 457 κεκλαυμένα) e con specifiche azioni rituali sulle quali tornerò in conclusione.

Anche in questo caso siamo di fronte a una struttura che potremmo descrivere – pur con i limiti di cui si è detto – come condensata. Le prerogative del destinatario (πάτερ), inserite nella *invocatio*, corrispondono alla sua morte violenta e indegna di un sovrano (v. 479 τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανῶν) e sono seguite immediatamente dalla richiesta (αἰτουμένῳ μοι δός) di ottenere l'esercizio della sovranità che Agamennone aveva esercitato in vita e che Oreste sta cercando di riconquistare, aiutato da Elettra, pronta subito ad unirsi alle parole del fratello (v. 481 κἀγώ, πάτερ, τοιάνδε).

Vorrei soffermare l'attenzione sulla prima parte del v. 480. È tutt'altro che insolito, nelle preghiere, l'uso dell'imperativo aoristo di δίδωμι, seguito da un sostantivo o completato da un infinito.³⁴ La prima costruzione è quella che ricorre al v. 480 (δὸς κράτος), ed è più frequente in tragedia di quanto non accada nell'*epos*, dove prevale invece la costruzione con l'infinito.³⁵

L'unico caso omerico in cui l'imperativo δός sia seguito da un sostantivo è per noi significativo perché viene coinvolta la medesima nozione – quella di κράτος – che ricorre anche nel passo di cui ci stiamo occupando.

Al termine del canto XVI dell'*Iliade*, Glauco, ferito da Teucro, rivolge una preghiera ad Apollo, al quale il licio descrive lungamente la propria situazione di infermità (vv. 516-21) prima di chiedere al dio di guarire, con lo scopo di recuperare il comando e proteggere il cadavere del cugino Sarpedone:

ἀλλὰ σύ πέρ μοι ἄναξ τόδε καρτερὸν ἔλκος ἄκεσσαι,
κοίμησον δ' ὀδύνας, δὸς δὲ κράτος, ὄφρ' ἐτάροισι 525
κεκλόμενος Λυκίοισιν ἐποτρύνῳ πολεμίζειν,
αὐτός τ' ἀμφὶ νέκυνι κατατεθνηῶτι μάχωμαι.

Al v. 525 Glauco chiede al dio di recuperare il proprio κράτος – più che la mera forza fisica direi l'autorità necessaria (che della forza è espressione)³⁶ – per sollecitare (ὄφρ' ἐποτρύνῳ) i compagni al combattimento, e lo fa con un nesso (v. 525 δὸς κράτος) che Eschilo recupera dunque dall'epica greca arcaica, ma attraverso un arricchimento e una torsione significativi.³⁷

³⁴ Pulleyn 1997, 218. Meno frequente è l'imperativo del presente δίδου: *Od.* 3.58, *Hymn. Hom.* 15.9, *CEG* 326 e 426.

³⁵ Cf. per esempio il caso degli ὄρκια iliadici (*Il.* 3.351 Ζεῦ ἄνα δὸς τίσασθαι) in cui Menelao prega Zeus di ottenere vendetta su Alessandro. La formulazione omerica è ripresa nelle *Coefore* (cf. nota 44).

³⁶ Si veda in proposito Marrucci 2010, 40-3, con discussione e bibliografia ulteriore.

³⁷ Il nesso δὸς κράτος ricorre anche al v. 490, ed è Elettra a pronunciare queste parole accompagnate, nel suo caso, dall'aggettivo εὔμορφος (sull'espressione si vedano le discussioni in Garvie 1986, 178 e Brown 2018, 301) che anticipa il tema della necessità,

Se nelle società aristocratiche di cui l'*epos* omerico è espressione il κράτος è qualcosa che si dà e si riceve indipendentemente dalle coordinate spaziali, mai per azione collettiva e di solito per derivazione divina,³⁸ nel dramma il contesto è mutato ed il κράτος si politicizza: la nozione si svincola cioè dalla relazione personale di derivazione divina che lo caratterizza in Omero e si esercita invece all'interno di un limite definito da uno spazio.³⁹

Pur utilizzando un nesso già epico, la richiesta avanzata da Oreste al padre va esattamente in questa direzione.

Nella tragedia non è più Zeus (oppure Apollo, nel caso di Glauco) a dare il κράτος, ma è Agamennone a trasmetterlo al figlio, il quale glielo chiede sulla tomba, nel quadro di un lento processo di recupero di una sovranità che era stata oggetto di usurpazione. E il κράτος non è più un elemento relazionale astratto, svincolato dalla dimensione spaziale, ma si esercita su uno spazio preciso, definito nell'invocazione di Oreste mediante il genitivo di δόμος (v. 280 δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων).

Prima di tornare a concentrarci sull'uso dell'imperativo aoristo διδώμι nella preghiera da cui siamo partiti, consideriamo l'ulteriore occorrenza del participio presente al dativo di αἰτέομαι nelle *Coefore*, leggermente diversa dalle due precedenti già analizzate, perché attestata al femminile e nella forma con preverbo, derivata quindi da παραἰτέομαι.

Anche in questa circostanza il contesto è quello di un'invocazione, pronunciata in questo caso nell'orchestra. È infatti il coro che, mentre dà inizio al secondo stasimo, intona ai vv. 783-92 una preghiera indirizzata a Zeus, in un luogo testuale di comprensione tutt'altro che agile, che ha determinato interventi di rilievo e *cruces desperationis*.⁴⁰

per la sorella di Oreste, di sposarsi per acquisire la sua parte di sovranità (cf. *infra*). Sul nesso δίδοναι κράτος si vedano le osservazioni di Marrucci 2010, 38-42.

38 Cf. Marrucci 2010, 13-35 (in particolare 21-3. Si veda anche Stoevesand 2015, 241-2). Il nesso δοῦναι κράτος/κάρτος ricorre anche a *Il.* 11.319 (Diomedee combatte dopo l'esortazione di Odisseo, ma sa che dopo poco Zeus concederà il κράτος ai Troiani); *Il.* 13.743 (Polidamante rimprovera Ettore e consiglia di valutare bene se attaccare le navi - sperando che un dio conceda κράτος - o ritirarsi); *Il.* 15.216 (Poseidone rivendica la propria parte di potere, e si adirerà se Zeus pensa di fare vincere gli Argivi dando loro κράτος); *Il.* 17.562 (Menelao è sollecitato da Atena travestita da Fenice a combattere contro Ettore, e Fenice si augura che Atena gli dia il κράτος necessario); *Il.* 20.121 (Apollo sollecita gli dei a dare κράτος a Achille contro Enea). Anche nel caso di Glauco è ad una divinità che viene chiesto di dare il κράτος, nell'ambito di un rapporto di tipo personale tra l'orante e il dio, in una relazione di reciprocità che Glauco ritiene Zeus abbia colpevolmente violato, non proteggendo suo figlio Sarpedone (v. 522).

39 «Quasi a metà strada fra la 'tradizionale' nozione di *kratos* relazionale e quella, nuova, di un *kratos* 'locale': Marrucci 2010, 52. Cf. anche p. 42 per una discussione sull'espressione δήμου κρατούσα χεῖρ di Aesch. *Suppl.* 604. Per il ragionamento qui svolto seguo da vicino il saggio appena citato (soprattutto le pp. 38-59, alle quali rimando per ulteriori dettagli e più ampia bibliografia).

40 «It is, for no apparent reason, the most corrupt part of the play, corrupt already when most of the scholia were written» (Garvie 1986, 255). Si vedano le discussioni in Garvie 1986, 255-7; Sier 1988, 246-50; Brown 2018, 372-5.

νῦν παραιτουμένα μοι, πάτερ
 Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων,
 δὸς ἴτυχὰς τυχεῖν δε μοι
 κυρίως τὰ σῶφροσυνευ †
 μαιομένοις ἰδεῖν.
 διὰ δίκας ἔπος ἅπαν ἔλακον, ὦ
 Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσοις.

785

Sulla sostanza della preghiera non possiamo dire molto, se non riconoscere in questi versi un generico desiderio del compimento di giustizia e una costruzione che associa la necessità di concedere (δός) qualcosa a chi la sta chiedendo (παραιτουμένα μοι), secondo una formulazione che qui vede con buona probabilità la presenza di un infinito (v. 785 τυχεῖν?), un nesso sul quale vale la pena spendere qualche parola.

Tra le non numerose occorrenze tragiche della costruzione δός + infinito⁴¹ è da registrare anche quella che troviamo nei versi iniziali delle *Coefore*, pochi versi dopo la preghiera a Hermes dalla quale siamo partiti.

Dopo avere descritto l'arrivo delle portatrici di libagioni e di Elettra, Oreste introduce infatti al v. 18 una nuova invocazione inserendola, per così dire, in via di discorso.⁴²

...καὶ γὰρ Ἡλέκτραν δοκῶ
 στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγρῶ
 πρέπουσαν. ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόνον
 πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.
 Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἂν σαφῶς
 μάθω γυναικῶν ἥτις ἦδε προστροπή.

20

Mentre accompagna lo sguardo degli spettatori a soffermarsi sull'arrivo del gruppo di donne e verso il luogo nel quale egli si nasconderà insieme a Pilade (v. 20),⁴³ Oreste introduce cioè un'invocazione immediatamente seguita da δός, ma soprattutto accompagnata dalla iterazione della richiesta di alleanza (γενοῦ δὲ σύμμαχος), identica a quella rivolta a Hermes, collocata nella medesima sede metrica, ma in questo caso indirizzata a Zeus: è con quest'ultimo che - a questo punto - egli chiede di realizzare un'alleanza, necessaria per esercitare la vendetta.⁴⁴

⁴¹ Il nesso ricorre, sempre in contesti di invocazione e preghiera, in Soph. *El.* 646, 656; Eur. *Hec.* 540; *El.* 675; *Pho.* 85, 1367, 1374; *IA* 1575.

⁴² Quattro delle otto attestazioni tragiche sono all'inizio del verso (Soph. *El.* 656; Eur. *El.* 675; *Pho.* 1367, 1374; *IA* 1575) e quattro all'interno o alla fine del verso (Soph. *El.* 646; Eur. *El.* 676; *Hec.* 540; *Pho.* 85).

⁴³ Cf. Marshall 2017, 28-33.

⁴⁴ Sulla richiesta ad un dio di farsi σύμμαχος dell'orante, cf. Arch. fr. 108.1 W.² (Efesto); Sapph. 1.27 V. (Afrodite). Come è stato rilevato da tutti gli interpreti, la formula-

5 Te lo chiedo ufficialmente

Per richiamare l'inizio del nostro ragionamento, vale ora la pena riprendere rapidamente i termini della discussione intorno all'epiteo $\chi\theta\acute{o}\nu\iota\omicron\varsigma$. Abbiamo sottolineato come la funzione di Hermes debba essere considerata, ad un tempo, in termini di stabilimento di comunicazione e di definizione dei limiti di quest'ultima.

Padre di *Keryx*, il capostipite del $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ che tanta parte giocava nel rituale eleusino,⁴⁵ antenato dei $\kappa\acute{\eta}\rho\nu\kappa\epsilon\varsigma$, portatori della parola autorevole sin dall'epica,⁴⁶ Hermes stabilisce un legame diretto con la funzione comunicativa ancora in età classica quando gli ambasciatori svolgevano un ruolo di responsabilità e, al tempo stesso, di privilegio: ci sono zone – afferma Demostene – dalle quali è impensabile uscire vivi se non si è muniti del $\kappa\eta\rho\acute{\upsilon}\kappa\epsilon\iota\omicron\nu$.⁴⁷

È tenendo questi dati in mente che, avviandomi a concludere, vorrei riprendere i versi iniziali e soffermare l'attenzione sul verbo $\kappa\eta\rho\acute{\upsilon}\sigma\omega$ usato al verso 4 da Oreste, per indicare la forma di comunicazione che egli intende instaurare con suo padre, sfruttando la mediazione di Hermes.

Avendo assunto una posizione della cui gestualità si è già detto,⁴⁸ Oreste non si limita a rivolgersi al padre *dicendogli* qualcosa, come accade invece al v. 456. Collocandosi sulla tomba del padre egli «proclama in modo solenne» una richiesta di ascolto, descritta nelle due modalità del ruolo di ricezione uditiva, consueto nelle preghiere ($\kappa\lambda\acute{\upsilon}\omega$),⁴⁹ e dell'ascolto vero e proprio ($\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\omega$).

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλίειν, ἀκούσαι...

4

zione del v. 18 ($\delta\acute{o}\varsigma \mu\epsilon \tau\acute{\epsilon}\iota\sigma\sigma\theta\alpha$) riprende l'emistichio omerico di *Il.* 3.351 ($Z\epsilon\upsilon \acute{\alpha}\nu\alpha \delta\acute{o}\varsigma \tau\acute{\epsilon}\iota\sigma\sigma\theta\alpha\iota$) cui si è già fatto cenno *supra* nota 35. Notevole è anche il fatto che al dio sia chiesto di accordare la sua volontà su quella del richiedente: Zeus non deve limitarsi a fare quel che gli viene chiesto, deve farlo *volentieri* ($\theta\acute{\epsilon}\lambda\omega\nu$, v. 19). Il dato non è isolato e meriterebbe approfondimento maggiore di quanto non sia possibile fare in questa sede: me ne occupo in un lavoro in corso di stampa.

⁴⁵ Cf. Parker 1996, 300-2, da completare con quanto si legge a 293-7 (s.v. «Eumolpidae»). Cf. anche Kearns 1989, 121.

⁴⁶ Cf. *Il.* 1.320-44, *Od.* 8.423-5.

⁴⁷ Dem. 14.13, 5-6.

⁴⁸ Cf. *supra* nota 28. Sia consentito rinviare a quanto ho scritto, in proposito, in Taddei 1998 a proposito di [Dem.] 47.68-71.

⁴⁹ Su $\kappa\lambda\acute{\upsilon}\omega$ come «*vox propria* for prayers» e sui suoi usi, cf. Pulleyn 1997, 147-8. Sui verbi di ascolto nella preghiera cf. pp. 134-6. Cf. Aesch. *PV* 448: $\kappa\lambda\acute{\upsilon}\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma \omicron\upsilon\kappa \acute{\eta}\kappa\omicron\upsilon\omicron\nu$, e si vedano le osservazioni di Dover 1993, 335. Sulla forza efficace degli «speech acts» il riferimento è a Austin 1962.

È una sorta di ‘richiesta ufficiale’ quella che egli rivolge al padre, usando un verbo che tornerà alla fine della tragedia, quando Oreste non si limita a comunicare, ma – per così dire – «proclama» (v. 1026 ἕως δ’ ἔτ’ ἔμφρων εἰμί κηρύσσω φίλοις) ai suoi φίλοι di avere ucciso la madre «non senza giustizia» (v. 1027 οὐκ ἄνευ δίκης).

Per concludere il nostro ragionamento è necessario un ultimo, decisamente più rapido, riferimento ad una preghiera differente, eppure strettamente collegata a quella dalla quale siamo partiti.

Si tratta della lunga invocazione pronunciata da Elettra ai versi 124a-151, della quale ci interessa qui soprattutto la parte iniziale, che mostra un evidente richiamo delle parole pronunciate da Oreste in apertura del dramma:

κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,	124a
<ἀρηξον,> Ἑρμῆ χθόνιε, κηρύξας ἔμοι	124b
τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἔμας	
εὐχάς, πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους,	
καὶ γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκτεται	
θρέψασά τ’ αὐθις τῶνδε κύμα λαμβάνει·	

La ripresa tra i due segmenti di testo non è ovviamente sfuggita ai commentatori.

Brown ha per esempio sottolineato come gli «obvious echoes» tra i versi 1-3 e i versi che stiamo ora considerando «show how events, guided by the gods, are moving in their favour». ⁵⁰ Accanto al ruolo degli dei nella guida delle azioni, ritengo utile soffermare l’attenzione anche sulla funzione propulsiva esercitata dalle azioni compiute dai due mortali, un fratello e una sorella che – su basi diverse e distinte prerogative – si attivano per recuperare ciascuno la propria forma e porzione di sovranità. ⁵¹

In questo caso è il versante della figlia di Agamennone ad essere in gioco.

Come già aveva fatto Oreste, anche Elettra ‘isola’ l’epiclesi di χθόνιος (v. 124 Ἑρμῆ χθόνιε), facendola precedere dalla esplicitazione, quasi didascalica, della funzione comunicativa propria del dio (v. 124a κῆρυξ). ⁵² A differenza del fratello, è al padre che Elettra indirizza la sua preghiera (v. 130 λέγω καλοῦσα πατέρα), pur costruendo un’invocazione che ha Hermes come destinatario iniziale.

⁵⁰ Brown 2018, 198.

⁵¹ Per una discussione intorno alle possibili correzioni del tràdito πῶς ἀνάξομεν (v. 130) cf. Battezzati 1992, 64-9, dove si propone – a mio avviso, con ottimi argomenti – di leggere ὡς ἀνάξωμεν (cf. *Od.* 1.402) proposti da Pauw e Blass. Si veda anche la discussione in Brown 2018, 200-1.

⁵² Hermes che viene evocato in una funzione mediatrice anche negli Ψυχαγωγοί: cf. Aesch. fr. 273a R., 7-10.

Al dio Elettra chiede infatti tanto di aiutarla⁵³ quanto di svolgere la sua funzione di intermediario, esercitata a vantaggio dell'orante (v. 124 κηρύξας ἔμοι).⁵⁴ A Hermes viene chiesto di «proclamare una richiesta solenne», indirizzata alle figure divine che si trovano sotto terra (v. 125 τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας), affinché queste ascoltino le sue preghiere. Sono queste ultime, infatti, a controllare la casa di suo padre (πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους) e il potere che su di essa viene esercitato, un potere che è cruciale recuperare.

Entrambe le preghiere cercano una evidente legittimazione all'esercizio della vendetta che verrà portata avanti nel resto del dramma. Accanto a questo elemento esiste tuttavia anche un livello di recupero della parte di sovranità che compete a ciascuno dei due fratelli.

Si è già detto dell'importanza del passaggio (vv. 479-80) nel quale Oreste chiede al padre di «dargli il *kratos*», vale a dire un potere da esercitare nei limiti, attraverso, e a partire dagli spazi della dimora ancora occupata da chi, di quel potere, sta abusando.⁵⁵ Questo medesimo passaggio è ora utile per osservare e meglio apprezzare, per così dire, il versante femminile della questione. L'invocazione pronunciata da Oreste ai vv. 479-80 si accompagna infatti, in una sezione che approda presto alla sticomitia, a quella di Elettra,⁵⁶ che qui ci interessa per quanto la figlia di Agamennone dice ai vv. 486-8.

Dopo che Oreste ha promesso ad Agamennone la futura consacrazione di offerte in suo onore (vv. 483-4) durante l'esecuzione di feste in cui si fanno sacrifici per via ctonia,⁵⁷ Elettra rivolge al padre parole che introducono l'unica via attraverso la quale ella potrà tornare a integrarsi alla comunità, vale a dire quella del matrimonio:

{Ηλ.} κάγω χοάς σοι τῆς ἑμῆς παγκληρίας 486
οἴσω πατρῶων ἐκ δόμων γαμηλίους
πάντων δὲ πρῶτον τόνδε πρεσβεύσω τάφον.

La parte di libagioni (v. 486 χοάς) che Elettra promette di portare (v. 487 οἴσω) presuppone una riconquista degli spazi domestici sui quali il fratello eserciterà il potere. Si tratta infatti di libagioni che sono parte della dote ereditaria (v. 486 παγκληρία) che le spetterà

⁵³ Secondo l'integrazione <ἄρηξον>, proposta da Klausen.

⁵⁴ Su questo uso sintattico, cf. Battezzato 1992, 63-4.

⁵⁵ Si ricordi il v. 480 αἰτουμένῳ μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων.

⁵⁶ Cf. πᾶτερ del v. 481 pronunciato da Elettra, corrispondente al πᾶτερ che apre l'invocazione di Oreste al v. 479. Un fenomeno analogo si può osservare tra il v. 315 (ὦ πᾶτερ, pronunciato da Oreste) e il v. 332 (formulazione identica, pronunciata da Elettra).

⁵⁷ E forse possibile ipotizzare un contesto festivo (Γενέσια?). Si veda la ricostruzione del dibattito in Brown 2018, 300, anche a proposito della proposta avanzata in Sommerstein 2008, 274 nota 106. Sui Γενέσια si vedano le osservazioni di Parker 2005, 27-8.

in occasione dei riti matrimoniali (v. 486 γαμηλίους) e che proviene πατρῶων⁵⁸ ἐκ δόμων, dalla casa del padre che ora anch'ella ha necessità - in un certo senso - di riconquistare, proprio come il fratello.

Sono molteplici i livelli che si incrociano nella preghiera di *Cho.* 1-3, e molti di essi costruiscono percorsi all'interno del dramma e della trilogia, in una complessa rete fondata su gesti connessi con la preghiera dalla quale siamo partiti in questo lavoro. Spingersi fino a tradurre il participio αἰτουμένων del verso attribuendogli un significato causale sarebbe eccessivo, e probabilmente anche sbagliato. Senza arrivare a questo estremo, è bene tuttavia considerare che Oreste è legittimato ad avanzare la sua richiesta solo perché - c'è un γάρ a ricordarcelo al v. 3 - egli è finalmente arrivato (ἦκω) ed è rientrato dal lungo esilio (κατέρχομαι),⁵⁹ con buona pace della critica di Aristofane sulla ridondanza tra i due verbi.

Quella del ritorno, dell'essere tornati, è in realtà la condizione necessaria perché la preghiera possa essere articolata, e perché la tragedia possa svolgersi.

Bibliografia

- Alexiou, M. (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2nd ed. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Ausfeld, C. (1903). *De Graecorum precationibus quaestiones*. Leipzig: Teubner.
- Austin, C. (1962). *How to Do Thing with Words*. Oxford: Oxford University Press. [Trad. it. *Come fare le cose con le parole*. Bologna: Marietti, 2008].
- Battezzato, L. (1992). «Note critico-testuali alle *Coefore* di Eschilo». *SCO*, 42, 63-94.
- Bromberger, C. (2008). «Hair: From the West to the Middle East through the Mediterranean». *The Journal of American Folklore*, 121, 379-99.
- Brown, A. (2018). *Aeschylus' "Libation Bearers"*. Liverpool: Aris & Phillips.
- Calame, C. (1995). *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne: Payot.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Cusumano, N. (2021). «Pettazzoni e Rohde su Agamennone e Clitemestra il "maschalismòs" e l'opzione comparativa». Bonanno, D.; Buttitta, I. (a cura di), *Narrazioni e rappresentazioni del sacro femminile = Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Giuseppe Martorana* (Palermo, 15-16 novembre 2018). Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, 229-43.
- D'Alfonso, F. (2018) «Il μασχαλισμός di Agamennone e l'«oath-sacrifice». *JHR*, 11, 1-31.

58 Sull'uso tecnico di πατρῶα cf. Gernet 1955, 144 e Harrison 1968, 125, in particolare la nota 1. Τὰ πατρῶα sono i beni ereditati, e sono distinti da τὰ ἐπικτητὰ. Cf. Harrison 1968, 125-6. Sulla γαμηλία Harrison 1968, 7.

59 Cf. Ag. 1647 con la nota di Medda 2017, 2: 441. Cf. anche Garvie 1986, 50.

- de Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Milano: Feltrinelli.
- Di Donato, R. (1990). *Per una antropologia storica del mondo antico*. Firenze: La Nuova Italia.
- 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: ETS.
- Di Donato, R. (2010). «Ritualità e teatro nei Persiani». *Lexis*, 28, 59-66.
- Di Donato, R. (2013). *Per una storia culturale dell'antico*. Pisa: ETS.
- Dover, K. (1993). *Aristophanes "Frogs"*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press.
- Dunn, F. (2018). «The Mutilation of Agamemnon (A. Ch. 439 and S. El. 445)». *Mnemosyne*, 71, 195-208.
- Farnell, L.R. (1896-1909). *The Cults of Greek States*. 5 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Furley, W.; Bremer, J. (2001). *Greek Hymns*, vol. 1. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Oxford University Press.
- Gernet, L. (1968). *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: François Maspero.
- Harrison, A.R.W. (1968). *The Laws of Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, A.R.W. (1971). *The Law of Athens*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press [Trad. it. a cura di P. Cobetto Ghiggia. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001].
- Hertz, R. (1907). «Contribution à l'étude sur la représentation collective de la mort». *AS*, 10, 48-137 (= *Oeuvres publiées*, ed. C. Isnart, 39-124).
- Humphreys, S. (2004). *The Strangeness of Gods*. Oxford: Oxford University Press.
- Kearns, E. (1989). *The Heroes of Attica*. London: Institute of Classical Studies.
- Larson, J. (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press.
- Larson, J. (2007). *Ancient Greek Cults. A Guide*. New York: Routledge.
- Marrucci, L. (2010). *Kratos e Arché. Funzioni drammatiche del potere*. Amsterdam: Hakkert.
- Marshall, C.W. (2017). *Aeschylus: Libation Bearers*. London: Bloomsbury.
- 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 *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1965, 156-292; e ora in *Saggio sul dono*, a cura di M. Aime. Torino: Einaudi, 2002].
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*. 3 voll. Roma: Bardi.
- Nieddu, G. (2000). «Eschilo interprete di sé stesso (Ar. *Ran.* 1126s e 1138-50)». *Eikasmós*, 11, 97-106.
- Nisbet, R.G.M.; Hubbard, M. (1970). *A Commentary on Horace: "Odes" Book 1*. Oxford: Oxford University Press.
- Oakley, J.H. (2004). *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre in Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Parker, R. (1996). *Athenian Religion. A History*. Oxford: Oxford University Press.
- Parker, R. (2003). «The Problem of the Greek Cult Epithet». *OA*, 28, 173-83.
- Parker, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.

- Parker, R. (2012). s.v. «Chtonian Gods». Hornblower, S.; Spawforth, A.; Eidinow, E. (eds), *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 316.
- Pedrina, M. (2001). *I gesti del dolore nella ceramica attica nella ceramica attica (VI-V secolo a. C.)*. Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco. Vicenza: Istituto Veneto di Scienze.
- Pirenne Delforge, V.; Pironti, G. (2009). «Many vs One». Eidinow, E.; Kindt, J. (eds), *Oxford Handbook of Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Scheid-Tissinier, E. (1994). *Les usages du don chez Homère*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Sieber, G. (1990). «Hermès». *LIMC*, 5(1), 285-387.
- Sieber, G. (2005). «Nommer Hermès dans la tragédie grecque». Belayche, N. et al. (éds), *Nommer les dieux: Théonymes, épithètes, épicles dans l'Antiquité*. Turnhout: Brepols: 263-9.
- Sier, K. (1988). *Die lyrischen Partien der Choephoron des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Sourvinou-Inwood, C. (1996). *Reading Greek Death to the End of Classical Period*. Oxford: Oxford University Press.
- Stoebesand, M. (2015). *Homer's "Iliad" Book VI*. Berlin; München; Boston: De Gruyter.
- Taddei, A. (1998). «Diritto e prediritto in casa del Trierarca. [Dem.] XLVII 68-73». *SCO*, 46(3), 833-44.
- Taddei, A. (2017). «Vendetta e parte del morto. ἐπίσκηψις e ἐπισκῆπτειν tra Omero e gli oratori attici». ὄρμος - *Ricerche di Storia Antica*, n.s. 9, 346-66.
- Taddei, A. (2020a). *Heortè. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*. Pisa: ETS.
- Taddei, A. (2020b). «Miti e riti nei tribunali di Atene. Il caso della *Contro Leocrate* di Licurgo». *Ricerche Ellenistiche*, n.s. 1, 59-74.
- Todd, S. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Tucker, T.G. (1901). *The "Choephoroi" of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vernant, J.-P. (1965a). «Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs». Vernant 1965c, 155-201 [Trad. it. 147-200].
- Vernant, J.-P. (1965b). «Aspects de la personne dans la religion grecque». Vernant 1965c, 79-94 [Trad. it. 361-79].
- Vernant, J.-P. (éd.) (1965c). *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Maspéro [Trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*. Torino: Einaudi, 1974].
- West, M. (1991). *Aeschylus. "Choephoroe"*. Stuttgart: Teubner.

METra 1

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Anna Maganuco

Irony and the Limits of Knowledge in Homer and Sophocles

Alexandre Johnston

University of Oxford, UK

Abstract This article examines dramatic irony in Homer and Sophocles, focusing on the *Odyssey*, *Oedipus Tyrannus*, and *Ajax*. It argues that dramatic irony, which exploits differing levels of knowledge between characters and audiences, is closely linked to conceptions of humans and gods and the gap between mortal and divine cognition. In both Homer and Sophocles, irony is a key conduit through which such theological and epistemological ideas are articulated and communicated. The article identifies significant continuities between the use of dramatic irony in Homer and Sophocles, implying a shared intellectual background, despite some differences.

Keywords Irony. Homer. Sophocles. Human. Divine.

Summary 1 Introduction. – 2 Homer. – 3 Sophocles. – 4 Conclusion.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 11

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-886-969-654-1 | ISBN [print] 978-886-969-655-8

Peer review | Open access

Submitted 2022-03-15 | Accepted 2022-05-17 | Published 2022-13-12

© 2022 Johnston |  4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-886-969-654-1/009

199

1 Introduction

In an article published in 1833, the scholar and Anglican bishop C. Thirlwall declares – rather startlingly, from a modern perspective – that some of his readers “may be a little surprised to see *irony* attributed to a tragic poet”.¹ Thirlwall then puts forward an interpretation of ‘practical’, ‘dramatic’, or ‘Sophoclean’ irony that builds on the traditional concept of irony as dissimulation or understatement (εἰρωνεία)² to create a broader phenomenon encompassing both dramatic and theological dimensions. In Thirlwall’s conception, the dramatist becomes akin both to the ironist who dissimulates the truth from her victim, and to a providential god whose inscrutable plan remains hidden to ignorant mortals until its fulfilment.³ Sophocles, for Thirlwall, is “the creator of a little world, in which he rules with absolute sway, and may shape the destinies of the imaginary beings to whom he gives life and breath according to any plan that he may choose”.⁴ Dramatic irony occurs when Sophocles keeps this plan hidden from his characters, only revealing it to them gradually, while the audience know the truth all along. A gap in knowledge thus opens up, allowing the dramatist to stage a process of progressive enlightenment which, for Thirlwall, ultimately demonstrates the beneficent effects of divine intervention in human life.

Scholars often note that Thirlwall’s article, and the Idealist thinkers who influenced him, inaugurated a long tradition of reading drama, and particularly Greek tragedy, ironically.⁵ His concept of Sophoclean irony has, with various modifications, evolved into a mainstay of tragic criticism, so much so that M. Lloyd could recently claim – in

I am grateful to Andrea Rodighiero for his comments and the original invitation to speak on this topic, and to the other participants at the Verona conference. I should also like to thank audiences in Edinburgh, Oxford, and Bern as well as Bernardo Ballesteros, Ben Harriman, Gregory Hutchinson, Felicity Loughlin, and the two anonymous reviewers for further comments and references.

1 Thirlwall 1833, 483.

2 The precise meaning and implications of εἰρωνεία are still debated, particularly as they relate to ‘Socratic irony’. For an overview, see Diggle 2004, 166-7; on Socratic irony more specifically, see the brief discussion of Muecke 1982, 15-16 and, in more detail, Vlastos 1991, 21-40, Edmunds 2004, Lane 2006 and 2011, Wolfsdorf 2007 (from different sides of the debate).

3 See Stanford 1939, 67: in cases of dramatic irony, “the author is being ironical by proxy”.

4 Thirlwall 1833, 494.

5 For discussions of Thirlwall’s concept of Sophoclean irony and its genesis, context, and influence, see Muecke 1982, 27-9; Lloyd 2012, 564-8; Goldhill 2012, 252-6; Ossa-Richardson 2019, 333-41. As these scholars note, particularly influential Idealist conceptions of irony can be found in the works of the Schlegel brothers, Solger, Hegel, and (a few years after Thirlwall) Kierkegaard.

a fitting reversal of Thirlwall's opening sentence in 1833 – that “a full discussion of irony in Sophocles would be tantamount to a comprehensive interpretation of his plays”.⁶ Yet one aspect of Thirlwall's concept has been largely rejected or neglected: its theological dimension. Probably because of its excessively moralising and Christianising tenor, Thirlwall's theological reading of Sophoclean irony has not found favour.⁷ Instead, scholars are usually content to note that a particular text or passage is an instance of dramatic or tragic irony (labels which in themselves do not tell us very much); or, at best, to treat it as a literary device designed to heighten the impact of a scene and shape the audience's emotional involvement. This is certainly an important aspect of dramatic irony (as ancient scholarship seems to have recognised).⁸ Yet I would like to suggest that this emotional dimension is intimately connected to, even dependent upon, theological and philosophical considerations that are essential to the way dramatic irony works. In order to do so, I attempt to probe, and modify, Thirlwall's insight that dramatic irony effectively blends narrative structure and theology. In contrast to Thirlwall, however, I propose to focus on a few examples from Homer as well as on Sophocles. Partly building on the work of scholars such as R. Rutherford and N. Lowe, I argue that Homeric epic and Sophoclean tragedy use dramatic irony in very similar ways, and that this deployment of irony presupposes, and instantiates, a shared intellectual and religious background.⁹ As we shall see, however, they also approach, and build on, this shared background differently, for reasons that have to do both with genre and with intellectual divergences. In this way, my chapter seeks to shed light on the broader question of the relationship between epic and tragedy, particularly in terms of the two genres' depiction of the relation between human and divine.

⁶ Lloyd 2012, 564.

⁷ As Lloyd 2012, 566 puts it, Thirlwall's is a “challengingly optimistic” reading of Sophocles.

⁸ Insofar as it recognises the phenomenon of dramatic irony. The *scholia* to *Oedipus Tyrannus* in particular regularly note instances of unintentional ambiguity on Oedipus' part (thus coming close to the modern concept of dramatic irony) and comment on their emotional effect on audiences: see for instance *schol. ad Ai.* 301a, 687; *schol. ad OT* 34, 137, 141, 236, 251 with Stanford 1939, 23-4 and Nünlist 2009, 234-5; and fn. 41 below. The same can also be said of Homer, as noted by Duckworth 1931, 336 and Muecke 1982, 140-1; see 141: “ancient audiences were aware of the effects of dramatic irony, even though they did not have a term with which to label it”.

⁹ Rutherford 1982; Lowe 1996; see also Rutherford 2012, 326-9. Thirlwall, in his article, draws a stark contrast between the fifth-century context from which he believes Sophoclean irony arose and the “simple theology of the Homeric age” (1833, 495-6). He thus frames his interpretation of Sophocles in a developmental model of Greek intellectual culture which postulates a linear progression from a “primitive” archaic age to the “enlightenment” of the classical period. This kind of approach, which has remained popular, is convincingly rejected in Cairns 2013a following Williams 1993, among others.

My argument starts from two observations. First, and most obviously, dramatic irony is all about knowledge. As Thirlwall showed, it exploits the various gaps in knowledge between three main individuals or groups: (i) the author, dramatist, or narrator, (ii) the audience, and (iii) the characters operating within the narrative frame. Because each of these groups possesses differing degrees of access to, or awareness of, the reality or true situation of the narrative, a single phrase or action, intended by the speaker or agent to convey a particular meaning or achieve a particular aim, can acquire other, different meanings for different audiences.¹⁰ Second, this epistemological dimension of dramatic irony is, in an essential sense, theological, since it has to do with the relationship between human and divine. As I shall argue, dramatic irony in Homer and in Sophocles hinges on what Rutherford calls a “hierarchy of knowledge”¹¹ that corresponds to conceptions of humans, gods, and the relationship between them. The main idea I am driving towards is that dramatic irony in Homer and Sophocles not only has its roots in early Greek ideas of human and divine; but it is also an important vector through which these ideas are articulated, communicated, and problematised.¹²

I begin by examining some examples of the specific forms dramatic irony takes in Homer, with the aim of bringing out some of the similarities and differences with Sophocles. As we shall see, there are both clear continuities and differences in Homer’s and Sophocles’ deployment of irony and in the philosophical and theological frameworks in which it operates.

2 Homer

Book 21 of the *Odyssey* narrates the archery contest announced by Penelope at 19.572-81. At 21.152-6, after his unsuccessful attempt to string Odysseus’ bow, the suitor Leiodes utters the following words:

ὦ φίλοι, οὐ μὲν ἐγὼ τανύω, λαβέτω δὲ καὶ ἄλλος.
πολλοὺς γὰρ τόδε τόξον ἀριστήας κεκαθήσει
θυμοῦ καὶ ψυχῆς, ἐπεὶ ἢ πολὺ φέρτερόν ἐστι

¹⁰ For definitions and taxonomies of dramatic irony after Thirlwall, see for instance Stanford 1939, 66-8; Kirkwood 1958, 247-51; Paduano 1983; Rosenmeyer 1996 (“blind irony” and/or “structural irony”); Jouanna 2010, 469-91 (“ironie tragique involontaire”); Lloyd 2012, 564; Rutherford 2012, 323-6. On the history of the term and its relationship with ambiguity, see Ossa-Richardson 2019, 326-63.

¹¹ Rutherford 2012, 325. See also Lowe 1996, 524.

¹² In this sense, my article (and the broader project of which it is a part: see Johnston, forthcoming) attempts to situate Homeric and Sophoclean irony within what Tor calls early Greek “theological epistemology” (Tor 2017, 337-9).

τεθνάμεν ἢ ζῶοντας ἀμαρτεῖν, οὐ θ' ἔνεκ' αἰεὶ
ἐνθάδ' ὀμιλέομεν, ποτιδέγμενοι ἥματα πάντα. 155

Friends, it is not I that shall string it; let another take it. For many princes shall this bow rob of spirit and of life, since truly it is better far to die than to live on and fail at that for the sake of which we continue to gather here, waiting expectantly day after day.¹³

Leiodes remarks that Odysseus' bow will kill many of his fellow suitors, in the figurative (or ironic) sense that since they will be unable to string it and thereby win the contest and Penelope's hand, they will 'die' of shame or grief.¹⁴ Leiodes does not realise that his words quite literally predict the suitors' imminent slaughter, in which Odysseus' bow will play a prominent role. The dramatic irony here depends entirely on the epistemic contrast between the suitors, who do not realise that they are about to die, and the narrator and audience – as well as certain characters, divine and human, within the narrative – who are aware of that fact. This contrast is established early on in the poem, notably through a number of passages in which a god, a seer, or the narrator foreshadows or foretells the destruction of the suitors. Thus, for instance, at 2.283-4 Athena tells Telemachus that the foolish suitors “do not know death and black doom, which is almost upon them, and will destroy them all in one day” (οὐδέ τι ἴσασιν θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν, | ὅς δὴ σφιν σχεδόν ἐστιν, ἐπ' ἥματι πάντας ὀλέσθαι).¹⁵ Closer to our passage, the suitors' demise has been foreshadowed by Penelope's dream at 19.535-58, by Theoclymenus' prophecy at 20.350-7, and finally by the narrator, who anticipates the outcome of the archery contest before it occurs by saying that the bow and axes will serve as “material for the contest and the beginning of the slaughter” (ἀέθλια καὶ φόνου ἀρχήν, 21.4, cf. 24.169).¹⁶

Having established this epistemic asymmetry and regularly emphasising it, the *Odyssey* narrator is able to put the suitors in situations which expose their ignorance of their fate, and to exploit the ambiguous potentialities of language to allude to their forthcoming slaughter. Thus our passage at 21.152-6 blends an irony deriv-

¹³ Translation: Murray/Dimock.

¹⁴ de Jong 2001, 512-13. Loney 2019, 125 fn. 6 argues that Leiodes' remark should be taken as “an ironic – perhaps knowingly ironic on his part – statement of the so-called heroic code: it is better to die in the attempt than to live on having failed to woo [Penelope]”.

¹⁵ Other such passages include 1.255-6, 265-70 (Athena); 2.146-76 (Halitherses); 13.394-6 (Athena). See Duckworth 1933, 55-6.

¹⁶ Translation: de Jong. As she notes (2001, 505), the scholiast interprets these words as coming from the poet himself; I have followed this interpretation.

ing from the dramatic situation itself – Leiodes does not know that he is about to be killed alongside the other suitors – with an ambiguity revolving around the figurative and literal meanings of death. Similar instances of irony and ambiguity include 18.99-100, a passage in which the narrator tells how the suitors “died of laughter” (γέλῳ ἐκθανόν) as they watched the fight between the disguised Odysseus and the beggar Irus. On the surface, and adopting the limited perspective of the suitors, this expression is innocuous: it seems to have a similar meaning to its modern English or Italian equivalent.¹⁷ Yet an ironic meaning lurks underneath it from the better-informed perspective of the audience: the suitors will literally die; and their demise may in a sense be associated with excessive laughter, if one takes this as symbolic of their folly and blindness.¹⁸ The ominous undertones of these lines are intensified, as D. Steiner notes, by the “increasingly sinister” presentation of the suitors’ laughter as their end draws near.¹⁹

There is also arguably, in 21.152-6 and 18.99-100, a further dimension to dramatic irony and ambiguity. The two passages are odd. The slightly contrived, partly echoic, metaphorical character of the ambiguity creates a semantic or linguistic strain on the words deployed by the poet and spoken by the characters within the narrative.²⁰ Antinous almost seems to pick up on this when he rebukes Leiodes and repeats his words (21.168-71):

Λειῶδες, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων,
 δεινόν τ’ ἀργαλέον τε – νεμεσῶμαι δέ τ’ ἀκούων –
 εἰ δὴ τοῦτό γε τόξον ἀριστήης κεκαθήσει 170
 θυμοῦ καὶ ψυχῆς, ἐπεὶ οὐ δύνασαι σὺ τανύσσαι.

Leiodes, what a word has escaped the barrier of your teeth, a dread word and grievous! I am angered to hear it, if indeed this bow is to rob princes of spirit and life because you are not able to string it.²¹

¹⁷ See for instance Russo, Fernández-Galiano, Heubeck 1992, 53.

¹⁸ Levine 1982, 203: the expression is “a précis of the suitors’ role in the *Odyssey*; they die as a result of the witlessness implied by their laughter, their blindness to the drama played out before them and their inability to see its relevance to their own situation”.

¹⁹ Steiner 2010, 71. On the motif of the suitors’ laughter, see 161-2 and Rutherford 1992, 232; see also below.

²⁰ As Loney 2019, 125 notes, Leiodes’ train of thought at 21.152-62 is “somewhat difficult to follow”. Commentators have also noted the strangeness of 18.99-100: for example, Russo, Fernández-Galiano, Heubeck 1992, 53 remark on the “oddly parodic way” in which the metaphor “anticipates the literal death of the suitors”. I am grateful to Gregory Hutchinson for getting me to think about this aspect of ambiguity and irony.

²¹ Translation: Murray/Dimock.

Antinous' focus on the process of Leiodes' words leaving his mouth, and his description of them as δεινόν τ' ἀργαλέον τε, terrible, strange, and troublesome, grievous – an expression elsewhere only used of dangerous, uncanny, monstrous things –²² intensify the sense of strangeness and foreboding. Perhaps the slightly strained, odd character of Leiodes' speech is a mark of supernatural interference: Leiodes is introduced as an augur (21.145), and we may imagine a god momentarily taking possession of him so that he speaks prophetically, without realising the import of his words.²³ Something similar arguably occurs when the suitors are said to “die of laughter” at 18.99-100. As I have noted above, the suitors' laughter in the run-up to their slaughter acquires sinister undertones. The most striking instance of this comes at 20.345-58, when Athena arouses the suitors' “unquenchable laughter” and “leads their minds astray” (μνηστήρσι δὲ Παλλὰς Ἀθήνη | ἄβριστον γέλω ὤρσε, παρέπλαγξεν δὲ νοήμα, 345-6); there follows a series of horrific visions: the meat on the tables is stained with blood (anticipating Antinous' blood spilling on the food, 22.20-1), the suitors' eyes fill with tears, their hearts want to lament (348-9). Most notably, the poet tells how the suitors “laughed with the jaws of others” (οἱ δ' ἤδη γναθμοῖσι γελοίων ἄλλοτρίοισιν, 347), quite clearly suggesting some kind of supernatural possession. The narrative voice then gives way to a prophetic outburst by the seer Theoclymenus, vividly foreshadowing the slaughter and the ghostly suitors rushing to the underworld (350-7, cf. 24.1-14), to which they respond with another burst of laughter (358).²⁴ As W. Stanford puts it, in this passage, and therefore also perhaps in 18.99-100, irony and ambiguity are interwoven with “a feeling of demonic power lurking somewhere in the background [...] which helps to change ambiguity's force from that of a clever verbal trick to something akin to solemn oracular communication”.²⁵

As they listen to these episodes, the poem's audience know that the suitors' language and behaviour is based on a radically limited understanding of reality, partly conditioned and compounded by divine interference. Audience members thus find themselves in a position of superior knowledge, from which they can observe the limits and vulnerability of human cognition and language, enacted here by the suitors within the world created by the narrator. What is the ef-

22 The sea (5.175-6), a great wave sent by Poseidon (5.365-7), and the monstrous Scylla (12.119).

23 See Stanford 1948, 362: “Leodes speaks in prophecy, but does not realize its full import”. The potential significance of Leiodes' status as seer in this passage is also noted by Dekker 1965, 263.

24 On this scene, see further Rutherford 1992, 231-3; Loney 2019, 32-4.

25 Stanford 1939, 110; see further 111-12.

fect, and purpose, of the dramatic irony? It is easy to imagine that some will have enjoyed the irony of the despicable suitors' dying of hysterical laughter at the very man who is about to bring about their deserved suffering, or of one suitor unwittingly alluding to the forthcoming slaughter of the group. Yet some audience members would also realise that their own position of epistemic superiority is only temporary and artificially created by the narrative, and that limited knowledge and vulnerability is, in fact, something that they share with all humans, including the suitors. In this sense, part of the effect of the dramatic irony deployed by the *Odyssey* poet is to complicate what H. Lloyd-Jones called the "comparative moral simplicity"²⁶ of the narrative of Odysseus' revenge. Dramatic irony generates a heightened sense that the suitors, for all their faults and egregious behaviour, are human beings whose delusion merely intensifies a naturally faulty perception of reality, which makes them vulnerable to the movements of a world they cannot fully understand. This sense of vulnerability is reinforced by the fact that the gods, whether or not we choose to see them as sometimes actively interfering with the suitors' speech, constantly intervene to push the suitors deeper into arrogance and delusion (see for instance 18.346-8, 20.284-6, 20.345-6); and, eventually, by the ruthless and indiscriminate nature of a massacre in which no-one – not even the 'good' suitors Amphinomus and Leiodes – is spared.²⁷

The dramatic irony punctuating the narrative of the suitors' demise thus has clear theological implications, which are partly spelled out in Odysseus' long speech to the suitor Amphinomus in Book 18 (18.125-50). The most significant part of the speech for our purposes comes at 130-7:

οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο,	130
πάντων ὅσα τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.	
οὐ μὲν γάρ ποτέ φησι κακὸν πείσασθαι ὀπίσσω,	
ὄφρ' ἀρετὴν παρέχῃσι θεοὶ καὶ γούνατ' ὀρώρη·	
ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέσωσι,	
καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῷ·	135
τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων	
οἷον ἐπ' ἡμᾶρ ἄγησι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.	

The earth breeds nothing weaker than human beings, of all the things on earth that breathe and move. For they think they will never suffer evil in the future, so long as the gods give them pros-

²⁶ Lloyd-Jones 1971, 31.

²⁷ For a more detailed analysis of the killing of the suitors along similar lines, see Allan 2006, 23-5. See also Loney 2019, 119-70.

perity and their knees are quick; but when the blessed gods bring evil to pass, these things too humans bear against their will with a patient heart. For such is the mind of earth-dwelling humans, as is the day which the father of men and gods sends upon them.²⁸

Odysseus offers a general, broadly applicable view of human existence. The life of mortals is defined, in implicit contrast to that of the gods, by physical and cognitive weakness. Humans' minds are such that they cannot predict what lies beyond their immediate experience; as a result, they are particularly vulnerable to vicissitude and the reversals sent by the gods. In the second half of the speech, Odysseus applies this conception first to his own example (137-40) and then, significantly, to that of the suitors (141-50), remarking in both cases on the wisdom of avoiding deeds of folly (ἀτάσθαλα, 139, 143). In this way, the suitors' transgression and punishment are explicitly located in a context of shared human vulnerability. Amphinomus takes Odysseus' warning to heart (18.153-4); yet the narrator, in a clear demonstration of the validity of Odysseus' view of humankind, comments that the suitor will be powerless to escape his death, which is foreordained by Athena (18.155-6). We might therefore see Amphinomus as a paradigm of human vulnerability, a fact which allows the audience to view his downfall in the light of the gap between mortals and gods.

The *Iliad* deploys dramatic irony in similar ways. Partly through foretelling, foreshadowing, and other narratorial comments, the poet generates multiple situations in which characters operating within the narrative speak or act in ignorance of the full meaning of their words or actions, which is at least partially available to the audience.²⁹ One particularly striking and complex example comes at the beginning of Book 2. Responding to Thetis' demand that the Greeks should pay for dishonouring Achilles, Zeus sends a "destructive dream" (οὐλον ὄνειρον, 2.5) to Agamemnon to deceive him into thinking that the time has come for the Greeks to capture Troy. Agamemnon wakes up delighted, not realising that Zeus is simply planning to send more sufferings onto the Greeks, as the narrator makes clear to the audience (2.35-40).³⁰ In a further twist, Agamemnon de-

²⁸ Translation: Murray/Dimock (modified).

²⁹ On foreshadowing in the *Iliad*, see for instance Duckworth 1933; Edwards 1991, 7-10.

³⁰ Agamemnon is left "pondering in his heart on things that were not to come to pass. For he really believed that he should take the city of Priam on that very day - fool that he was! - and he did not know what deeds Zeus was planning; for he was yet to bring woes and groanings on Trojans and Danaans in mighty combats" (τὸν δ' ἔλιπε αὐτοῦ | τὰ φρονέοντι ἄνα θυμὸν ἅρ' οὐ τελέεσθαι ἔμελλον· | φῆ γὰρ ὅ γ' αἰρήσειν Πριάμου πόλιν ἥματι κείνῳ, | νήπιος, οὐδὲ τὰ ἦδη ἅ ῥα Ζεὺς μῆδετο ἔργα· | θήσειν γὰρ ἔτ' ἔμελλεν ἐπ'

cides to test his troops' resolve by pretending that he has decided they should leave Troy and return home. He announces his "clever plan" (πυκινὴν ... βουλήν, 2.55) at 2.110-22, in a speech that is a fascinating case of what one might call 'double irony':

ὦ φίλοι, ἦρωες Δαναοί, θεράποντες Ἄρης,
 Ζεὺς με μέγας Κρονίδης ἄτη ἐνέδησε βαρείη,
 σχέτλιος, ὃς πρὶν μὲν μοι ὑπέσχετο καὶ κατένευσεν
 Ἴλιον ἐκπέρσαντ' εὐτείχεον ἀπονέεσθαι,
 νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλευόσατο, καὶ με κελεύει
 δυσκλέα Ἄργος ἰκέσθαι, ἐπεὶ πολὺν ὤλεσα λαόν.
 οὕτω που Διὶ μέλλει ὑπερμενέει φίλον εἶναι,
 ὃς δὴ πολλῶν πολίων κατέλυσε κάρηνα
 ἠδ' ἔτι καὶ λύσει· τοῦ γὰρ κράτος ἐστὶ μέγιστον.
 αἰσχρὸν γὰρ τόδε γ' ἐστὶ καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι,
 μὰς οὕτω τοιόνδε τοσόνδε τε λαὸν Ἀχαιῶν
 ἄπρηκτον πόλεμον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι
 ἀνδράσι παυροτέροισι, τέλος δ' οὐ πῶ τι πέφανται.

My friends, Danaan warriors, attendants of Ares, great Zeus, son of Cronos, has ensnared me in grievous *atē* - harsh god, since at one time he promised me, and bowed his head to it, that only after sacking well-walled Ilios would I return home; but now he has planned cruel deceit, and tells me to return inglorious to Argos, when I have lost many men. Such, I suppose, must be the pleasure of Zeus, supreme in might, who has laid low the towers of many cities, and will lay low still more, for his power is very great. A shameful thing it is even for men in times to come to hear, that so noble and so great an army of the Achaeans so vainly warred a fruitless war, and fought with men fewer than they, and no end to it has yet been seen.³¹

Believing himself to be in a position of superior knowledge, Agamemnon constructs a fictional situation in which he has changed his mind about the war because he has realised that he was a victim of a cruel deception sent by Zeus. Yet, as the audience know, Agamemnon is in fact a victim of *atē*, and Zeus has in fact devised an "evil deception" (κακὴν ἀπάτην, 114); and it is only later, once he has seen the consequences of his folly, that Agamemnon will realise this - it is striking that parts of the Book 2 speech are repeated almost *verbatim* in 9.17-28, with Agamemnon "now proposing in earnest what he had pre-

ἄλγεά τε στοναχάς τε | Τρωσὶ τε καὶ Δαναοῖσι διὰ κρατερὰς ὑσμίνας, translation: Murray/Wyatt). Cf. also 2.419-20.

³¹ Translation: Murray/Wyatt, modified.

viously proposed in deceit”.³² As D. Cairns puts: “in the grip of *atē*, Agamemnon ironically represents himself as in the grip of *atē*”.³³ Like Zeus, Agamemnon assumes the role of the master manipulator; yet his plan – unlike Zeus’ – is based on a false understanding of reality. To the audience, who have been informed of that reality and can see through the dense layers of divine deception and human ignorance, Agamemnon’s speech adopts meanings beyond or against what he intends. He is exposed as a weak, short-sighted, and foolish mortal, easily deceived by Zeus into bringing about even more death and destruction than he already has. It is striking that in Book 8, as the potentially catastrophic consequences of his misjudgement (and Zeus’ deception) are made clear to him, he becomes an object of pity even to the god (8.236-46).

3 Sophocles³⁴

Sophocles’ deployment of dramatic irony has much in common with the Homeric examples analysed above. Sophocles’ human characters, like Homer’s, are denied full or accurate knowledge of the situations in which they find themselves. In P. Judet de La Combe’s formulation, in tragedy,

les personnages [...] entrent en scène en situation de déséquilibre, ne sachant vraiment parler ni d’eux-mêmes ni de ce qui leur arrive, parce qu’ils n’en ont pas connaissance.³⁵

In contrast, the poet and audience possess superior knowledge; and within the world of the plays, so do the gods – whether or not they appear as characters – and certain privileged individuals such as seers. Sophoclean tragedy, then, reproduces the basic epistemic relationships that are at the heart of the narrative structure of Homeric epic, including the essential opposition between human cognition and divine knowledge.³⁶ The words or actions of characters on the stage carry different, often opposed meanings for audiences who have a better grasp of the situation and its implications. As in Homer, this can generate a variety of responses including sympathy and identifi-

³² Hainsworth 1993, 61.

³³ Cairns 2012, 6; see also Brügger, Stoevesandt, Visser 2003, 41-2: “Höchste Dramatische Ironie liegt darin, daß Agamemnon diesen Vorwurf hier nur zum Schein äußert, damit aber ... unbewußt die Wahrheit trifft”.

³⁴ This section draws on a longer chapter on Sophoclean irony in Johnston, forthcoming.

³⁵ Judet de La Combe 2010, 67.

³⁶ On this contrast in Sophocles, see Diller 1950 (and below).

cation with the characters. The classic example of dramatic irony in Sophocles is *Oedipus Tyrannus*, a play in which almost every line carries potential ironic meanings.³⁷ Spectators who know that Oedipus is the cause of the pollution afflicting Thebes are able to interpret everything he says or does in terms of that knowledge; and Sophocles exploits this epistemic gap to its extremes. I shall only look at one example, from the beginning of the play (137-41):

ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων
 ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος.
 ὅστις γὰρ ἦν ἐκείνον ὁ κτανὼν τάχ' ἂν
 κᾶμ' ἂν τοιαύτη χειρὶ τιμωρεῖν θέλοι.
 κείνῳ προσαρκῶν οὖν ἑμαυτὸν ὠφελῶ.

140

For on behalf of no distant friends, but on my own behalf will I myself dispel this pollution; for whoever the man was who killed [Laius], he might want to kill me too with just such an act of violence; so by helping this man, I aid myself.³⁸

The surface meaning of this passage is straightforward: Oedipus' determination to find Laius' killer stems not only from a sense of religious and political duty; he will do it partly for reasons of self-preservation, because that person might want to harm him, too. Yet the murderer of Laius is, of course, none other than Oedipus himself, Laius' son. To an informed audience, therefore, the friends or relatives (φίλοι) mentioned at 137 become literally "not distant" (οὐχὶ ... ἀπωτέρω, as emphasised by the word order),³⁹ but his own father; there is no uncertainty as to the identity of Laius' killer (as ὅστις ... ἦν, "whoever he is", 139, suggests); and the murderer of Laius will in fact "punish", or "take vengeance" (the primary meaning of τιμωρεῖν, 140) on, Oedipus, since he will eventually harm himself with the very hands (τοιαύτη χειρὶ) that killed his father (140).⁴⁰ Oedipus' language spins out of his control and acquires a life of its own, alluding to the reality of the situation in which he finds himself and correctly predicting what will happen to him. Yet Oedipus himself, because he lacks a crucial piece of information, cannot access the deeper import of his own words.

³⁷ See for instance Finglass 2018, xi: "a large proportion, even a majority of [the play's] lines can be read as conveying degrees of dramatic irony". For fuller analysis of the dramatic ironies and ambiguities of the *OT*, see for instance Stanford 1939, 163-73; Vernant, Vidal-Naquet 1972, 101-31; Goldhill 1986, 205-21 and 2012, 13-15, 27-9; Gould 2001; Lloyd 2012, 567-71.

³⁸ Translation: Finglass.

³⁹ So for instance Kamerbeek 1967, 54-5.

⁴⁰ See *OT* 107: "the god tells us plainly to punish [Laius'] killers, whoever they may be" (ἐπιστέλλει σαφῶς | τοὺς αὐτοέντας χειρὶ τιμωρεῖν τινας).

Ironies such as this occur with relentless frequency in the first part of the tragedy. Other particularly striking passages include Oedipus' public excommunication of Laius' murderer and anyone associating with that person (236-75) and his angry dialogue with Tiresias, where he mocks the prophet for being blind and ignorant of the truth (370-7). The audience watch on as the characters' language repeatedly turns against them, anticipating Oedipus' horrific discovery and its consequences. Part of the effect of this pervasive irony is, as in Homer, to emphasise Oedipus' status as a short-sighted and vulnerable human being, who is therefore worthy of pity:⁴¹ as the Chorus put it in the fourth *stasimon*, Oedipus is, in a way, a paradigm (παράδειγμα, 1193) of the nothingness of mortal things and of the gap separating gods from humans, whose lives are defined by suffering and vicissitude.⁴² Dramatic irony is deployed to comparable effect in the prologue of *Ajax*. A dialogue between Athena and Odysseus is followed by a 'play-within-the-play' staged by the goddess, which effectively displays the mechanisms of irony in all their complexity. Having deluded Ajax into thinking that he has killed or captured his enemies, the goddess calls the hero out and has the following exchange with him as Odysseus looks on, invisible to Ajax (89-117):

AΘ.	ὦ οὔτος, Αἴας, δεύτερόν σε προσκαλῶ. τί βραῖον οὕτως ἐντρέπη τῆς συμμάχου;	90
ΑΙ.	ὦ χαῖρ' Ἀθάνα, χαῖρε Διογενὲς τέκνον, ὡς εὖ παρέστις· καί σε παγχρύσοις ἐγὼ στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν.	
AΘ.	καλῶς ἔλεξας, ἀλλ' ἐκεῖνό μοι φράσον, ἔβασας ἔγχος εὖ πρὸς Ἀργείων στρατῶ;	95
ΑΙ.	κόμπος πάρεστι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.	
AΘ.	ἦ καὶ πρὸς Ἀτρείδαισιν ἤχμασας χέρα;	
ΑΙ.	ὥστ' οὔ ποτ' Αἴανθ' οἶδ' ἀτιμάσουσ' ἔτι.	
AΘ.	τεθῆσιν ἄνδρες, ὡς τὸ σὸν ξυνηκ' ἐγὼ.	
ΑΙ.	θανόντες ἤδη τὰμ' ἀφαιρείσθων ὅπλα. [...]	100
AΘ.	σὺ δ' οὖν – ἐπειδὴ τέρψις ἦδ', <ἐν> σοὶ τὸ δρᾶν – χρῶ χειρὶ, φείδου μηδὲν ὦν περ ἐννοεῖς.	115
ΑΙ.	χωρῶ πρὸς ἔργον· τοῦτο σοὶ δ' ἐφίμαι, τοιάνδ' ἀεὶ μοι σύμμαχον παρεστάται.	

41 The scholia regularly make a similar point: see for example *schol. ad 137*, πεπλαγίσταται δὲ πάλιν ὁ λόγος καὶ τὴν ἀλήθειαν αἰνίττειται τῷ θεάτρῳ ὅτι αὐτὸς δράσας τὸν φόνον ὁ Οἰδίπους καὶ ἑαυτὸν τιμωρήσεται ("the speech is again oblique and intimates to the audience the truth that Oedipus himself is the murderer and will take revenge on himself", tr. Nünlist) with *schol. ad 141*, καὶ τοῦτο κινητικὸν τοῦ θεάτρου· τὰ γὰρ ἐναντία προβήσεται ("and this too moves the spectator; for the opposite will happen").

42 See especially Cairns 2013b, 148-9, 168-70.

- ATH. You there, Ajax, I call you a second time! Why have you so little regard for your ally?
- AJ. Hail, Athena! hail, daughter of Zeus! How loyally have you stood by me! Yes, I shall honour you with golden offerings from my booty to thank you for this catch.
- ATH. I thank you; but tell me this, have you well stained your sword in the blood of the Argive army?
- AJ. I have a right to boast, and I shall not deny it!
- ATH. Did you arm your hand against the sons of Atreus too?
- AJ. So that never again shall they refuse honour to Ajax.
- ATH. The men are dead, if I understand your words.
- AJ. Let them try to deprive me of my arms, now that they are dead! [...]
- ATH. Well, since this is your pleasure, the action is in your power! Do not hold your hand, do not stop at anything you have in mind!
- AJ. I go to work! And this I say to you, always stand by me and fight with me thus!⁴³

As N. Lowe has pointed out, the prologue, which repeatedly thematises knowledge and sight, visually represents a “cognitive hierarchy”⁴⁴ similar to that which we have seen at work in Homer: on top, Athena possesses synoptic knowledge and superior perception, and can see and hear both Ajax and Odysseus; in the middle, Odysseus, who has been granted a privileged epistemic position by Athena, understands what is going on and is able to watch Ajax without being seen (like the tragedy’s spectators, although they are able to see Athena as well as hear her); at the bottom, Ajax is deluded, with his divinely induced madness compounding the natural limits of his knowledge and perception. The extreme epistemic contrast between Athena (the ironist) and Ajax (the victim) generates striking ironic effects, which can be grasped by the audience as well as by Odysseus. For instance, at 90 Athena, calls herself his “ally” (σύμμαχος) in a knowingly ironic way; and Ajax at 117 echoes her, calling upon her always to “stand by his side” as an “ally of this kind” (τοιάνδ’ αἰεί μοι σύμμαχον παρεστάνα; see 92, ὡς εὔ παρεστής), without realising that she is in fact bent on his destruction,⁴⁵ precisely – as the seer Calchas is reported to say later in the play – because Ajax once rejected her offer to be his al-

⁴³ Translation: Lloyd-Jones.

⁴⁴ Lowe 1996, 426.

⁴⁵ Compare Oedipus’ appeal to σύμμαχος Δίκη in *OT* 274. As Garvie 1998, 135 notes, τοιάνδ’ at *Aj.* 117 “marks the tragic irony. Athena will always be ‘this kind’ of ally to Ajax, i.e. not an ally at all”.

ly in combat (774-5: he calls on her to “stand by” the other Greeks, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας | ἵστω).⁴⁶ Similarly, Ajax’s mention of his “hunting” or “quarry” (ἄγρα, 93), by which he designates the enemies he believes he has killed or captured, looks back to earlier mentions of hunting in the prologue, in which Ajax himself is the animal tracked by Odysseus (2, 5-8, 19-20, 32, 37) and thrown into ‘evil nets’ by Athena (60).⁴⁷ Like Oedipus in the *OT*,⁴⁸ Ajax believes he is a powerful hunter, fully in control of the situation, but the audience, Odysseus, and Athena know that in reality he is a weak and blind prey, entirely at the mercy of the goddess who has captured him in her net. Here, too, the dramatic structure and irony are used to turn Ajax into a paradigm of the nothingness of humanity. This is made explicit in the lines immediately following our passage (118-33), where Athena invites Odysseus to draw some conclusions about the spectacle he has just witnessed. The downfall of a man as prudent and circumspect as Ajax is taken as an illustration of the gods’ formidable power (118-20), of the vanity of human attempts to make sense of the world and to act accordingly, and of their insubstantiality, impermanence, and vulnerability to vicissitude (125-6, 129-32). Odysseus’ acknowledgement of the bleakness of the human condition leads him to pity Ajax, who, though his enemy, is a fellow sufferer (121-6).

The parallels with our Homeric examples are clear. Here as in the *OT* passage, Sophocles exploits the shifting epistemic relationships between characters and audiences emerging at various points in the tragedies, creating situations that emphasise the short-sightedness and vulnerability of the characters and turning individuals as different as Oedipus and Ajax into objects of pity. There is also arguably a sense, as in our *Odyssey* passages, that the unconsciously prophetic language of Oedipus or Ajax has a strained quality that can perhaps be associated with divine interference.⁴⁹ Yet some differences can also be observed. The *Ajax* prologue, in particular, although it possesses several striking points of contact with the narrative of the suitors’ slaughter in the *Odyssey*, significantly complicates the modalities of ironic communication. Where in Homer the opposition between ironist (Athena, Odysseus, the audience, the poet) and victim (the suitors) tends to function along a relatively straightforward binary, in *Ajax* things are less clear-cut: the perspectives of Athena, Odysseus, and the audience do not fully align in opposition to

⁴⁶ See also 764-77: Ajax was advised by his father always to seek glory in battle “with a god” (σὺν θεῷ, 765), to which Ajax replies that he will achieve glory without divine help.

⁴⁷ See Jouanna 1977.

⁴⁸ The language of hunting is also applied, with a similar irony and reversal, to Oedipus: see Knox 1957, 111-12.

⁴⁹ For this idea, see especially Jouanna 2010, 480-3.

Ajax's, creating multiple channels of ironic communication.⁵⁰ In this 'play-within-the-play', Sophocles allows his audience to see events from multiple, partially overlapping but different perspectives. Thus, for instance, the conclusions drawn by Athena and Odysseus from the spectacle of the maddened Ajax, although complimentary, focus on different aspects of the gap between human and divine: whereas Athena asserts the power of the gods and their hatred of transgression, Odysseus emphasises the shared vulnerability of humans and the consequent need for pity. Without the guidance of a clear narratorial voice, the audience are left to ponder which – if any – of these perspectives best encapsulates the situation: is Ajax an impious criminal who deserves punishment (but for which crime?), or is he a victim? Is he both of these things, or something else entirely? The complexity of the tragedy's ironic communication ultimately makes it difficult – perhaps impossible – to choose between these alternatives.

I have touched upon a crucial difference between Homeric and Sophoclean irony. In Homer, as we have seen, the fact that a speech or action is ironic, and the precise parameters of that irony, are regularly spelled out to the audience through structural means or through explicit narratorial or divine intervention: thus, in *Iliad* 2, the audience know for certain that Agamemnon's optimism regarding the capture of Troy is misplaced because they know of Zeus' plan to send the deceptive dream to Agamemnon, and the narrator explicitly tells them, several times, that Agamemnon will not capture Troy at this time. Because the epic narrator, *via* the gods, grants them access to this information, the poem's hearers or readers can frequently see the reality behind the appearance and perceive clearly what we might term, after W. Booth, 'stable' ironies; that is, ironies in which "the reader's or the audience's search for an ironic subtext terminates with a single, finite interpretation".⁵¹ This kind of irony is also common in Sophocles, where prior knowledge, dramatic structure, and divine revelation can offer the audience clear insights into aspects of the situation which escape the characters within the drama. Thus, both prior knowledge and Tiresias' revelations enable the spectators of the *OT* to perceive the ironies in Oedipus' speech, and Athena's revelations fulfil this role in the *Ajax* prologue. Yet partly for reasons inherent to the dramatic structure of tragedy, and partly (as I shall argue) for reasons of epistemology and theology, Sophoclean irony is often more obscure and difficult to define clearly. In this sense, it overlaps with aspects of Booth's 'unstable' irony, a kind of irony "in which the truth asserted or implied is that no stable reconstruction

⁵⁰ See Lowe 1996, 526-8; Lloyd 2012, 571-2.

⁵¹ Lowe 1996, 521.

can be made out of the ruins revealed through the irony”.⁵² Thus, in Sophocles, the ‘stable’ ironies I have discussed are accompanied, or compounded, by ironies which, because of the absence of explicit narratorial voice, the silence and inscrutability of the gods, and – as a consequence of both these states of affairs – the incompleteness of the information disclosed to the audience, remain unclear.

Ironies of this kind occur everywhere in Sophocles. As S. Goldhill has shown, they can be found lurking behind the most mundane, everyday words or expressions.⁵³ They are perhaps especially marked in choral odes and the endings of plays, two sites of particularly acute instability,⁵⁴ but also – predictably – in passages concerning supernatural intervention, which are inherently subject to uncertainty.⁵⁵ Characters in Sophocles regularly make claims about gods, or appeal to them in prayer, in ways that ironically expose their imperfect understanding of them. These ironies are sometimes legible for the audience (in passages, such as the prologue of *Ajax*, where the parameters of divine action are laid out relatively clearly); yet in most cases the spectators find themselves in the same epistemic position as the characters in the drama, forced to speculate uncertainly about the role of the divine in the events they are witnessing. Thus, at *Oedipus Tyrannus* 919-23, Jocasta prays to Lycian Apollo for deliverance; her prayer is immediately followed by the arrival of the Messenger with the news that Oedipus’ father Polybus died of natural causes (and that Oedipus did not therefore murder his own father). This positive turn of events, which Jocasta and Oedipus take as evidence that Apollo’s oracle was wrong (945-6, 964-72), quickly turns to disaster as they learn that Oedipus was not in fact Polybus’ son (984-1072). Audience members may be tempted to see the hand of Apollo in this succession of events. They might, quite plausibly, think that the god ironically answers Jocasta’s prayer by immediately sending a Messenger with news that brings deliverance (or release, *λύσις*, 921) of a kind. Yet no certainty is possible.⁵⁶ Although Sophocles has confirmed through Tiresias that Apollo wishes Oedipus’ downfall (376-7) and is somehow involved in bringing it about, it is never clear exactly when and how the god intervenes. Thus, although the audience are in a position of superior knowledge and can therefore perceive the

52 Booth 1974, 240. See also Lowe 1996, 521: ironies “whose ironic ripples spread out indefinitely to undercut everything, including the decipherability of the ironic message itself”.

53 Goldhill 2012, 13-37.

54 On endings, see for instance Roberts 1988; Garvie 2014; Johnston 2021.

55 See for instance Parker 1999; Budelmann 2000, 133-94.

56 On this passage, see for instance Gould 2001, 246; Goldhill 2012, 13-14; Cairns 2013b, 133-4.

potential ironies of Jocasta's prayer and subsequent events, they remain as blind as the characters on the stage regarding the workings of the divine. The sense of uncertainty expressed in this kind of 'unstable' irony is arguably reflective of an epistemological framework that sheds doubt on the possibility of successful human knowledge and communication. Given the distance and impenetrability of the divine, the possibilities of accessing reality and truth are radically limited. To creatively paraphrase the Guard in *Antigone*, humans perceive an appearance (δοκεῖν), and if they are fortunate, they get it right; if they are not, and are led by false ideas (ψευδῆ δοκεῖν, 323), then they may have to suffer in consequence.

4 Conclusion

Although my analysis of Sophocles, Homer, and dramatic irony differs in important respects from Thirlwall's 1833 interpretations, I hope this short essay has shown that we should still give serious consideration to his insights about the theological weight and implications of irony. The examples examined above suggest that dramatic irony in Homer and Sophocles is closely intertwined with conceptions of humans and gods, and particularly the contrast between human cognition and divine knowledge. The epic poet or tragedian deploys narrative structure to fashion a world in which characters enact such theological and philosophical ideas. Dramatic irony is a lynchpin of this interaction of structure and ideas. By exploiting the differing levels of knowledge between the characters and the audience, the poet is able to create situations that expose, and emphasise, the vulnerability of human beings to the movements of the world, and to explore the consequences of that vulnerability. Audience members are thus placed in a temporary state of superior knowledge, allowing them an insight into what it is like to exist in such a world, and allowing them to reflect on their own and others' status as human beings and on their relationship with the divine. More speculatively, I have also suggested that certain cases of dramatic irony and the resulting ambiguity may be seen as staging a process in which the gods actively impinge upon mortal cognition and speech, jeopardising or negating humans' ability to articulate their own thoughts and control their language. On the limited basis of the readings offered above, I would thus suggest that Homeric and Sophoclean dramatic irony not only derives from the blending of narrative structure and contemporary discourse on the nature of, and relationship between, humans and gods; it instantiates, and contributes to communicating, this discourse.

These reflections on dramatic irony, narrative structure, and ideas raise important questions about the nature of ancient Greek poet-

ry and its relationship to theology, belief, and philosophy. They also shed light on the relation between epic and tragedy. As I have tried to show, the deployment of dramatic irony in Homer and Sophocles presupposes a shared intellectual background revolving around the core notion of the gap between human and divine, and particularly the contrast between human cognition and divine knowledge. Yet the two poets, and their respective genres, build on that shared background differently. In Homeric epic, the inspired narrator is able to provide his audience with a panoramic picture of past, present, and future, including the world of the gods. Although the poet essentially remains a short-sighted human being, theoretically at the mercy of divine deception (as *Iliad* 2.284-7 suggests),⁵⁷ the overwhelming sense is that he offers a clear and full picture of the events he recounts. This is emphasised by regular narratorial interventions which guide the audience's reactions and provide reminders or indications of the broad reality underlying the narrative. In Sophocles, by contrast, although the spectators usually know more than the characters within the drama (leading to instances of 'stable' irony similar to those found in Homer), the picture often remains incomplete and obscure. The audience does not see or hear the narrator, and is not told how much he knows and whether he has any kind of special insight into things not normally available to mortal minds. The gods are more distant and obscure. As a result, the spectators often find themselves in the same epistemic predicament as the characters within the plays, forced to peer through the dense layers of appearance and deception to catch a dim glimpse of reality.

I have tried to argue that the deployment of dramatic irony in Homeric epic and Sophoclean tragedy simultaneously reveals a shared theological and philosophical background and certain differences. It would require far greater space than I have here to explore these differences, and to find potential reasons behind them. I would however suggest that they are not symptomatic of a fundamental intellectual gap between Homeric epic and tragedy, or the 'archaic' and 'classical' (or 'tragic') worlds. Rather, Sophocles exploits a possibility that remains latent in Homer to develop a more pessimistic, but equally theological, epistemology.

⁵⁷ See Tor 2017, 63, 82.

Bibliography

- Allan, W. (2006). "Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic". *JHS*, 126, 1-35.
- Booth, W.C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brügger, C.; Stoevesandt, M.; Visser, E. (2003). *Homers Ilias: Gesamtkommentar*. Bd. 2.2. Munich; Leipzig: Saur.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles: Communitality, Communication and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cairns, D.L. (2012). "Atē in the Homeric Poems". *Papers of the Langford Latin Seminar*, 15, 1-52.
- Cairns, D.L. (2013a). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Cairns, D.L. (2013b). "Divine and Human Action in the *Oedipus Tyrannus*". Cairns, D.L. (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales, 119-71.
- Dekker, A.F. (1965). *Ironie in de Odyssee*. Leiden: Brill.
- Diggle, J. (2004). *Theophrastus: "Characters"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diller, H. (1950). *Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles*. Kiel: Lipsius & Tischer.
- Duckworth, G.E. (1931). "ΠΡΟΑΝΑΦΩΝΗΣΙΣ in the Scholia to Homer". *AJPh*, 52, 320-38.
- Duckworth, G.E. (1933). *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*. Princeton: Princeton University Press.
- Edmunds, L. (2004). "The Practical Irony of the Historical Socrates". *Phoenix*, 58, 193-207.
- Edwards, M.W. (1991). *"The Iliad": A Commentary*. Vol. 5, Books 17-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2018). *Sophocles: "Oedipus the King"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garvie, A. (1998). *Sophocles: "Ajax"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Garvie, A. (2014). "Closure or Indeterminacy in *Septem* and Other Plays?". *JHS*, 124, 23-40.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- Gould, J. (2001). "The Language of Oedipus". Gould, J. (ed.), *Myth, Ritual, Memory, and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 244-62.
- Hainsworth, B. (1993). *"The Iliad": A Commentary*. Vol. 3, Books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnston, A. (2021). "'Horse Race, Rich in Woes': Orestes' Chariot Race and the Erinyes in Sophocles' *Electra*". *JHS*, 141, 197-215.
- Johnston, A. (forthcoming). *Humans and Gods in Sophocles and Early Greek Thought*.
- Jong, I.J.F. de (2001). *A Narratological Commentary on the "Odyssey"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jouanna, J. (1977). "La métaphore de la chasse dans le prologue de l'*Ajax*". *BAGB*, 2, 168-86.

- Jouanna, J. (2010). *Sophocle*. Paris: Fayard.
- Judet de La Combe, P. (2010). *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*. Paris: Montrouge: Bayard.
- Kamerbeek, J.C. (1967). *The Plays of Sophocles*. Part 4, "The Oedipus Tyrannus". Leiden: Brill.
- Kirkwood, G.M. (1958). *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- Knox, B.M.W. (1957). *Oedipus at Thebes*. London: Yale University Press.
- Lane, M. (2006). "The Evolution of *Eirōneia* in Classical Greek Texts: Why Socratic *Eirōneia* is not Socratic Irony". *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 31, 49-83.
- Lane, M. (2011). "Reconsidering Socratic Irony". Morrison, D.R. (ed.), *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press, 237-59.
- Levine, D.B. (1982). "Odyssey 18: Iros as Paradigm for the Suitors". *CJ*, 77, 200-4.
- Lloyd, M. (2012). "Sophocles the Ironist". Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden: Brill, 563-77.
- Lloyd-Jones, H. (1971). *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press.
- Loney, A.C. (2019). *The Ethics of Revenge and the Meanings of the "Odyssey"*. New York: Oxford University Press.
- Lowe, N.J. (1996). "Tragic and Homeric Ironies". Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, 520-33.
- Muecke, D.C. (1982). *Irony and the Ironic*. London: Routledge.
- Nünlist, R. (2009). *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ossa-Richardson, A. (2019). *A History of Ambiguity*. Princeton: Princeton University Press.
- Paduano, G. (1983). "Sull'ironia tragica". *Dioniso*, 54, 61-81.
- Parker, R. (1999). "Through a Glass Darkly: Sophocles and the Divine". Griffin, J. (ed.), *Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 11-30.
- Roberts, D.H. (1988). "Sophoclean Endings: Another Story". *Arethusa*, 21, 177-96.
- Rosenmeyer, T.G. (1996). "Irony in Serious Drama". Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, 497-519.
- Russo, J.; Fernández-Galiano, M.; Heubeck, A. (1992). *A Commentary on Homer's "Odyssey"*. Vol. 3, *Books XVII-XXIV*. Oxford: Oxford University Press.
- Rutherford, R.B. (1982). "Tragic Form and Feeling in the *Iliad*". *JHS*, 102, 145-60.
- Rutherford, R.B. (1992). *Homer: "Odyssey", Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, R.B. (2012). *Greek Tragic Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanford, W.B. (1939). *Ambiguity in Greek Literature*. Oxford: Blackwell.
- Stanford, W.B. (1948). *The "Odyssey" of Homer*. Vol. 2, *Books XIII-XXIV*. London: MacMillan.
- Steiner, D. (2010). *Homer: "Odyssey", Books XVII-XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thirlwall, C. (1833). "On the Irony of Sophocles". *Philological Museum*, 2, 483-537.
- Tor, S. (2017). *Mortal and Divine in Early Greek Epistemology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vernant, J.-P.; Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspero.

- Vlastos, G. (1991). *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, B.A.O. (1993). *Shame and Necessity*. Berkeley: University of California Press.
- Wolfsdorf, D. (2007). "The Irony of Socrates". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 175-87.

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-segnaie 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). *Agamennone classico e contemporaneo*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

Il libro raccoglie i contributi presentati nel corso del primo Seminario internazionale *METra (Mapping Epic in Tragedy – Epica e tragedia greca: una mappatura)* svoltosi nel maggio del 2021 presso l'Università degli Studi di Verona.

Il fine di questo volume – e del progetto da cui prende le mosse – è sondare i confini della ricca e frastagliata eredità dell'epica greca arcaica (*in primis* Omero) nel dramma attico. Tale eredità viene qui indagata secondo direttrici molteplici e multidisciplinari: dall'analisi linguistica e metrica all'esegesi filologica, stilistico-letteraria e drammaturgica, dalle prospettive della ricerca antropologica e storico-religiosa a quelle della storia culturale e delle idee. I saggi costituiscono – per quanto in modo inevitabilmente parziale – una prima, provvisoria ma già estesa mappatura delle fertili, continue e innovative rivisitazioni in chiave drammatica del patrimonio mitico, linguistico e culturale dell'epica messe in opera dai grandi tragediografi del V secolo a.C.

Contributi di Laura Carrara, Alexandre Johnston, Francesco Lupi, Anna Maganuco, Enrico Medda, Carmen Morenilla, Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello, Andrea Taddei



Università
Ca'Foscari
Venezia