

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 10.30687/978-88-6969-654-1/004

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 Ἀχιλλεύς | δακρύσας ἑτάρων 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):

καί ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος, 360
χειρί τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
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 κεῖθε 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 κεῖθε·

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 sconcolato 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, ἥϊτε 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 κεῖθε 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 ἕνα 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' ὄ 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' ὄ 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 incomben- te». 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, δακρυροεῖς). «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».

- Hr. πάτερ, τί κλαίεις καὶ συναμπίσχη κόρας,
τοῦ φιλτάτου 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) πρῶτιστα 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 interiorizzato 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 εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα· | ... δάκρυ' ὄμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φάρος ἔλεσκε ... | αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεΐειν ... | 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, δακρυίεις; 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 ($\kappa\rho\iota\acute{\epsilon}\ \pi\acute{\epsilon}\tau\omicron\nu$, $\tau\acute{\iota}\ \mu\omicron\iota\ \acute{\omega}\delta\epsilon\ \kappa\tau\lambda.$). 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 , $\tau\acute{\iota}\ \delta\eta\ \tau\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \delta\acute{\alpha}\kappa\rho\upsilon\alpha\ \lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\rho\epsilon\iota\varsigma$; | $\tau\acute{\iota}\ \pi\iota\tau'$ $\acute{\epsilon}\pi\alpha\theta\epsilon\varsigma$; $\tau\acute{\iota}\ \tau\omicron\iota\ \alpha\acute{\iota}\nu\omicron\nu\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\ \phi\rho\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma\ \acute{\iota}\kappa\epsilon\tau\omicron\ \pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$; «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 disperava 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 οὐκ 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
μίγυσθ'.

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):

ἦ δ' ὑπερῶτα αὐθι περίφρων Πηνελόπεια
 κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος,
 ὀρμαίνουσα, ἦ οἱ θάνατον φύγοι υἱὸς ἀμύμων,
 ἦ 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 ἄϊστος, «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' ἀπαλλάσσοις 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 ἄκλαιτος 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... | ἄκλαιτος 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' ἄκλαιτον, 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* inerte 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 odisseici (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 καταχεύη,
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 ἡμέραι 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 dispera 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' ἀσφόρητος ὄξεών κωκυμάτων
 ὑπεστέναζε ταῦρος ὧς βρυχώμενος.
 νῦν δ' ἐν τοιᾷδε κείμενος κακῇ τύχῃ
 ἄσιτος ἀνήρ, ἄπιτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
 σιδηροκμησιν ἴσυχος 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: ἀψόφητος è un *unicum* per l'età classica e ricomparirà in epoca tardaantica; come deverbato 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 tritico 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 ἡδυπότοιο | πάσσαι' ἀκηχμένη, 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):

ἀλλ' 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 θυγατρὸς.

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 καλύπτρην·
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 impreziosendola 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». Winniffrith, 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.; Tsagalis, 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 Österreichische 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.

