

Συναγωνίζεσθαι

Studies in Honour of Guido Avezzù

Vol. 1

Edited by Silvia Bigliuzzi,
Francesco Lupi, Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

Skenè Studies I • 1

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini

Vol. 1



Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ²	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

Πρόλογος / Prologue

Among the many ancient Greek words appropriate for the title of a volume in honour of Guido Avezzù συναγωνίζεσθαι (contend along with, share in a contest; aid, succour, assist; fight on the same side; join in the action) has appeared to the editors as a particularly fitting choice. That verb contains a lexical element that refers to ἀγών (struggle, battle, action) and to ἀγωνίζεσθαι (contend for a prize, fight, struggle). When combined with the preposition σύν (in company with, together with), the verb specifically suggests a collegial action: to compete on the same side, to fight for common objectives. This is what we thought might best reflect Guido Avezzù's personality and his many efforts to promote collaborative initiatives in our academic life and studies. As a philologist and a classical Greek scholar, he began his career at Padua University under the guidance of Carlo Diano and recently concluded it at the University of Verona, where he also served as Presidente del Corso di Laurea in Lettere (2002-2008), Delegato del Rettore per la didattica di Ateneo (2007-2008 and 2013), Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia (2009-2012). In 2014 he founded the *Skenè* research group devoted to theatre and drama studies, and has been leading it to date. Friends, students and colleagues have now joined together to dedicate to Guido Avezzù, in the year of his retirement, a collective sign of heartfelt gratitude and esteem.

But the choice of this title also has deeper implications. The verb συναγωνίζεσθαι belongs to the jargon of dramaturgy as employed by Aristotle in a well-known passage of *Poetics*, where he emphasizes the function of the Chorus as an active co-protagonist in a Sophoclean manner, affecting, as an actor, the dynamics of drama (1456a 24-7).¹ Guido Avezzù has often considered the tragic

1 και τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον

chorus as central to his areas of interest and research, as witnessed by the conference he organized in Verona in 2007 entitled “... un enorme individuo dotato di polmoni soprannaturali”. Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco”,² as well as, a few years later, by the inaugural special issue of *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*.³

This is not the place to summarize Guido Avezzi's manifold crucial contributions to the study of ancient Greek literature in the last decades. Besides, the list would necessarily be partial, as new publications are underway and others are due in the next few years (including the edition with commentary of Euripides' *Electra* for the prestigious collezione “Lorenzo Valla”, *Oedipus Rex* and Sophocles' fragments for the same series, the English edition of his *Il mito sulla scena: la tragedia ad Atene*, Venezia 2003, to mention but a few). In the Appendix to this *Festschrift* the reader will find an updated list of the dedicatee's publications comprised between 1973 and 2018.

Guido Avezzi has extensively worked on fifth- and fourth-century rhetoric and oratory, with special attention to Alcidas and Lysias, as well as on the history of classical tradition with regard to the manuscript tradition and the philological method, on the one hand, and on the other to the modern critical reception of tragic stories and motifs. However, his central focus has undoubtedly been, and still is, on theatre. The great fifth-century tragedians, first of all, but it would be more appropriate to

εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. (“The Chorus should be treated as one of the actors; it should be a part of the whole and should participate, not as in Euripides but as in Sophocles”). The Greek text is that of Rudolf Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford: Clarendon Press, 1965. Translation by Stephen Halliwell (Aristotle, *Poetics*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

² The contributions have been collected in “... un enorme individuo dotato di polmoni soprannaturali”. *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, ed. by Paolo Scattolin and Andrea Rodighiero, Verona: Edizioni Fiorini, 2011.

³ *The Chorus in Drama*, ed. by Guido Avezzi, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 1 (1), 2015.

say theatre in general, in all its dimensions, forms and languages. To theatre he has dedicated what he conceived, and was received, as a truly challenging undertaking: the creation of an interdisciplinary research group gathered together in the name of a collaborative approach beyond disciplinary and departmental boundaries, joining in the same venture senior specialists and younger scholars, professors and doctoral students, Italian and foreign colleagues. This group, which at its foundation in 2014 chose to call itself *Skenè*, currently runs a scholarly biannual journal, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, now in its fourth year, and the related *Skenè. Texts and Studies* series. The project of a new journal in English, aligned with international standards of peer-review procedures, with an outstanding international advisory board, but with no funding, could at first appear hopelessly unrealistic. And yet, it has met with success beyond expectations.

It is for these and many other reasons that the *Skenè* researchers, actors and choreuts of this undertaking, have decided to pay an affectionate tribute to their illustrious χοροδιδάσκαλος (trainer of the chorus): to the leader of the group, playwright and composer of scripts and scores, director of the action and trainer of chorus and actors.

To Guido, may he long continue to συναγωνίζεσθαι with us.

Silvia Bigliuzzi
Francesco Lupi
Gherardo Ugolini

The editors would like to thank all the contributors to the volume for their excellent and enthusiastic participation. Special thanks go to all of the *Skenè* group and staff for their indefatigable dedication to the project. Our particular gratitude goes to Carina Fernandes, Maria Serena Marchesi, Susan Payne as well as Nicolò Bortolaso and Alex Zanutto.

Part 1
Τραγωδία / Tragedy

“We were there too”: Philosophers in the Theatre*

STEPHEN HALLIWELL

Abstract

This article challenges the longstanding perception of both Plato and Aristotle as representatives of a philosophical aversion to the values of theatrical performance. Starting from some reflections on the ambiguous evidence of our classical sources for the relationship of Socrates to the theatre, the argument proceeds to a close reading of some key Platonic and Aristotelian texts on the dynamics of theatrical experience. In Plato’s case, the analysis shows that despite a generalised concern about the ‘crowd psychology’ of theatre audiences, including the famous theatocracy passage of the *Laws*, there is a clear acknowledgement that theatrical performance has an imaginative and emotional power which can penetrate the souls even of philosophers. In Aristotle’s case, attention is drawn, above all, to the often neglected evidence of the *Rhetoric*, which contains specific and revealing testimony to its author’s admiration for individual actors (of both tragedy and comedy), thereby supplementing, rather than clashing with, the theoretical principles set out in the *Poetics*. Far from being indifferent to theatrical performance, Aristotle can be seen to have recognised its distinctive capacity to give compelling embodiment to the mimetic worlds of drama.

Just before Agathon delivers his formal speech in Plato’s *Symposium*, he semi-humorously accuses Socrates of trying to make him nervous about his performance in front of the present company, which he calls a ‘theatre audience’ (θέατρον: 194a).

* It is a great pleasure to be able to contribute to a volume in honour of Guido Avezzù, a connoisseur of Athenian theatre and drama. Earlier versions of some of the arguments in this paper benefited from discussion with audiences at Chicago, Cornell, Northwestern, Oslo and Yale Universities. All translations are my own.

Socrates objects, pointing out that only a few days earlier he had publicly observed Agathon's self-confidence when the playwright mounted the platform with his actors in front of a very large audience at, so we infer, the *proagon*, the advance presentation for the Lenaea festival of 416 at which Agathon's play went on to win first prize.¹ Why, asks Socrates, should someone who could speak with assurance in front of such a large crowd feel at all disconcerted speaking before a much smaller gathering like a drinking party? When Agathon replies that he is not so obsessed with theatrical success as to be unaware that a few intelligent people constitute a more formidable audience than "many stupid" people, Socrates acknowledges the principle but adds: "I suspect, however, that *we* may not be these wise few – after all, *we* were there too and were part of the mass audience".²

There are several strands to the psychology of this passage, bound together all the more intricately by an element of irony on both sides of the conversation. Two remarks in particular are worth making, one a point of quasi-historical specificity, the other a broader matter of cultural values. The specific point is the implication, which Plato is happy to permit, that Socrates himself, together with all or most of the other guests at Agathon's party, had been present at the *proagon*. But why, as friends or close acquaintances of Agathon's, would they attend the *proagon* and not the dramatic performance itself (on a later day)? I think that a fourth-century reader of the *Symposium* would be likely to understand Plato's character Socrates to be speaking as someone who would willingly have been in the audience at the staging of Agathon's tragedy, whether or not that had actually been true of the historical Socrates. My second, broader observation is that Socrates' comment quoted above shrewdly draws attention to the difficulty of drawing a sharp dividing line between the culture of the 'few' and that of the indiscriminating masses. There exists, for

1 On the *proagon* see Pickard-Cambridge 1968: 67-8, Csapo and Slater 1995: 109-10, and Wilson 2000: 96, but the latter is wrong (345n209) to ascribe to Dover (1980: 122) the view that Plato's text refers to the performance proper, not the *proagon*.

2 ἀλλὰ μὴ οὐχ οὔτοι ἡμεῖς ὄμεν — ἡμεῖς μὲν γὰρ καὶ ἐκεῖ παρῆμεν καὶ ἤμεν τῶν πολλῶν (*Smp.* 194c).

sure, a vocabulary in which such a distinction can be drawn. But what happens if those who might consider themselves among the sophisticated few take part in the same forms of cultural activity as the ‘many’? What happens, more concretely, if philosophers go to the theatre and thereby seemingly place themselves, as members of a self-defining elite, in an ambivalent relationship to the supposed culture of the many?

It is that general question – what happens when philosophers go to the theatre? – which I shall take as my frame of reference in the present paper. I do so in order to offer some reflections on the relationship of Plato and Aristotle to the theatre, in both cases challenging a prevalent view of these thinkers as largely uninterested in, if not averse to, the performative materiality of poetic, musical, and related arts.³ With Plato, my basic contention is that there is more to the attitudes to theatre expressed in the dialogues than the putative antipathy which modern orthodoxy locates in them. Plato’s work may have provided substance for an ‘antitheatrical prejudice’ (Barish 1981: 5-31) that has produced a series of manifestations over the past two and a half millennia, but the dialogues also contain revealing testimony to the special psychological power of theatre as a form of experience capable of affecting even philosophers: that testimony needs registering more strongly in its own right than is usually done. In Aristotle’s case, I shall argue that a modern consensus, shared by many classicists and theatre historians, not only distorts a nuanced feature of the perspective on theatrical performance found in the *Poetics* but flies in the face of widely neglected historical evidence about the philosopher’s own experience. If, to quote a sweeping but representative allegation by one classicist and critic, Aristotle was “indifferent to spectacle, music, and theatricality” (Green 2012: 56), how can it be that he is the only figure connected to the theatrical culture of classical Athens who actually identifies for us his favourite tragic and comic actors? (I shall return to these actors in due course). And how can it be that Aristotle set up a project to inves-

3 Duncan (2005: 59) is symptomatic of the prevailing consensus in bracketing together Plato and Aristotle as “antitheatrical thinkers” without the need for further justification.

tigate the institution of Athenian theatre through archival study of its didascalical records (Pickard-Cambridge 1968: 71)? Why would someone supposedly ‘indifferent’ to theatricality have thought it worthwhile to do such a thing?

Anyone who attempts to reconstruct something of the lived experience of Plato and Aristotle in relation to Athenian theatre and its attendant musico-poetic culture needs to bear in mind a double asymmetry between the two thinkers in this respect. Since he grew up in Athens, Plato could well have attended the theatre even as a boy and certainly as a young man. Aristotle, however, was already an adult when he came to Athens in or around 367. Prior to that, he might have had some experience of theatre, though we cannot quantify the likelihood of this, at the royal court in Macedon, where – among other considerations – both Euripides and Agathon had spent extended periods in the late fifth century, and where a theatre was built at Aigai at some point in the early fourth century (Csapo 2010: 99, 172-3). But to that biographical asymmetry we need to add the significant factor that while Aristotle can and does cite numerous figures (not only in the *Poetics* but also in the *Rhetoric* and occasionally elsewhere too) from fourth-century Athenian theatre, including the playwrights Astydamas, Carcinus, and Theodectes (as well as those favourite actors to be considered in due course), the fifth-century settings of Plato’s dialogues naturally make it impossible for them to include any such direct references. This dramatically necessitated silence deprives us of any explicit evidence for Plato’s relationship to contemporary theatre in the fourth century. It does not, however, preclude the possibility, which is relevant to the argument to be advanced in this paper, that Plato drew on his own experience of the theatre when putting certain remarks in the mouth of his character Socrates or, equally, of the Athenian in the *Laws*.

Before turning to the most important Platonic passages for my purposes, it is worth a brief sidelong glance at the image of Socrates found in a very different kind of text. Clearly we are in no position to determine whether, or how often, the historical Socrates might have attended the theatre, but our classical sources do contain some tantalising ambiguities in relation to this is-

sue.⁴ Most intriguing is the final ode of Aristophanes’ *Frogs*, where the chorus proclaims that keeping company with Socrates, and engaging in (philosophical) chatter with him, entails rejecting something of importance about tragedy and about the culture of poetry more generally. The person who sits talking with Socrates is described as “rejecting *mousikē*” (ἀποβαλόντα μουσικήν) as well as “the most important things about the art of tragedy” (τά τε μέγιστα . . . τῆς τραγωδικῆς τέχνης, 1491-5). The force of this satirical passage remains complex and somewhat elusive, not least because it implicates in its charge of seemingly antitheatrical philistinism none other than the playwright Euripides himself (Halliwell 2011: 148-53). In a further paradox, we know that elsewhere in comedy Euripides was the object of a repeated gibe that he actually received help from Socrates in writing his plays (Wildberg 2012: 25-6). Whatever the origin of the gibe, it is of great significance that, together with the cited passage from *Frogs*, it eventually came to be taken seriously by Friedrich Nietzsche: without Old Comedy – however counterintuitive and ironic this may seem – one of the central theses of *The Birth of Tragedy* might never have been conceived (Snell 1953: 119-21; Ugolini 2007: 119-21). The details of Euripides’ actual relationship to Socrates are irrecoverable, though it is fascinating that Aeschines of Sphettus went so far as to make the playwright a character in his Socratic dialogue *Miltiades*: we have Oxyrhynchus papyrus fragments of the work’s prologue (*POxy.* XXXIX 2889-90) which name Euripides among a small group which is precisely sitting around talking with Socrates in the stoa of Zeus (Giannantoni 1990: II 62-3). The final ode in Aristophanes’ *Frogs* pictures both a Socrates and a Euripides who are supposedly hostile to the real values of tragic poetry, but the double-edged nature of this pairing leaves us none the wiser about

4 As regards Socrates’ possible attendance at comic theatre, the most interesting suggestion in a classical source is at Xen. *Oec.* 3.7, which refers to Critobulus’s habit of trying (with what success, we are left to surmise) to persuade Socrates to go and watch comic plays with him. I leave aside here worthless postclassical anecdotes such as the one at Ael. *VH* 2.13 about Socrates standing up in the theatre during the first performance of *Clouds*; that same chapter makes the equally worthless claim that Socrates rarely attended the theatre but made an exception for the plays of Euripides.

the kind of experience that the ‘real’ Socrates might have sought (or avoided) in the theatre.

Whatever speculations one might venture about the historical Socrates, Plato is certainly prepared to project onto the Socratic persona of his dialogues both a familiarity with, and an anxiety about, theatrical experience.⁵ This is exactly what he does in the most far-reaching of all Platonic texts about the theatre – a text, in fact, with a strong bearing on my guiding question of what happens when philosophers go to the theatre. In this passage from *Republic* book 10 Socrates brings what he calls “the greatest charge” against the poets, namely that they can impair the souls of even good people, “apart from some very few” (605c). In formulating his case, Socrates uses emphatic first-person plurals to describe the experience in the theatre (as well as at recitals of epic) of what he calls “the best of us”:

You know that even the best of us, when we listen to Homer or some other tragic poet dramatising one of the heroes in a state of grief . . . or characters chanting and beating their breasts, take great pleasure in this and, surrendering ourselves, follow with sympathetic emotion, and we earnestly praise as a good poet whoever works this effect on us to the highest degree . . . Well does not the same argument also apply to what is comic: namely that when there are jokes you would be ashamed to make yourself but which you greatly enjoy hearing in a comic performance or even in private, and which you fail to condemn as foul, you are behaving in the same way as in the experience of pity? The impulse which you used your reason to suppress in yourself when it wanted to play the comic, because you were afraid to acquire a reputation for buffoonery, is what you then in turn release; and by behaving *there* [sc. in the theatre] in an adolescent manner, you are often induced unawares into becoming a comic poet in your own life. (*R.* 10.605c-d + 606c)

5 It is worth recalling that in the famous passage at *Pl. Ap.* 22a Socrates is presented as a *reader* of tragedy: tragedians are specified first in the list of categories of poets whom he interrogates about the meaning of their work, and on the basis, it should be noted, of his own prior selection of what he takes to be their most carefully wrought writings (22b); on the complications of the passage, see Halliwell 2011: 155-66.

This passage is strikingly ‘confessional’ on two levels. On the first or dramatic level, Socrates is depicted as sharing with Glaucon an unequivocally inward familiarity (“you know that . . .”) with what it is like to participate in the intense and collective emotional experience of theatre. On a second level, that of the dialogue’s communication with its own readers, there is a tacit appeal to those who can themselves connect with what Socrates describes and can consider the relevance of his critique to their own experience. And the shared implication of those two points is that the psychological power of theatre can affect even philosophers – real-world philosophers in a place like Athens, at any rate, whatever might be posited about the ideal philosophers of the *Republic*’s Callipolis.

At the same time, however, the passage I have quoted alerts us to a possible tension in Socrates’ stance towards theatrical experience. Theatre can be thought of here as possessing two main dimensions: one of these is as a social manifestation of ‘mass culture’ (Socrates has already referred, at 604e, to “mass gatherings of heterogeneous crowds packed into theatres”, πανηγύρει καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις εἰς θέατρα συλλεγομένοις), the other as a context in which concentrated emotions are released within each member of the audience. The social dynamics of the occasion and the psychagogic or soul-changing nature of the experience are conceptually separable, though Socrates seems concerned precisely about the conjunction of the two things. There is no doubt that in the wording of the passage at 604e the Platonic Socrates echoes an anxiety about mixed crowds which was typical of an elite mentality in classical Athens, though we might also choose to see it as related to a more distinctively Socratic ‘ochlophobia’.⁶ But in the previous quotation, at both 605c-d (in relation to tragedy) and 606c (in relation to comedy), Socrates seems to assume a more subtle model of crowd psychology whereby collectively exhibited emotions help to intensify the experience of individuals, even philosophical individuals. Both the verb ‘surrender’ or ‘yield’

6 The most direct evocation of this trait of the Platonic Socrates is found at *Smp.* 174a, where Socrates says that he had absented himself from the celebrations of the day before the party because of his fear of the crowds that would be there, φοβηθεῖς τὸν ὄχλον.

(ἐνδιδόναι) and the phrase “we follow with sympathetic emotion” (ἐπόμεθα συμπάσχοντες) stress a process of emotional intensification that might be taken to involve assimilation of the individual to the group, while the description of the response to comedy emphasises the theatre as a sort of ‘safe environment’ (“by behaving *there* . . .”) where it is the norm for certain impulses to be indulged in the company of others who are doing the same.

Even so, closer inspection of Socrates’ words shows that he presents the emotional experience of theatre audiences as something more than a crudely contagious phenomenon. The individual spectator’s mind is depicted as responding not to other members of the audience but to the world imaginatively enacted in the dramatic performance, whether the grief of tragic heroes and choruses which induces intense sympathy, or, equally, the disreputable behaviour of comic characters which induces a quasi-adolescent mirth and a suspension of shame (a point Freud would later repeat in a perhaps half-unconscious echo of Plato; Halliwell 2008: 255-6). Moreover, the spectator’s evaluative judgement – a judgement that a work, or its poet, is ‘good’ (605d) – applies directly to the poetic qualities which give the dramatic world its compelling emotional presence. The judgement in question, then, is logically detachable from the social circumstances in which the performance takes place.

If Plato has a claim to be considered, among so much else, the first ‘crowd psychologist’, the passage of *Republic* book 10 on which I have focussed is a text where he goes out of his way to foreground one kind of experience to which even a philosopher may yield as part of a mass audience: an experience in which certain forces of psychological resistance are overcome by an ill-defined combination of the social occasion and the imaginative power of dramatic poetry. The complex implications of that passage, where Socrates both condemns what poetry can do to the soul and yet speaks with apparent inwardness of the difficulty of resisting it, need to be set against the more sweeping and externalised images of theatre audiences found in some other Platonic contexts. Consider, for instance, the strongly atmospheric evocation of crowd behaviour in a passage from book 6 of the *Republic* which includes the theatre as one of a series of mass (democratic) institutions and social settings. Proposing to

Adeimantus that it is the majority of citizens, not individual sophists, who pose the greatest danger to the philosophical soul, Socrates refers to the power of mass opinion on occasions "when", as he puts it, "many people crowd together into assemblies, lawcourts, theatres, military camps . . . and noisily criticise or approve things that are said or done, going to excess in both directions, with outbursts of shouting and applause, while the rocky locations around them echo and duplicate the noise of their criticism and approval" (6.492b, cf. *Laws* 9.876b). Although this evocative description has a broad political slant, it also has significance for the theatre in its own right, suggesting that the physical and group dynamics of audience responses amplify the psychological impact of the occasion. It is worth adding that the passage chimes with our other evidence for the vocal and demonstrative *habitus* of Athenian theatre audiences: many sources refer, for instance, to open weeping at tragedy, and others to the scope for collective evaluative reactions, which might be carried in the case of disapproval to the point of hissing actors off stage (Pickard-Cambridge 1968: 272-8; Wallace 1997: 101-6).

It is obligatory here to remind ourselves of the famous coinage, 'theatrocracy' (θεατροκρατία), in book 3 of Plato's *Laws* (700a-1a). It occurs in a passage where the Athenian suggests – without, of course, any historical validation – that theatrical and musical audiences had once been much less vocal in their responses than they have now become (whether 'now' means the later fifth century or a later date),⁷ and that it was only as the result of the subversion of traditional norms by crowd-pleasing performers that mass audiences displaced the older 'aristocracy' (701a) of cultural excellence, thereby arrogating to themselves the status of connoisseurs and judges. On the face of it, teatrocracy denotes a sort of cacophonous mob-rule in the domain of poetic and musical tastes (Micalella 1995). But even the Athenian's complaint about catcalling and other collective audience reactions allows us to see that more is at stake here than the strictly physical and vocal be-

⁷ There is some reason to take the dramatic date of *Laws* to be the late-fifth century: Nails 2002: 197-8, 328. But many interpreters automatically assume a fourth-century date closer to the date of composition: see Wallace 1997: 99-101 for some discussion of the issue.

haviour of large audiences. The rhetoric of aversion to such behaviour *per se* (along with a dubiously schematic model of historical changes in the nature of Greek poetry and music) still leaves visible a fundamental concern with the public expression of cultural values – marked by strong affirmations of approval and disapproval – within the framework of the theatre as a civic institution.

If we look back once more, with that in mind, at the critique of tragic and comic drama in *Republic* book 10, it becomes even clearer that although anxiety about social heterogeneity leaks into, and colours, the account of the psychology of theatre audiences, the brunt of Socrates' complaint concerns something which goes beyond immersion in the circumambient atmosphere of the occasion. What he maintains is that the souls or minds of individuals, including philosophers, are exposed – with all their own *internal* possibilities of division and conflict (the 'city in the soul') – to the imaginative and emotional power of the performance itself. I say 'the performance itself', but we need to observe that there is no reference to actors in this part of book 10. The function of performers is apparently taken for granted; there is no separate consideration, of the kind we will tellingly find in Aristotle, of their mediating role between work and audience. Socrates had twice referred to actors earlier in the *Republic*, and it is also worth remembering that the famous passage in book 5 about the 'lovers of sights and sounds' who are addicted to theatrical festivals, indicates that such people value all sensory aspects of performance ("beautiful voices, colours, and shapes") in their own right.⁸ But in the crucial passage of book 10 Socrates treats performance, by implication, as a transparent medium that gives psychologically direct exposure to the characters, events, and emotions represented in the imagined world of the drama.

What is more, that psychological exposure is described in terms which prevent it from being an entirely passive experience. If Socrates identifies a kind of 'surrender' at the heart of the spectator's reaction to tragedy (and, *mutatis mutandis*, to comedy as

⁸ There are passing references to actors at *R.* 2.373b and 3.395a; the lovers of sights and sounds appreciate all sensory aspects of theatrical performance (*R.* 5.476b).

well), that is a voluntary act motivated by a desire for a particular type of pleasure, and it is sustained, as we have seen, by judgments of poetic value: to attend the theatre is self-evidently a decision to seek such pleasurable experience. At *Republic* 606b the soul is said to justify such pleasure to itself as legitimately contained within a form of imaginative spectatorship which it feels to be somehow dissociated or isolated from the demands of its own life. Socrates’ critique as a whole suggests that there is an element of self-deception at work in such justification. But it also pays theatre a kind of compliment for its psychological power. Whatever else is happening to the soul of the philosopher in the theatre, it is not being simply submerged in the collective excitement of a crowd but, rather, being seduced into a sort of active complicity in the intensely emotional interest of what is exhibited on stage.⁹

My contention, then, is that Plato deliberately projects onto Socrates a familiarity with theatrical experience which uneasily combines cultural contempt for mass audiences with an acknowledgement of the capacity of theatre to exercise a forceful if insidious hold even over the minds of philosophical individuals within those audiences. Without succumbing to a naively autobiographical reading of the text, I think we are entitled to infer that through this Socratic persona Plato is drawing on, and in some sense perhaps sublimating, elements of his own experience. He is certainly using his dialogue to send a complicated message about the theatre to those contemporary readers who think of themselves as philosophers (Halliwell 2011: 179-207). This is not, and should not be, sufficient to redeem Plato in the eyes of theatre-lovers, but it does, I believe, underline the need to recognise in his work something more psychologically and culturally subtle than a sheer ‘antitheatrical prejudice’.

If it is hard to get any closer than that to Plato himself via the Socratic fabric of his text, we may just be able to detect some echoes of his feelings about theatre in certain passages of Aristotle to

9 With my suggestion of ‘active complicity’ compare Harte 2010 on the joint responsibility shared by artists and audiences in *Republic* 10’s critique of mimetic art as a whole; but her reading has a different overall orientation from mine: cf. Halliwell 2011: 179-207.

which I now turn. One thing that is beyond doubt is that on his arrival in Athens around 367 Aristotle found himself entering not only the most intensively theatrical culture in Greece but also a culture in which the nature of theatrical experience had itself become a subject of debate – a debate that must have included members of the Academy but need not have been confined to them. I want to reconsider in that light a passage from the final chapter of the *Poetics* which, though frequently cited, contains a somewhat knotty train of thought whose ramifications are not always well appreciated. The context here is Aristotle's treatment of the question whether epic or tragedy is the superior art. My translation omits parts of the passage in order to highlight the essential stages of the argument:

If the less vulgar art is superior, and if that is always the one performed for superior spectators, then clearly the art which enacts every detail [ἡ ἅπαντα μιμουμένη] is utterly vulgar: on the assumption that spectators do not notice anything unless the actor explicitly includes it, the performers use profuse bodily movement [πολλὴν κίνησιν] . . . Well, tragedy is of this kind, in a way which matches the earlier actors' opinion of their successors: Mynniscus called Callippides an "ape" for his exaggerated style of acting . . . and this relationship between the later and earlier actors is parallel to that between the art of tragedy as a whole and epic. Well, people say that epic is addressed to respectable spectators who have no need of bodily gestures [τῶν σχημάτων], while tragedy is for vulgar spectators . . . Now, in the first place, this is a complaint about the art of acting not of poetry, since a rhapsode too can strain for effect with visual signals [τοῖς σημείοις] . . . In the second place, not all bodily movement should be repudiated (any more than all dancing), only that of vulgar performers . . . Furthermore, tragedy can achieve its goal entirely without physical acting [καὶ ἄνευ κινήσεως], just like epic: reading can make its nature clear . . . Moreover, tragedy possesses all the resources of epic . . . and in addition, as no small part of its appeal, it has music and spectacle . . . Again, tragedy can achieve vividness both in reading and when staged. (Arist. *Po.* 26.1461b27-62a)

The manner in which Aristotle addresses the question of the relative merits of epic and tragedy evidently reflects a background

of debate in which genres were conceived, by some people at any rate, partly in terms of their conditions of performance, including their audiences. In typically analytical fashion, Aristotle attempts to separate out some of the strands of this debate and to clarify the cultural values at stake. He starts by paraphrasing other people’s criticisms of the mimetic excesses of (certain) tragic performers. Such excesses are alleged to be a symptom of the lack of sophistication on the part of the audiences concerned: the subtext of the views in question is probably that the audiences of tragedy are much larger, more socially mixed, and less discriminating than those of epic recitals. Whoever exactly Aristotle has in mind, his defence of tragedy is intricate and incorporates three main lines of reasoning. First, it insists not only on a distinction between a poetic genre and its performers but also on the principle that there are intrinsic standards of performance in its own right. Secondly, it claims that *both* reading *and* performance can be effective ways of experiencing poetic drama. And, finally, it also appears to say (though some have thought the text corrupt, and I have bypassed the difficulty here) that uses of spectacle (or ‘visuality’, ὄψις), together with music, play “no small part” in heightening the pleasure of tragedy in the theatre.¹⁰ Whatever else this amounts to, it is not the stance of someone supposedly “indifferent to . . . theatricality” (Green 2012: 56, cited earlier).

That point can be reinforced by observing, as is rarely done, that in the passage in question Aristotle is patently writing or lecturing for students whom he expects to have enough knowledge of, and interest in, theatre history to take the point of the anecdote about Mynniscus and Callippides. He also mentions by name, in parts of the passage omitted above, a further tragic actor, a rhapsode, and a singer – all of this superfluous unless he wishes his argument to be seen as underpinned by detailed familiarity with the performance practices of both drama and other genres. By the same token, Aristotle refuses to accept a blanket generalisation about the ‘vulgarity’ of theatre audiences. Even specialist scholars of the

¹⁰ The grammatically problematic reference to spectacle at 1462a16 is textually defended, most recently, by Tarán in Tarán and Gutas 2012: 302; see also Konstan 2013: 64-5.

Poetics, as well as some theatre historians, have not always grasped that the first half of this chapter of the treatise is more of a hypothetical paraphrase of others' views than a statement of premises Aristotle himself adopts without qualification.¹¹ A vital consideration here, which we will shortly find confirmed elsewhere too, is that Aristotle recognises that theatre audiences do not consist of spectators of only one kind, socially or culturally. Most importantly of all, Aristotle could hardly have brought himself to denigrate theatre audiences *per se*, since he too had 'been there', to adapt that Socratic remark in Plato's *Symposium* which I have used as the first part of the title of this paper. Indeed, he had been there on many occasions, a fact which sheer prejudice has often managed to overlook and which therefore now needs to be documented explicitly.

Contrary to a long-prevailing stereotype of Aristotle as un-theatrically if not antitheatrically minded, we have telling evidence that he attended the theatre with some frequency in Athens and keenly appreciated the virtues of good actors (and no doubt dancers and musicians as well: see hints of this in the passage quoted above). One of the two prime pieces of this evidence is found in a passage from book 3 of the *Rhetoric* where, speaking of stylistic enhancement in oratory, Aristotle states:

So this should be done unobtrusively, giving an impression of natural rather than artificial speech. The natural is persuasive, while the artificial is the opposite: artifice arouses people's suspicion of a concealed purpose . . . An analogy is the difference between the voice of Theodorus and the voices of other actors: his seems to belong to the character speaking, while theirs seem borrowed. (*Rh.* 3.2, 1404b18-24)

¹¹ See e.g. Csapo 2010: 117-20, who appears to understand the whole passage in terms of "what Aristotle complains about" (119). For helpful analysis of competing views of Aristotle's general position regarding theatrical performance in the *Poetics*, see Sifakis 2013; cf. Konstan 2013: 63-9. Taplin (forthcoming) rightly emphasises that Aristotle's attitudes in this area were influenced by the strong element of competition (between producers and sponsors as well as actors) in Greek theatrical productions, but he prejudices the evidence in attributing to Aristotle the thesis that tragedy was "better" without production.

Several things are revealing about this obiter dictum, an oblique comparison highly characteristic of Aristotle’s habits of thought.¹² Theodorus, as we know from both literary and documentary evidence, was one of the most successful tragic actors of the second quarter of the fourth century.¹³ Because this reference to him employs verbs in the ‘present perfect’ tense (πέπονθε, ἔοικεν), Walter Burkert inferred that book 3 of the *Rhetoric* is a relatively early work, dating from Aristotle’s first Athenian period.¹⁴ Moreover, and crucially for my purposes, Aristotle couches his pronouncement on Theodorus in terms which imply *repeated* experiences of tragedy in the theatre (how else could such a confident affirmation of Theodorus’s superiority to other actors be made?), as well as assuming, once again, that his students will have had a good deal of theatrical experience of their own and will be familiar with the performance values entailed by a comparative judgement on the merits of different actors.

Most important of all is that Aristotle here attests to his personal sensitivity to the highest quality of acting. He indicates unmistakably that Theodorus was his favourite tragic actor, at least during the period in question, in virtue of an ability to achieve a compelling authenticity of characterisation (which should not be equated with naive illusionism) through expertly controlled yet seemingly natural vocal qualities, an ability so refined that it even distinguished him from other professionals. What briefly opens up here is the specifically theatrical background to part of Aristotle’s understanding of mimesis as the imaginatively absorbing simulation of possible human action. Good actors, he is acknowledging and expecting his students to concur, can bring to life the mimetic

12 Sifakis (2002: 153-4; cf. 161-2) wrongly translates an analogy into a direct instance, thereby connecting the point about Theodorus’s acting to the delivery of a particular style of poetic composition; Aristotle’s praise is not limited in this way.

13 See O’Connor 1908: 100-2 (no. 230); Stephanis 1988: 210-12 (no. 1157). For the (remote) possibility that Theodorus wrote a manual on voice-training, see Cope 1877: III 316 (with reference to D. L. 2.103).

14 Burkert 1975: 67 (on the verbs). Burkert’s chronological argument is hard to resist: certainly it is unjustifiable to date the passage in question to c. 330, as do Csapo and Slater 1995: 265-6.

significance of drama by their vocal and physical powers of enactment.¹⁵ We can infer, accordingly, that one source of what became articulated as Aristotle's philosophical account of mimesis in the *Poetics* was his own conscious appreciation of performance standards such as those achieved by Theodorus. Not only has Aristotle formed a clear judgement of Theodorus's artistry, he has evidently reflected on repeated experiences in the theatre which have given rise to that judgement.¹⁶ To adapt what Socrates says in *Republic* book 10 to the present case, we can conclude that Aristotle must have become aware in himself of a kind of psychological 'surrender' not only to the dramatic power of tragic plays but also to the performance of those plays by outstanding actors.

A number of other passages in the *Rhetoric* confirm and fill out the conception of acting which underlies the remark on Theodorus. I have space here only to deal with them concisely, leaving aside a number of issues which are not of direct relevance to my present argument. In the first of these passages, at *Rh.* 3.1, 1403b27-4a16, Aristotle links *hupokrisis* (vocal 'delivery' in both theatrical acting and rhetoric) to the expression of emotion. He also makes *hupokrisis* a matter more of nature than of art, thus rendering his later judgement on Theodorus all the more complex in its implications: the actor must possess a *natural* ability to use *artifice* in a way which is made to *seem natural*. This same passage of the *Rhetoric* is most often cited for its negative comment on how contemporary actors exercise greater power in the theatre than playwrights, together with the use of this point as an analogy to rhetorical abuse of emotional delivery for politically undesirable ends. But this negative aspect should not be allowed to obscure what Aristotle recognises as the legitimacy of good theat-

15 For vocal mimesis in its own right, note Aristotle's passing referent to it in his preliminary taxonomy at *Po.* 1.1447a20, together with the Platonic reference to the same thing at *R.* 3.393c.

16 It goes without saying that Athenians must have been pondering the standards of good acting long before Aristotle's day, not least because official prizes were instituted for tragic actors at the City Dionysia and Lenaea festivals in the mid-5th century (and for comic actors at the Lenaea from not much later); see Pickard-Cambridge 1968: 124-5. For some general reflections on actors' voices in the Athenian theatre, see Vetta 1995.

rical *hupokrisis* and the capacity of actors and playwrights to serve the same end.

A later passage in book 3, *Rh.* 3.12, 1413b9-27, gives that positive consideration salience. Here Aristotle posits a kind of symbiosis between theatrical acting and what he calls the ‘debating style’ of writing, λέξις ἀγωνιστική (contrasted with the ‘writerly style’, λέξις γραφική). He indicates that such writing, together with its embodied realisation through *hupokrisis*, has two varieties, suitable respectively for the expression of character or emotion. The adjectives used here, ἠθική and παθητική, are applied in the *Poetics* to whole classes or sub-types of tragedy. It is significant that in the *Rhetoric* Aristotle gives these terms a fine-grained stylistic sense by linking them to the texture of particular kinds of writing, but writing which requires the actor’s (or orator’s) skilful delivery for its full potential to be effected: “that is indeed why actors seek out plays written in this style and playwrights seek actors who can project such qualities” (1413b10-12). He also permits expression of character and emotion to encompass a wide range of possible registers, hence his inclusion of examples from comedy. It is in this last connection that we meet Aristotle’s particular partiality for the comic actor Philemon. *À propos* asyndeton and repetition as stylistic features suitable for dramatic delivery, Aristotle states:

It is necessary to have variation when repeating the same thing, which prepares the ground, as it were, for acting . . . For example, what Philemon the actor used to do in Anaxandrides’ *Old Men’s Madness* (Γεροντομανία) when uttering the words ‘Rhadamanthys and Palamedes’ . . . and also in the prologue of *The Pious* [sc. when repeating the pronoun] ‘I’. (*Rh.* 3.12, 1413b21-7)

Just as in the case of Theodorus, so here too we have clear traces of Aristotle’s own experiences in the theatre on multiple occasions, as underlined by the imperfect verb ἐποίει, ‘used to do’, though the substance of the texts alluded to (Anaxandrides frs 10 and 13 K.-A.) remains necessarily uncertain.¹⁷ Since Philemon

17 It is normal, e.g. Burkert 1975: 70, followed by Rapp 2002: II 933, to assume that Aristotle could only have seen each play in a single performance,

was active from the 370s to 340s (Millis and Olson 2012: 201), we are again dealing with events which belong to Aristotle's first Athenian period, between 367 and 347. Furthermore and very remarkably, Aristotle has specific recollections of how Philemon repeated particular phrases and words, even the first-person pronoun ἐγώ, in particular passages of Anaxandrides – recollections which we can well imagine him filling out (even, in a sense, re-enacting) in the course of his oral teaching. To retain such details, and to have them available as examples to illustrate a discussion which lays great weight on the intimate link between certain kinds of language and the vocal artistry of actors, is unequivocal testimony to an acute sensibility and a connoisseurship of fine acting on Aristotle's part.

In one further passage of the *Rhetoric*, this one from book 2, we can find an indication that Aristotle's conception of *hupokrisis* was not wholly limited to vocal qualities, even though the other passages so far considered certainly emphasise that side of things.

Since sufferings which seem close at hand arouse pity, . . . it follows that speakers who elaborate [συναπεργαζομένους] with gestures, inflections of voice, clothing, and, in general, with delivery, increase the arousal of pity: they make the calamity seem close by bringing it before the mind's eye either as imminent or as having just taken place. (*Rh.* 2.8, 1386a28-34)

Although Aristotle is here talking in the first instance about oratorical delivery, that makes the implications of what he says for theatrical *hupokrisis* all the more striking, since actors had far greater scope for gesture, manipulation of voice, use of garments (and other props) than orators had. Also to be noted here is the verb συναπεργάζεσθαι, to 'elaborate', 'complete', or 'flesh out'. This term occurs in only one other passage of the Aristotelian corpus and that happens to be in chapter 17 of the *Poetics*, where, in a double use of this same verb (1455a22-3 and 30), the tragic poet is advised, in the process of composition, to flesh out his plot

but we cannot rule out the possibility that Aristotle had seen them more than once, perhaps including stagings at the Rural Dionysia. On the uncertain details of the Anaxandrides passages in question, see Millis 2015: 73-7 and 87.

with the verbal texture (*lexis*) of his verses and at the same time, for the sake of imaginative veracity, to complement his writing with the hypothetical physical gestures (*σχήματα*) of the characters – that is, by clear implication, gestures and movements of the kind he would expect actors to incorporate in the performance of their roles. The compositional method envisaged here may remind us of the Agathon scene in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae* – a scene in which, with rich comic *double entendre*, Agathon advances a miniature theory of creative imagination that comes close to blurring the roles of playwright and actor (148-56). Aristotle is doing something similar in *Poetics* 17, and his view matches up with the various remarks on *hupokrisis* which I have adduced from the *Rhetoric*.¹⁸

It is the *Rhetoric* above all, then, which shows Aristotle to have possessed a rich stock of personal theatrical experience to draw on, including detailed recollection of the nuances of individual actors in specific roles, even, indeed, their enunciation of particular words. It is my contention that we can observe here a conception of the function and value of the actor’s artistry which supplements and complements, rather than clashing with, the theory of dramatic poetry formulated in the *Poetics*. It is no accident that two of the passages cited above, *Rhetoric* 2.8, 1386a34 and *Poetics* 17.1455a23, both contain the idea of ‘bringing things before the mind’s eye’ (*πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν/τίθεσθαι*): the second of these cases refers to the work of the poet (but in his capacity as anticipator of the actor’s work), the other to that of the orator (but in the aspect of his art, *hupokrisis*, which parallels that of the actor). That phrase carries with it an idea of imaginative projection; the same phrase is in fact used in connection with *phantasia* in the *De anima* (3.3, 427b18-19). It is apparent from all the passages of the *Rhetoric* I have considered that Aristotle takes *hupokrisis* to be a means of activating imagination in a particularly concentrated way: we can recall here the

18 For a fuller reading of the passages from *Poetics* 17 and *Rhetoric* 2.8 quoted in my text from the point of view of Aristotle’s understanding of emotional expression, see Halliwell 2017: 119-22; on *Poetics* 17 see also Sifakis 2009, which I had previously overlooked.

comment on Theodorus, “his voice seems to belong to the character speaking”, that is, to be a wholly convincing vocal embodiment of the latter. But as I have argued more fully elsewhere (Halliwell 2003), this also helps to explain why, on Aristotle’s premises, theatrical performance, for all its expressive power, does not count as an essential requirement of drama *qua* poetry, which constitutes the perspective adopted in the *Poetics*. If responding to poetry is ultimately an imaginative process – a process which contains both cognitive and emotional components, but applied to the simulated worlds produced by mimesis – then the material presence of actors, with all the other apparatus of staging, cannot be indispensable for the communication of what poetry has to offer the mind. But that point of theoretical principle is a world away from the supposed lack of sensitivity to the values of theatrical performance of which many have been so quick to accuse Aristotle. On the contrary, an Aristotelian has ample motivation to go to the theatre, especially when the likes of Theodorus and Philemon are performing.

I suggested earlier that in the attitudes to theatre found in some passages of Plato we can trace a tension between the social profile and the psychology of audiences. I would like now, briefly and in conclusion, to say something about how Aristotle stands in relation to Plato in this regard. A key point of orientation is provided by a difficult section in the last book of the *Politics* where Aristotle is discussing the uses of different kinds of melodic systems (*harmoniai*) in music, including those capable of producing an emotional *katharsis*:

So we must allow competitive performers who practise music for the theatre to use such tunings and such melodies [i.e. those expressive of action (*πρακτικός*) and those with emotionally exciting effects (*ἐνθουσιαστικός*), including *katharsis*]. And since spectators are of two kinds, namely the free and educated on the one hand, and on the other the vulgar crowds of banausic workers, day-labourers, and the like, the latter too must be allowed to watch competitions and displays for their relaxation. (*Pol.* 8.7, 1342a16-22)

Immediately after this quotation Aristotle goes on to say that the

vulgar, banausic class of spectators must be allowed to listen to ‘deviant’, highly coloured types of music which suit the warped conditions of their souls. It seems *prima facie* obvious that he is describing different sorts of theatrical music (and, more generally, different ‘shows’) for the two classes of spectators. This does not, however, entitle us to convert Aristotle’s position into a claim that *actual* audiences of tragedy and comedy are confined to the “free and educated” as opposed to the banausic and vulgar. The train of thought in *Politics* 8.7 (leaving aside some acutely uncertain details) requires “theatrical music” (θεατρική μουσική) to include, without being restricted to, the music of drama. When Aristotle proceeds to split spectators into two fundamentally contrasting types, and to suggest that there are some kinds of music and performance which best suit the vulgar type (φορτικός), he foregrounds his normative point in a way which overrides the obvious possibility that in existing cultural circumstances the two types of spectator may be found in the same audience on some occasions. This reading of the passage makes it easier to reconcile it with chapter 26 of the *Poetics*, which was discussed earlier. We saw there that Aristotle hypothetically considers a complaint made in some quarters that the audience of tragedy itself might be thought (predominantly) vulgar (φορτικός), though I have argued that Aristotle himself does not, and cannot afford to, accept that complaint without qualification.

If my (highly compressed) interpretation is on the right lines, I think we can see Aristotle struggling with what had also been a problem for Plato, or, rather, what was *still* a problem for Plato, if *Politics* 8 belongs, as seems likely, to Aristotle’s first Athenian period: namely, the relationship between the sociology and the psychology of theatre. The subtext of *Politics* 8.7 is that the music which befits the best kinds of theatre is suitable for audiences of “the free and educated” (where ‘free’ is itself, of course, not a legal but a normative cultural category): audiences of the kind to which Aristotle himself, as we have seen, was happy to belong. Those who lead utterly banausic, ‘uneducated’ lives are taken to have warped souls which find the most appropriate pleasure in debased kinds of music. This is also the point of the slightly earlier passage at *Pol.* 8.6, 1341b10–16, where Aristotle talks of musical

performers themselves becoming debased by catering for the vulgar tastes of certain audiences. There is no doubt that the discussion of music in *Politics* 8 reflects what Peter Wilson has called the “strong ideological barrier between the Athenian [sc. élite] and the *aulos*” (Wilson 2002: 45, cf. Wilson 2000: 130-1), as well as a related *hauteur* towards professional musicians. But what interests me here is that these social-cum-ideological prejudices, strong though they are, do not occlude a recognition of the psychological power of music in general, including music for the *aulos*. It is above all to the ‘melodies of Olympus’ for the *aulos* that Aristotle appeals, early in his discussion of music, in order to give force to his claim that music affects our characters and souls. Everyone agrees, he asserts, that these melodies “make our souls ecstatic, and such ecstasy is an affect of the character of our soul. Moreover, when listening to mimetic works [i.e. melic poetry] everyone feels an emotionally sympathetic response, even apart from the words, through the rhythms and melodies themselves”.¹⁹ When, in this same context (1340a8), Aristotle uses a first-person plural to assert it as self-evident that in listening to music “we take on certain qualities” (γίγνόμεθα ποιοί τινες), his stance is not wholly unlike those first-person plurals in *Republic* book 10, discussed earlier in this paper, where Socrates concedes the psychological power of what happens to the souls of “even the best of us” in the tragic theatre. And, after all, how could Aristotle demote the *aulos* entirely to the realms of debased music when its use was embedded in the theatre of tragedy and comedy – a theatre he had often experienced appreciatively himself (including its music: cf. *Po.* 26.1462a15-17 again)?

There are formidable complexities and unresolved difficulties of interpretation in this part of *Politics* 8. But the passages already cited will, I think, support the contention that Aristotle’s attitudes to theatre audiences betray an element of instability that arises from an interplay between social and psychological con-

19 *Pol.* 8.5, 1340a9-14: my translation ‘even apart from the words’ takes χωρίς in Aristotle’s Greek as here adverbial and follows Schütrumpf 2005: 614-15 in reading καὶ χωρίς <διὰ> τῶν ῥυθμῶν κτλ.; cf. Halliwell 2002: 244; Ford 2004: 320-4.

siderations. Even in the *Poetics* we can discern some tensions in Aristotle’s views. Within the space of just a few lines in chapter 13 (1453a27-35), he adduces the evidence of audience responses (responses, one should note, that he can only have observed for himself first hand) in connection with two related points, one positive and one negative: first, as testimony to the theatrical potency of Euripidean plays which end in misfortune, and, secondly, to explain a mistaken preference for tragedies which have a double dénouement with opposite outcomes for good and bad characters. Evidently these are not the same audiences – or, rather, not the same audiences on the same occasions. In both the *Poetics* and the *Rhetoric*, Aristotle assumes a kind of dialectic between performances and audiences: each can exercise some influence over the other. In the final analysis, however, the implications of this dialectic for the experiences of individuals within various kinds of audiences remain far from obvious and open to continuing debate. And that uncertainty cannot have been lost on Aristotle when he argued with his friends in the Academy about what it might mean for philosophers to go to the theatre.

Works Cited

- Burkert, Walter (1975), “Aristoteles im Theater”, *Museum Helveticum* 32: 67-72.
- Cope, Edward M. (1877), *The Rhetoric of Aristotle*, 3 vols, Cambridge: Cambridge University Press.
- Csapo, Eric and William J. Slater (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Csapo, Eric (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Dover, Kenneth (1980), *Plato: Symposium*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Duncan, Anne (2005), “Gendered Interpretations: Two Fourth-Century B.C.E. Performances of Sophocles’ *Electra*”, *Helios* 32 (1): 55-79.
- Ford, Andrew (2004), “Catharsis: The Power of Music in Aristotle’s *Politics*”, in Penelope Murray and Peter Wilson (eds), *Music and the Muses*, Oxford: Oxford University Press, 309-36.
- Giannantoni, Gabriele (ed.) (1990), *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, 4 vols, Naples: Bibliopolis.

- Green, Peter (2012), "Obsessed with Scapegoats and Outcasts", *New York Review of Books*, 10 May 56-8.
- Halliwel, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press.
- (2003), "Aristotelianism and Anti-Aristotelianism in Attitudes to Theatre", in Elena Theodorakopoulos (ed.), *Attitudes to Theatre from Plato to Milton*, Bari: Levante Editori, 57-75.
- (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011), *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Ancient Poetics from Homer to Longinus*, Oxford: Oxford University Press.
- (2017), "The Poetics of Emotional Expression: Some Problems of Ancient Theory", in Douglas Cairns and Damien Nelis (eds), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart: Franz Steiner, 105-23.
- Harte, Verity (2010), "Republic 10 and the Role of the Audience in Art", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 38: 69-6.
- Konstan, David (2013), "Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis*", in George W. M. Harrison and Vayos Liapis (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden: Brill, 63-75.
- Micalella, Dina (1995), "Platone e la voce del pubblico", in Francesco De Martino and Alan H. Sommerstein (eds), *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Levante Editori, parte prima, 117-29.
- Millis, Benjamin W. (2015), *Anaxandrides*, Heidelberg: Verlag Antike.
- Millis, Benjamin W. and S. Douglas Olson (2012), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*, Brill: Leiden.
- Nails, Debra (2002), *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- O'Connor, John B. (1908), *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, Chicago: University of Chicago Press.
- Pickard-Cambridge, Arthur (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd edn. rev. John Gould and David M. Lewis, Oxford: Clarendon Press.
- Rapp, C. (2002), *Aristoteles Rhetorik*, 2 vols, Berlin: Akademie Verlag.
- Schütrumpf, Eckart (2005), *Aristoteles Politik Buch VII/VIII*, Berlin: Akademie Verlag.
- Sifakis, Gregory M. (2002), "Looking for the Actor's Art in Aristotle", in Pat Easterling and Edith Hall (eds), *Greek and Roman Actors*, Cambridge: Cambridge University Press, 148-64.
- (2009), "Poetics 17, 1455a29-34: People in Real Life, Poets, or Spectators in the Grip of Passion?", *The Classical Quarterly* 59 (2): 486-93.
- (2013), "The Misunderstanding of *Opsis* in Aristotle's *Poetics*", in

- George W.M. Harrison and Vayos Liapis (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden: Brill, 45-61.
- Stephanis, John E. (1988), *Διονυσιακοὶ Τεχνίται*, Heraklion: University of Crete.
- Taplin, Oliver (forthcoming), “Aristotle’s *Poetics* and *skēnikoi agones*”, in Cynthia Damon and Christoph Pieper (eds), *Competition in Classical Antiquity*, Leiden: Brill.
- Tarán, Leonardo and Dimitri Gutas (eds) (2012), *Aristotle Poetics: Editio Maior*, Leiden: Brill.
- Vetta, Massimo (1995), “La voce degli attori nel teatro attico”, in Francesco De Martino and Alan H. Sommerstein (eds), *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Levante Editori, parte prima, 61-78.
- Wallace, Robert W. (1997), “Poet, Public, and ‘Theatrocracy’”, in Lowell Edmunds and Robert W. Wallace (eds), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 97-111.
- Wildberg, Christian (2012), “Socrates and Euripides”, in Sara Ahbel-Rappe and Rachana Kamtekar (eds), *A Companion to Socrates*, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 21-35.
- Wilson, Peter (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002), “The Musicians among the Actors”, in Pat Easterling and Edith Hall (eds), *Greek and Roman Actors*, Cambridge: Cambridge University Press, 39-68.

Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica *

MARIA GRAZIA BONANNO

Abstract

By quoting examples from archaic Greek poetry and drama, as well from Aristotle, the Author shows that Greek culture essentially was a performance-culture, at least until Hellenistic age, when this culture survives in some 'fictional' literary forms.

Il celebre monologo di Jaques, che in *As You Like It* (Atto 2, scena 7) comincia con *All the world's a stage* paragonando tutto il mondo a un palcoscenico dove gli uomini non sono che attori, è una sorta di saggio su *Totus mundus agit histrionem*, il motto del *Globe Theatre* che la compagnia di Shakespeare aveva appena occupato (1599); ed è a sua volta 'luogo' centrale del saggio dedicato da Ernst Robert Curtius alla metafora del *theatrum mundi*, confluita nella letteratura medievale e poi in quella europea da fonti sia pagane che cristiane (Curtius 1992: 158-64). Da par suo, Curtius osserva il fenomeno di una metafora classica, nata con Platone, il quale, mentre nel *Filebo* parla di tragedia e commedia della vita (50b3), nelle *Leggi* raffigura l'uomo come θαῦμα, una marionetta tra le mani divertite di qualche dio (644d7): si tratta di uno degli stessi θαύματα (marionette) evocati insieme con il θαυματοποιός, il burattinaio, nel mito della caverna (*Resp.* 514b), dove si arriva, oggi, a individuare una precoce metafora del cinema.

Se noi qui abusiamo del motto shakespeariano, è perché a nessun mondo come a quello greco meglio si addice la 'reificazione' della classica metafora: il mondo greco è stato, veramente, teatro, nel senso che la cultura greca è stata, per eccellenza, cultura della *performance*, almeno fino all'età ellenistica, quando peraltro tale cultura sopravvive nella 'finzione' di alcune forme letterarie, per così dire, nostalgiche.

Continuità della *performance*

La *performance* greca nasce – prima dell’evento teatro storicamente inteso come tale – con la nascita stessa della poesia, epica e lirica, identificandosi con la sua esecuzione (a volte anche composizione) dinanzi a un pubblico di ascoltatori-spettatori. Questo giudizio, ormai persino ovvio, costituisce però l’estrema sintesi di studi piuttosto recenti. Fra tutti il più fortunato, forse, quello su Platone di Havelock, inteso a misurare gli effetti dell’oralità, se non della composizione, certo della comunicazione nella poesia *in primis* epica, patrimonio esclusivo, ed esaustivo, della Tradizione (con la maiuscola): una sorta di ‘enciclopedia tribale’ di etica, politica, storia, tecnologia (Havelock 1983: 30). A parte taluni limiti (cf. Cerri 1969), “l’originalità del discorso di Havelock”, come nota Gentili, “è nell’aver individuato proprio nelle strutture culturali rappresentate dall’epos omerico le ragioni profonde dell’aspra polemica di Platone, che ravvisava nell’opera dell’artista e del poeta una rielaborazione dell’esperienza doppiamente lontana dalla realtà” (Gentili 1995: 53): una rielaborazione ‘pericolosa’ perché mediata dalla *performance*, durante la quale l’autore-esecutore, mimando il racconto, non lasciava indifferente l’ascoltatore-spettatore, “ma, attraverso il piacere psicosomatico inerente agli aspetti visivi e auditivi, ossia gestuali e ritmico-musicali, dello spettacolo, lo coinvolgeva sino a renderlo partecipe e attore egli stesso dell’azione mimetica (Gentili 1995: 52).

A Gentili va per altro il merito di aver apprezzato gli stessi effetti nella lirica, poiché:

Sotto l’aspetto della comunicazione orale non vi è soluzione di continuità tra la poesia omerica e la poesia lirica: in generale, l’osservazione dello Snell sulla concretezza del linguaggio omerico riguardo ai processi mentali è applicabile anche al linguaggio della lirica. Si tratta di un atteggiamento mentale, di una psicologia della *performance* poetica che mira a pubblicizzare il personale e il soggettivo per renderlo immediatamente percepibile e istituire così un rapporto di emozionalità con l’uditorio. Di qui il frequente uso delle metafore, delle immagini, delle similitudini un linguaggio per così dire esoterico o di gruppo, come è soprattutto evidente dal carattere delle allegorie alcaiche (Gentili 1995: 55).

Gentili si riferisce a un ‘gruppo’ politicamente orientato come quello di Alceo (ma il discorso vale anche per Archiloco, Solone, Teognide), particolarmente avvezzo alle occasioni simposiali. Cui si aggiungono le occasioni del tiaso della ‘veneranda’ Saffo, ma pure le occasioni auliche di Ibico e Anacreonte; e soprattutto le occasioni pubbliche (feste cittadine e vittorie atletiche) celebrate ad opera della grande lirica corale da Alcmane a Pindaro. Sono, appunto queste, circostanze squisitamente ‘teatrali’, che precedono quello che normalmente s’intende per teatro greco: la tragedia e la commedia attica.

Ma già Aristotele avvertiva che τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, “per quanto riguarda la composizione dei racconti [Epicarmo e Formide] essa venne fin da principio dalla Sicilia” (*Poet.* 1449b5-7): il dramma, quello comico almeno, sarebbe stato importato dalla Sicilia, per continuare, dopo l’ἀρχαία (antica) e la cosiddetta μέση (di mezzo), nelle nuove forme della commedia menandrea; mentre è noto che, per lo stesso Aristotele, ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδία, “ciò che è proprio dell’epica appartiene alla tragedia” (1449b18-20), la tragedia ingloba l’epopea, costituendone una sorta di fisiologico e perfezionato sviluppo. Tale continuità – a suo modo riconosciuta ancor prima da Platone, che indicava i due capifila, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος, “della commedia Epicarmo, della tragedia Omero”, quest’ultimo altrove definito τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλος καὶ ἡγεμῶν, “il primo maestro e guida dei tragediografi” (*Theaet.* 152e; *Resp.* 575c; cf. 578d) – è certo rassicurante. Anche se non si può eludere, ma solo accantonare, il problema della nascita della tragedia: in che modo si configuri il suo originario rapporto ‘dionisiaco’ col ditirambo, e come e quando il mitico Tespi avrebbe avuto l’idea di mettere insieme i modi del coro lirico con quelli dell’aedo epico, creando un nuovo tipo di *performance* chiamato τραγωδία (tragedia), mentre Eschilo avrebbe introdotto il secondo attore, inventando così la prima vera tragedia ‘drammatica’.

Oggi, in effetti, si tende a lasciare piuttosto in ombra il problema dell’origine e della natura rituale del dramma attico in rapporto all’occasione delle feste dionisiache. Se qui, tuttavia, non rinnoviamo l’antica protesta οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (niente a che fare

con Dioniso), non è tanto perché – come opinava Ortega y Gasset, volentieri citato da Kerényi – la filologia sarebbe incapace di preparare il nostro intelletto a percepire la dimensione del ‘miracolo’ della tragedia (e della commedia) attica: “nella ricerca sulla fede degli Ateniesi entrano in campo purtroppo i grecisti: a loro non riuscirà di ricostruirla”.¹ Questo perché, mentre lo stesso Ortega y Gasset amava postulare che ad Atene si celebrava una “azione di culto” dentro l’animo degli spettatori piuttosto che sulla scena, noi, per procedere, dobbiamo invece considerare che tale azione si svolgeva, appunto, sulla scena. Rassegnati alla parzialità di ogni ricerca, ci basterà di perseguire la continuità della *performance*, anche al fine di ridimensionare, almeno per un aspetto, il solito “miracolo greco”, come uno studioso di teatro ebbe ancora a definire la tragedia attica,² in realtà il prodotto della “plurisecolare civiltà teatrale che il popolo greco aveva di già alle spalle” (D’Ippolito 1983: 158).

In un saggio, eloquente già nel titolo, che annuncia la civiltà greca (d’età arcaica e classica) come “teatrale”, D’Ippolito non manca di citare Havelock, ma anche Luigi Enrico Rossi, che ha ben ridefinito l’empatia tra poeta e pubblico nella *performance* epica; e Gentili, che, proprio oggi, quando la civiltà libresca nata con l’ellenismo cede il passo ad altre forme di comunicazione, avverte “la possibilità di un recupero della Grecia più antica, quella dell’arcaismo colto nella vitalità delle sue forme comunicative”,³ soggette all’ἄκοή (udito) e all’ὄψις (vista).

1 Ortega y Gasset è citato in esergo e commentato da Kerényi (1992: 290 e 303-4). A proposito della “dimensione del miracolo” avvertita da Kerényi – dimensione che neppure i due splendidi capitoli ‘dionisiaci’, interamente dedicati agli inizi della tragedia e alla nascita e trasformazione della commedia (290-317), bastano tuttavia a commisurare, scrive Kerényi: “il miracolo più grande di tutta la storia della cultura”, poiché il popolo ateniese ha fatto ‘proprie’ le tragedie, nonché “l’immanente relazione con il loro tenebroso dio” (304ss.).

2 Così Léon Chacereel intitola il capitolo sulla tragedia attica (Chacereel 1967). Cf. in proposito D’Ippolito 1983: 157.

3 Così D’Ippolito 1983: 165 (cf. Rossi 1978: 122ss.) e 171 (cf. Gentili 1979: 252ss.), dove pure ricorda Ranuccio Bianchi Bandinelli il quale presagiva che la civiltà di massa – e audiovisiva, diremmo oggi – avrebbe coinciso con la scomparsa delle ultime tracce delle forme ellenistiche (Bianchi Bandinelli 1978: 34).

I tempi, insomma, sono maturi per uno studio globale della *performance* greca nelle sue diverse manifestazioni. È pur vero – come ricorda D’Ippolito – che a Bérard capitava già di affermare che “Homère fut pour les dix ou douze générations ioniennes et eoliennes un auteur de scène, récit et joué par les aèdes d’abord, par les rhapsodes ensuite”, e che “il faut donc lutter en nous-meme contre tous les enseignements et tous les préjouisés de notre éducation littéraire pour apercevoir que, de l’épos homérique à la tragédie athénienne, il y eut continuité de développement et identité de nature: l’épos est un drame en hexamètres, à un seul récitant: la tragédie est un drame en mètres mélangés, à un, puis à deux, puis à trois, puis à plusieurs récitants”; e Manara Valgimigli, a proposito di *Poesia letta e poesia ascoltata*, già osservava: “noi abbiamo oggi della poesia un criterio e un sentimento al tutto diversi dal criterio e dal sentimento che ne avevano i Greci dell’età classica fino al periodo ellenistico”, mentre “tutto nell’Ellade antica era come recitato e rappresentato”: tutto era dramma, fin da Omero “poeta drammatico”.⁴ Ma si ha l’impressione che l’intuito, ingegnoso quello di Bérard, finissimo quello di Valgimigli, esprimesse (a orecchie comunque non recettive) istanze di memoria aristotelica, oltre che platonica, nell’istituire un filo diretto fra Omero e la tragedia.⁵

Tornando al tema, oggi particolarmente in voga, della messa-in-scena greca non solo drammatica, sembra ormai normale – grazie alla sempre più ricca messe di contributi storicamente, antropologicamente, teoricamente (semioticamente) scaltriti – ‘ascoltare’ e ‘vedere’ la lirica greca come un’arte fondata sulla

4 Cf. rispettivamente Bérard 1933: 75 e Valgimigli 1964: 563ss. (il saggio risale al 1928).

5 Cf. peraltro Russo 1984: X-XI: “Platone è competente . . . – se in Omero cancelli le parti che stanno fra le parti dei personaggi, avrai una forma opposta: la forma della tragedia – così si dialoga in una scuola di strumenti critici situata nell’Atene di Platone, *Repubblica*, 394b”. Abbiamo già accennato a Omero, addirittura, secondo Platone, τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλος (“primo maestro dei tragici”) e al rapporto di continuità, illustrato da Aristotele, dall’epopea alla tragedia (quest’ultima ingloba la prima, mentre non si dà il reciprocò: cf. *Poet.* 1449b19). Sulla ‘precoce’ capacità omerica di organizzare il racconto περι μίαν πράξιν, “intorno a una sola azione”, cf. 1451a23ss.).

performance (a *performing art*), dotata di effetti musicali, istrionici e coreutici anche molto complessi: una sorta, per dirla con John Herington, di “drama-before-drama” (Herington 1985: X). Con tale formula, oggi non più in grado di ‘provocare’, si ribadisce quella rassicurante continuità diacronica, che, per l’aspetto della comunicazione, colloca la tragedia in linea con la poesia precedente, eseguita come spettacolo, spesso in forma agonale, in occasione delle più importanti feste religiose. Si insiste, in particolare, e in termini di “song culture”, sulla *performance* della lirica corale, basata, come più tardi il dramma tragico, sulla danza e sulla musica non meno che sulla parola (39). Né manca di giungere, anche qui, l’eco di una precoce definizione come quella di Tatarkiewicz, capace di dire – circa l’arte ‘espressiva’ nella Grecia più antica – “amalgama di poesia, musica e danza”: di parafrasare, in verità, la “*choreia* una e trina” del grande Zieliński, per cui la tragedia – continuazione della *choreia* primitiva, fondata in egual misura sulla parola, sul suono, sul movimento – doveva apparire “per quanto riguarda l’aspetto visivo, più simile all’opera lirica moderna che alla tragedia moderna”.⁶ Il discorso di Herington è, comunque, dettato da una consapevolezza più attuale.

Consapevolezza a suo modo condivisa, sempre per quanto riguarda la lirica arcaica, da Wolfgang Rösler, il quale ha indagato il fenomeno della δειξις (deissi) nella messa-in-scena lirica in rapporto all’oralità, suscitando un costruttivo dibattito che, nei termini della *Sprachtheorie* di Karl Bühler, potremmo riassumere in “demonstratio ad oculos” vs. “deixis am phantasma”.⁷ Il tema è complesso, implicando la nozione di realtà e/o immaginazione, nonché l’eventuale ruolo dell’‘io’ e del ‘noi’ nella lirica cosiddetta monodica e in quella corale. L’intreccio di tali problemi ha dato luogo a ipotesi e soluzioni molteplici. Talune schematiche quanto parentorie, ma già obsolete.⁸ Altre più duttili, e aperte a

6 Così Tatarkiewicz 1979: 26 e 67 (il primo volume dell’originale risale al 1960).

7 Cf. rispettivamente Rösler 1980; Rösler 1983; Latacz 1985.

8 Mi riferisco, in particolare, alla drastica affermazione di Lefkowitz (1963) per cui l’‘io’ della poesia pindarica non epinicia sarebbe sempre corale; affermazione in parte sfumata nel più recente Lefkowitz 1988: 10-11. Sull’argomento, cf., da ultimo, Bremer 1990; nonché Fantuzzi (1993: 935ss.), il

esiti comunque interessanti, perché ritorna l'uso degli *Zeigwörter* (parole indicatrici) invocati da Rösler nel “campo della fantasia costruttiva”; anzi ricostruttiva, se si considera che già nella lirica corale, nel caso di riuso di una composizione, il cambiamento di funzione e di significato degli elementi deittici, per la perdita dell'originario quadro pragmatico, si può assumere come il passaggio dai modi della “*demonstratio ad oculos*”⁹ a quelli della “*deixis am phantasma*”; mentre, nel caso di una riattualizzazione o, se si vuole, di *re-performance*, cioè del riuso di una composizione in situazione analoga, è da registrare una rinnovata “*demonstratio ad oculos*”. Perfino in età alessandrina, quasi per principio d'inerzia, è possibile la ‘nostalgica’ ricerca di un effetto mimetico: da parte di Callimaco, ma anche di Teocrito.¹⁰ E, se i *Mimiambi* di Eronda non venivano rappresentati – come voleva Pasquali, con argomenti tuttavia non cogenti, puntualmente discussi da Mastromarco¹¹ –, molti apparenti indizi di una destinazione teatrale dovrebbero interpretarsi come allusioni a una ‘finta’ rappresentazione.

Un esempio di lirica teatrale

Ci stiamo incamminando – anche se per una via minore, quella del mimo – verso il teatro *κατ' ἑξοχήν* (per eccellenza), ovvero il trionfo della *performance*. Gli studi più recenti, nel campo della filologia classica, sono finalmente attenti al testo teatrale in quanto scritto o comunque pensato per la scena, e per un preciso *Zeitraum*, quello appunto della messa-in-scena. Sfogliando, ad esempio, i lavori apparsi nella rivista DRAMA, dai diversi ma sempre specifici contributi si può evincere come già sia ora di bilan-

quale opportunamente mette in guardia dall'altrettanto ingiustificata affermazione, quella “speculare, per cui la prima persona degli epinici esprimerebbe sempre la ‘voce’ dell'autore” (935n24).

9 Rösler 1983: 14ss. (per la specifica attualizzazione nell'ambito del simposio cf. 19-20.).

10 Cf., in proposito, Fantuzzi (1993: 941), che rinvia in generale a Albert 1988.

11 Cf. Mastromarco 1979: 22-3 e Mastromarco 1984: 5ss.

ci: “It is time to rethink performance criticism”, nota esplicitamente Niall W. Slater.¹²

Tuttavia, al di là delle ormai numerose indagini, varie nel merito e nel metodo per la stessa pluricodicità del testo teatrale, resta pur sempre il fatto che lo studioso di *performance* deve ‘immaginare’ l’oggetto dei propri studi, (ri)vederlo con gli occhi della mente. Il famoso precetto aristotelico (*Poet.* 1455a22), sul quale ritorneremo, δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι, ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον (“bisogna comporre i racconti ed elaborarli con il linguaggio avendoli quanto più possibile davanti agli occhi”), rivolto al poeta drammatico perché sappia (pre)vedere la scena e così evitare il ‘fiasco’ di Carcino, vale, reciprocamente, per il fruitore postumo e dunque improprio (anche se critico e avvertito) di un testo scritto per una scena già da tempo e da altri consumata. La λέξις – la dimensione verbale della più complessa ‘scrittura’ scenica – costituisce l’elemento testuale superstite, cui si possono aggiungere tutti i dati – però extratestuali – che l’informazione storica, antiquaria, antropologica è in grado di fornire per una immaginaria ‘visione’ della scena, il più possibile appunto πρὸ ὀμμάτων (davanti agli occhi).

In ogni caso, resta teoricamente apprezzabile la linea che, senza soluzione di continuità, a partire dall’esecuzione epica, attraverso quella lirica, giunge fino al teatro drammatico. Prenderei qui ad esempio un caso ‘mediano’, tratto dalla lirica corale, giustamente privilegiato dagli studiosi di *performance*: i parteni di Alcmane, per i quali Herington, ancora felicemente, ha parlato di “lyric dramatization of lyrics”: formula che mi piacerebbe qui sperimentare, sviluppando in senso ‘teatrale’ alcune mie precedenti osservazioni filologiche, muovendo dunque dalla λέξις (linguaggio).¹³

12 Slater 1993: 2. Spiace, tuttavia, che tra i nomi più illustri citati, per i loro differenti ma sempre specifici meriti, da Newiger a Whitman, da Arnett a Taplin etc., manchi Carlo Ferdinando Russo, il cui importante, e precoce, *Aristofane autore di teatro* (Russo 1984) usciva per la prima volta a Firenze nel 1962 (ora leggibile anche in inglese, cf. Russo 1994). Per altri, e più attuali, contributi di filologi classici (non solo Taplin, ma Del Corno, Marzullo, Mastromarco, Lanza etc.), cf. *infra* il paragrafo “Spazio teatrale e parola scenica”.

13 Cf. rispettivamente Herington 1985: 22, Bonanno 2018: 43ss. Per il con-

Nel cosiddetto *Primo Partenio* (fr. 3 Calame), Agesicora, il cui nome parlante indica (anche a noi) la corega, ha scelto come compagna prediletta Agido, escludendo il resto del coro, cui non resta che elogiare la coppia. Funziona però, convenzionalmente, lo schema-δεύτερος (secondo)¹⁴ già collaudato da Omero per i propri eroi: Agido sta ad Agesicora come Pisandro stava ad Achille (cf. Alc. 3.58-9; *Il.* 16.194-5). Non c'è competizione tra le due, poiché – come già il 'secondo' Pisandro veniva assunto al rango di Achille nei confronti di una massa esclusa – la 'seconda' Agido è assimilata ad Agesicora e quindi elevata al di sopra delle altre coreute. Davanti agli occhi dei presenti, la grazia di Agido s'imponeva (quasi) quanto la bellezza di Agesicora. Ne garantisce, in codice, la similitudine del cavallo colasseo veloce (quasi) quanto l'ibeno (vv. 58ss.): l'intenzione encomiastica è annunciata da una precedente metafora, anch'essa equestre, dedicata alle lodi della sola Agesicora, metafora sulla cui ἐνάργεια non è qui il caso di insistere.

Vale invece la pena di osservare la trasformazione, anzi la *re-performance*, di un altro precedente epico. Si tratta di *Il.* 10.249, dove Odisseo invita Diomede a non lodarlo, poiché superflua risulterebbe ogni sua parola in presenza degli Argivi che già sanno (per aver visto!):

... μήτ' ἄρ με μάλ' αἶνεε μήτε τί νείκει,
εἰδόσι γάρ τοι ταῦτα μέτ' Ἀργείοις ἀγορεύεις.

[Non mi lodare molto e non mi biasimare;
parli ad argivi che sanno queste cose.]

Allo stesso modo, Agesicora rende inutile la lode della corifea (cf. vv. 43ss.), per l'evidenza della propria bellezza dinnanzi a un pubblico di veri e propri spettatori, ed il coro infatti desiste (vv. 56ss.):

διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα.

[Perché dirlo apertamente?
Questa è Agesicora]

testo socio-pragmatico, rinvio all'importante ricerca di Calame 1977.

¹⁴ Per tale nozione, cf. Puelma 1977: 30.

Non serve parlare, perché “questa è Agesicora” (eccotela, puoi guardarla, perché è qui, davanti ai tuoi occhi). Il forte deittico ne esalta l’effettiva presenza πρὸ ὀμμάτων, davanti agli occhi (cf. v. 50 ἦ οὐχ ὀρήϊς; “non vedi?”) dell’intera città convenuta alla festa. Per rispetto del modello omerico, ma in virtù della *re-performance* alcmanea, si potrebbe anche parlare di “lyric dramatization of epics”.

Passando al *Secondo Partenio* (fr. 26 Calame), il partenio di Astimeloisa, ci limitiamo ad evocare pochi versi, ammirati, *et pour cause*, anche da Herington, che li cita in traduzione.¹⁵ Il coro inutilmente si strugge d’amore per la protagonista (vv. 64ss.):

Ἄ[σ]τυμέλοισα δέ μ’ οὐδὲν ἀμείβεται

...

[ὦ]τις αἰγλάεντος ἀστήρ[

ὠράνῳ διαιπετής

...

] διέβα ταναοῖς πο[σί]

[Astimeloisa non mi risponde niente

...

come una fulminea meteora

lungo il cielo scintillante.

...

ha attraversato a rapidi passi]

Astimeloisa non risponde. Il coro (e il pubblico) la vede passare “come una fulminea meteora lungo il cielo scintillante”, la vede, in realtà, mentre attraversa, anzi “ha già attraversato a rapidi passi” necessariamente uno spazio, e propriamente uno spazio teatrale. La scena alcmanea (si direbbe da manuale) non è che una *performance* poetica, e profetica, della celebre dichiarazione di Brook: “Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un’azione scenica” (Brook 1968: 11). Poiché è certo insufficiente, come nota Edmunds, dire, con la Fischer-Lichte, che teatro è “A interpreta il ruolo di X mentre S guarda”, sottintendendo la primaria condizione di uno spazio (Edmunds 1992: 22).

¹⁵ Herington 1985. L’attenzione di Herington si appunta sui vv. 5-8 e 61-72.

Uno spazio teatrale o, meglio, della *performance*, perché li per li creato da un corpo, da corpi. A proposito dello spazio creato dall'arte, nella fattispecie dalla scultura (ma "die plastischen Gebilde sind Körper", "le forme plastiche sono corpi"), Heidegger si chiede in che rapporto stia lo spazio artistico, nonché lo spazio della vita con le 'sue azioni' e i 'suoi spostamenti' quotidiani, con l'unico spazio oggettivo, quello fisico. E, chiedendosi "wovon spricht sie im Wort Raum?" ("di cosa parla essa [la lingua] nella parola spazio?"), risponde "darin spricht das Räumen" ("con ciò intende il fare spazio"). La parola spazio parla del "fare spazio".¹⁶ *Räumen* dunque: parola più che mai chiave nell'arte della messa-in-scena, il cui spazio 'si fa' necessariamente in quel preciso e non altro *hic et nunc*, dove e quando partecipano fisicamente emittente e destinatario, di norma collettivo.¹⁷

Insistendo sull'inscindibile – e imprescindibile in ogni *performance* – dimensione spazio-tempo, Slater ribadisce: "a play proceeds linearly through time", mentre "the audience of a play experiences the play in the time frame set by performance" (1993: 8). Ma ciò che i moderni sentono il bisogno di teorizzare costituiva pratica quotidiana per i greci d'età arcaica e classica, i quali – svolgendo la *performance* senza soluzione di continuità dall'epica alla lirica e al dramma, e nel senso fin qui indicato, sia diacronico che sincronico – ignoravano il 'traumatico' passaggio (cui obbliga ogni *Buchkultur*) da un'esperienza individuale a una collettiva. E l'aforisma di Artaud, "le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois",¹⁸ era convinzione, non

16 Heidegger 1979: 11, 15, 17ss. Il testo *Die Kunst und der Raum*, pubblicato dall'editore Erker di St. Gallen nel 1969, è una rielaborazione della conferenza *Raum, Mensch und Sprache*, che Heidegger tenne il 3 ottobre 1964 presso la galleria "im Erger" di St. Gallen, in occasione di una mostra di scultura di Bernhard Heiliger.

17 Per una messa a punto di tale nozione produttivo-comunicativa, dunque pragmatica, relativa all'"arte dello spettacolo" (distinta, secondo Kowzan dall'essere comunicata obbligatoriamente nello spazio e nel tempo), cf. De Marinis 1982: 63-4.

18 Così Artaud 1964: 117; cf. De Marinis (1982: 60), cui rinvio per la specifica attenzione dedicata alle nozioni di replicabilità, ripetibilità, riproducibilità tecnica (64ss.).

indotta, dello spettatore greco, arcaico e classico, abituato allo spazio-tempo della *performance*, prima che diventasse normale, per il lettore (consueto) alessandrino, tornare indietro sul testo scritto, per rileggerlo.

Spazio teatrale e parola scenica

Fermiamoci sullo spazio, la dimensione performativa di norma ritenuta più importante, quella comunque maggiormente ‘pensata’ dai teorici. Pensando appunto al “theatrical space”, Edmunds si avvale di una distinzione funzionalmente collaudata per il teatro moderno: “theatre space, stage space, dramatic space” (Edmunds 1992: 223). Il primo è determinato dall’architettura del teatro che impone precise e inalterabili condizioni. Il secondo concerne materialmente scena e scenografia, ma anche i costumi e il corpo degli attori. Il terzo, lo spazio cosiddetto drammatico, è lo spazio propriamente creato da quella che si suole chiamare ‘parola scenica’, e dunque ulteriormente distinto in ‘diegetico’, quando la parola focalizza lo spazio extrascenico, e ‘mimetico’, quando la stessa parola focalizza lo spazio visibile della scena (il diegetico, può ancora distinguersi tra lo spazio visto dai personaggi ma non dagli spettatori e lo spazio invisibile a entrambi). Sulla parola scenica molto si è scritto: una parola notoriamente funzionale al teatro shakespeariano,¹⁹ ma già a quello eschileo, se, per esempio, a proposito dello sprofondare delle Oceanine assieme a Prometeo, Taplin persuasivamente ipotizza, approvato da Marzullo, una “attenzione non più che virtuale (i.e. a parole) di siffatti sommovimenti”.²⁰ La stessa parola ‘agisce’ nello spazio comico aristofaneo: in uno studio allusivamente intitolato “Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane”, Dario Del Corno riaffronta il problema delle cosiddette ‘didascalie di scena’, interne al – o intruse nel – testo drammatico, volute da Page e contestate, anzi espunte, da Bain.²¹ E risolte da Taplin, il quale ha

19 Si veda, in proposito, lo specifico titolo di D’Amico 1974.

20 Così Marzullo (1993: 131n81), che opportunamente accoglie la soluzione di Taplin 1977b: 274-5.

21 Cf. rispettivamente Del Corno 1986: 205ss., Page 1934: 112, Bain 1977: 53n2.

dimostrato in modo convincente come i 13 casi in cui tali “stage directions” appartengono alla tragedia costituiscano altrettante interpolazioni, dovute a lettori e trascrittori di età successive (che si ‘ispiravano’ appunto al testo); mentre è plausibile estendere tale principio alla commedia, di cui Taplin esamina con successo qualche caso (1977a: 121ss.). Altra questione, a prima vista contraddittoria, suscitano le ‘didascalie’ così fisiologicamente appartenenti al testo come naturalmente pronunciate dai personaggi. Una via d’uscita intrapresa dal solito Taplin – le indicazioni sarebbero dirette, in origine, non ad un lettore, bensì “to the audience in the theatre” – è poi decisamente percorsa da Del Corno: “la soluzione andrà in effetti ricercata in questa direzione”.²²

Per la verità, con circa vent’anni d’anticipo, Amy Marjorie Dale in un saggio intitolato “Seen and Unseen in the Greek Stage”, si era acutamente espressa sulle indicazioni descrittive più precise, fornite a parole dagli stessi autori, avvertendo che segnali del genere dovevano il più delle volte riguardare (una sorta di paradosso) ciò che era invisibile agli ascoltatori-spettatori, oppure visibile in forma così rudimentale che essi avevano bisogno di aiuto per interpretare ciò che vedevano, ed in questo caso il testo chiariva e integrava lo spettacolo.²³

Aristotele peraltro affermava che l’autore drammatico avrebbe dovuto (*Poet.* 1455a22ss.):

τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁ ὄρων ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραπτομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι τὰ ὑπεναντία.

22 Del Corno 1986: 208. Per una chiara messa a punto della convenzione scenica aristofanea, cf. Mastromarco (1994), dove, allo specifico capitolo intitolato “Un testo per la scena” (105ss.), si approfondiscono, tra l’altro, alcuni problemi di parola scenica, anche in analogia col teatro shakespeariano (111ss.). Per l’uso tragico della parola scenica, cf. Marzullo 1986, 1988, 1988/89, nonché 1993: 164ss. e 142.

23 Lo studio di A.M. Dale, che risale al 1956, è compreso in Dale 1969: 119-29. Pressoché coevi i lavori di due anglisti svizzeri, non a caso su Shakespeare: Stamm (1954) e Müller-Bellingshausen (1955), entrambi ricordati da Benedetto Marzullo (1988/89: 123n1).

[comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più ponendoli davanti agli occhi. Vedendo così nel modo più chiaro come se si fosse dinnanzi agli stessi fatti, si potrà trovare ciò che è conveniente e non sfuggiranno le incongruità.]

Bisogna che il poeta, “nel comporre le sue favole e specialmente nel dare a ciascun personaggio la propria espressione verbale” (Valgimigli), abbia il più possibile davanti agli occhi lo svolgimento dei fatti. Tale ‘preveggenza’, come se egli fosse davanti alla stessa azione scenica (παρ’ αὐτοῖς . . . τοῖς πραττομένοις), gli farà trovare ciò che conviene ad evitare ogni incongruità. Il poeta deve insomma immaginarsi non tanto “in mezzo agli stessi fatti” (Lanza 1987), quanto esattamente al posto dello spettatore, dunque davanti ai fatti che si svolgono sulla scena. Ne è prova l’errore di Carcino, le cui ragioni si palesano con l’attuazione della (pre)visione del poeta nella reale visione dello spettatore (*Poet.* 1455a27-9: ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὃ μὴ ὀρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν, “Anfiarao, infatti, ritornava dal tempio il che sfuggiva a colui che (lo spettatore) non stava a guardare, ma la scena fu bocciata poiché gli spettatori ne rimasero infastiditi”).

L’uscita di Anfiarao dal tempio (dove si era nascosto) sfuggiva a chi (lo spettatore) non stava a guardare (perché non sollecitato verbalmente, o dalla voce dello stesso Anfiarao nell’atto d’uscire, o dall’annuncio della sua uscita): l’incongruità (τὰ ὑπεναντία) in questione, colta e ‘fischiata’ dal pubblico, doveva consistere (Aristotele sta qui prescrivendo una *concinna lexis* sulla scena) nella mancata coordinazione tra ὄψις (vista) e ἀκοή (ascolto), per l’insufficienza del poeta (qui istruito a non deludere le αἰσθήσεις, percezioni del pubblico) nell’adattare alla dimensione visiva quella auditiva.²⁴ Carcino aveva insomma trascurato, magari per una bat-

24 Nonché quella ‘gestuale’, aggiungerà più avanti Aristotele (1455a29 καὶ τοῖς σκῆμασι συναπεργαζόμενος, “elaborando [i racconti] anche con le figure”, *scil.* ὁ ποιητής, il poeta). Cf. l’essenziale commento di Lucas 1968: 177. Il capitolo 17 – ai paragrafi 1 e 2 richiama la premessa di 15.8 sulle αἰσθήσεις (percezioni) del pubblico che il poeta non deve ‘deludere’ – è notoriamente molto dibattuto, e in particolare l’errore di Carcino (su cui si è espresso, da ultimo, Edmunds 1992: 224-5) ha dato luogo ai più disparati giudizi: a partire

tuta, la ‘rilevanza’ verbale di ciò che doveva accadere, o stava accadendo: già nello “stage space” prima che nel “dramatic space”, dove più e meglio la parola scenica greca trionfava, impegnando la fantasia dello spettatore. L’espressione $\pi\rho\acute{o}$ $\delta\mu\acute{o}\tau\omega\nu$ (davanti agli occhi), attestata una sola volta nella *Poetica*, è ripetutamente usata da Aristotele nella *Rettorica* a proposito delle figure spesso associate alle metafore e create al fine di $\sigma\eta\mu\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\upsilon\iota\nu$ $\acute{\epsilon}\nu\acute{\epsilon}\rho\gamma\epsilon\iota\alpha\nu$ (indicare un atto) e $\acute{\alpha}\psi\upsilon\chi\alpha$ $\acute{\epsilon}\mu\psi\upsilon\chi\alpha$ $\kappa\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ (rendere animate le cose inanimate) (*Rhet.* 3 1411b4ss.). Di tanta ‘animazione’ è responsabile “la capacità eidetica del poeta, la sua abilità di visualizzazione verbale, quella che qualche secolo più tardi l’anonimo del *Sublime* (15.1) definirà $\varphi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ (fantasia, immaginazione) nell’accezione più rigorosa del termine: $\delta\tau\alpha\nu$ $\acute{\alpha}$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\upsilon\iota\varsigma$ $\acute{\upsilon}\pi$ ’ $\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\upsilon\sigma\iota\alpha\sigma\mu\acute{o}\upsilon$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\upsilon\varsigma$ $\beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\nu$ $\delta\omicron\kappa\eta\acute{\varsigma}$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\acute{\upsilon}\pi$ ’ $\delta\psi\iota\nu$ $\tau\iota\theta\eta\varsigma$ $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\omicron\sigma\iota\nu$ (“quando ciò che dici sotto la spinta dell’entusiasmo e della passione ti sembra di vederlo, e lo poni sotto gli occhi degli ascoltatori”).²⁵

Profonde sono dunque le radici della parola scenica e, se si vuole, anche della “scenografia verbale”,²⁶ notoriamente invocate

dalla lettura del testo, dove, ad esempio, sulla base di $\delta\rho\omega\nu$ a r. 24, si è inteso $\mu\eta$ $\delta\rho\omega\nu\tau\alpha$ a r. 27 riferito al poeta e non allo spettatore (in tal caso $\tau\omicron\nu$ $\theta\epsilon\alpha\tau\eta\nu$ sarebbe una glossa erronea), ma la negazione $\mu\eta$ “should give a conditional or generic force” obietta giustamente Lucas 1968: 174. Il problema – alla cui soluzione, qui appena accennata, Emanuele Dettori (1997) ha dedicato un apposito intervento nel numero 5 di DRAMA – riguarda comunque, non va dimenticato, il rapporto tra $\delta\psi\iota\varsigma$ (vista) e $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ (linguaggio) nella prospettiva della fruizione spettatoriale: ($\mu\eta$) $\delta\rho\omega\nu\tau\alpha$ sarà dunque da riferire a chi istituzionalmente guarda la scena e cioè allo spettatore, tanto più che il precedente $\delta\rho\omega\nu$ è detto del poeta in condizioni ‘virtuali’ cioè ‘come se’ guardasse la scena da spettatore; cf., del resto, il parallelo 1453b3ss. $\delta\epsilon\acute{\iota}$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$ $\tau\omicron\upsilon$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ $\omicron\upsilon\tau\omega$ $\sigma\upsilon\nu\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\nu\alpha\iota$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\mu\acute{\upsilon}\theta\omega\nu$ $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$ $\kappa\tau\lambda.$ (“bisogna che anche senza vedere i racconti siano composti in modo che etc.”), dove si rivendica la percezione degli effetti della tragedia anche senza spettacolo, indicando con $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$ $\tau\omicron\upsilon$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ (“anche senza vedere”) la mancata condizione di spettatore, nonché 1460a13-14, dove a proposito di certo assurdo ($\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$) ammesso dall’epopea $\delta\iota\acute{\alpha}$ $\tau\omicron$ $\mu\eta$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ $\epsilon\iota\varsigma$ $\tau\omicron\nu$ $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\tau\omicron\nu\tau\alpha$ (“per il fatto che non si vede chi agisce”), sempre ‘tecnicamente’ si definisce la (qui ancora mancata) condizione di spettatore drammatico.

²⁵ Cf. Di Marco 1989: 140.

²⁶ Una distinzione tra la prima, con funzione essenziale (e strutturale), e la seconda, con funzione accessoria (e decorativa), stabilisce Benedetto

per il teatro shakespeariano poiché “non era certo in Shakespeare – né d'altronde nella sua epoca – che poteva nascere e insuperbire il bestiale errore secondo cui lo spettacolo avrebbe luogo sulle tavole del palcoscenico”,²⁷ s'intende naturalisticamente. È stato il pregiudizio naturalistico “a darci un'immagine distorta dell'età elisabettiana”:²⁸ “e di quella Greca”, soggiunge uno studioso di teatro antico come Del Corno, alle (nuove) prese con i (vecchi) problemi circa la messa-in-scena delle *Rane*: l'asino (in carne ed ossa, o si tratterà di uno o più uomini acconciamente travestiti?); la barca di Caronte e il viaggio di Dioniso (come veniva rappresentato, davvero dinamicamente?); il coro delle *Rane* (erano viste dallo spettatore, o no?); il mostro di Empusa (Xantia descrive il mostro al padrone che non riesce a vederlo, ma siamo sicuri che al dio non è concesso di vedere quel che vede il servo? E il pubblico vedeva o no Empusa?).²⁹ Lo studioso giustamente stigmatizza la pretesa di sciogliere gli interrogativi lasciati aperti dal testo di Aristofane, pretesa imputabile alla tendenza naturalistica che tanto a lungo ha caratterizzato il teatro moderno, da resistere alle pur notevoli rivoluzioni registiche degli ultimi (anzi penultimi) tempi.

L'impossibilità di rispondere a siffatti interrogativi è però una logica conseguenza della *performance*: tutto ciò che avveniva nello “stage space” non ci appartiene più, essendosi consumato una volta per tutte nello spazio propriamente, e storicamente, performativo. Lasciando da parte il “theatre space” (competente dominio soprattutto degli archeologi, utile comunque a qualche fondata ipotesi, non solo circa la struttura dell'edificio centrale e le infrastrutture sceniche, ma anche l'azione degli attori), è dunque sul “dramatic space” che più volentieri si esercita la fantasia (nel sublime significato voluto dall'Anonimo) degli studiosi, spettatori postumi (e necessariamente incuranti di tale *contradictio in adiecto*) di ogni classica *performance*. Così si insiste sullo spazio dei tragici, e non meno su quello di Aristofane, quale spazio eminentemente simbolico.

Marzullo (1993: 146n15), dove l'autore sintetizza le proprie precedenti indagini).

27 Così Montano (1919), ricordato da Del Corno

28 Così D'Amico 1974: 29.

29 Cf. Del Corno 1986: 209ss. Per una discussione equilibrata e aggiornata di tali problemi ‘tecnici’ aristofanei, cf. Mastromarco 1994: 111 e 116ss.

In occasione di un convegno dell'I.N.D.A. (Istituto Nazionale del Dramma Antico) nel 1989 interamente dedicato allo spazio teatrale, Diego Lanza rivendicava lo spazio della commedia aristofanea all'estemporanea "invenzione" del πρωταγωνιστής (prim'attore).³⁰ A proposito dell'attor comico di Aristofane, capace di creare spazi (*räumen* sopra dicevamo, con Heidegger), Lanza prendeva ad esempio Diceopoli, creatore, prima dello spazio dell'assemblea, poi di quello antistante la propria casa, e via via di ogni mutato spazio di scena, definito dai suoi movimenti, ma *in primis* dalla sua parola. In questo, tuttavia, la parola scenica aristofanea non si dimostrerebbe più taumaturgica di quella eschilea, o comunque tragica, istituzionalmente creatrice, come si è accennato, persino di mirabolanti scenografie. Più stupefacente semmai la libertà di uscire, e rientrare, del prim'attore comico dal – e nel – personaggio, per le frequenti rotture della cosiddetta illusione drammatica, in realtà per le frequenti allocuzioni al pubblico, volte ad attirarlo, con forza centripeta, dentro lo spazio scenico. Alla base di questo concentrarsi e reciprocamente (centrifugamente) irradiarsi dell'intera azione comica attorno al suo 'centro', impersonato dal πρωταγωνιστής – dal *comic hero*, secondo Whitman (1964), dal *trickster*, secondo Brelich (1969) – "sembra un medesimo principio, che si potrebbe definire come principio di espansione" (Lanza 1989b: 182).

Tale suggestiva ipotesi mi fece allora venire in mente, e suggerire, che lo spazio 'espanso' – teoricamente però all'infinito – dell'eroe comico aristofaneo potesse simbolicamente identificarsi – all'estremo, anzi all'impossibile limite – con lo spazio dell'utopia: e mi riferivo non solo, e non tanto, allo spazio aereo percorso da Trigeo, parodia di Bellerofonte, quanto allo spazio davvero impossibile di Nefelococcugia, raggiunto da Pisetero ed Evelopide; nonché allo spazio dell'oltretomba nelle *Rane*, al cui motivo fortunato

30 Lanza 1989a: 297: tali argomentazioni sono, ed ancor più efficacemente, esposte dallo stesso autore in Lanza 1989b. Un assoluto "dominio" dello spazio scenico assegna all'eroe comico aristofanesco, in virtù della sua "funzione protagonista", Guido Paduano (1988: 32). Importanti considerazioni, sullo spazio convenzionale, nel teatro greco del V secolo, erano comunque formulate, già nell'eloquente titolo "La scena allargata" da Giusto Monaco (1982).

(nell'ἀρχαία!) “poterono concorrere varie suggestioni: il paradossoso di realizzare l'impossibile per natura, la mescolanza dei protagonisti di epoche diverse, il rovesciamento del reale – la più drastica delle utopie”.³¹ La nostalgica passione per Euripide, che spinge Dioniso all'assurda discesa, sorprende Eracle (v. 69):

πότερον εἰς Ἄιδου κάτω;

[Giù nell'Ade?]

Risponde Dioniso (v. 70):

καὶ νῆ Δί' εἶ τι γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.

[Sì, per Zeus, e anche più in basso se c'è qualcos'altro.]

Anche più sotto il dio è pronto a scendere, se mai esiste qualche altro 'spazio'. È una conferma del principio di espansione (però fino al sommo del cielo e al più profondo degli inferi) invocato da Lanza. Un'espansione che porta, con l'ossimoro solo consentito dall'assurdo comico, al *topos* dell'utopia.

Δοκεῖ δὲ μέγα τι εἶναι καὶ χαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος (“il luogo sembra essere qualcosa di importante e difficile da comprendere”): così Aristotele nella *Fisica* (212a7-8). Mentre all'Aristotele della *Poetica* si imputa, o comunque si attribuisce, un'assoluta mancanza d'attenzione, in realtà un totale disinteresse drammaturgico per la categoria spazio e tempo, “Raum und Zeit, signifikanten Kernpunkte der heutigen Dramaturgie”.³² Niente di più normale, si dovrà ammettere, per un teorico così poco interessato alla *performance* da declassare – entro il proprio sistema poetico, notoriamente composto di μῦθος, ἦθη, διάνοια, λέξις, μελοποιία, ὄψις (racconto, caratteri, pensiero, linguaggio, canto, vista) – gli ultimi due elementi, quelli propriamente performativi e, dunque, ‘filosoficamente’ compromessi con lo *Zeitraum*. Soprattutto l'ultimo: dei sei, quello più logicamente intrinseco ad ogni *performing art*, in quanto imprescindibile *visual dimension*.³³

31 Così Del Corno 1985: XVIII.

32 “Spazio e tempo, punti cardine significativi dell'odierna drammaturgia”. Così Marzullo 1980: 190.

33 Questa la fortunata traduzione di ὄψις da parte di Oliver Taplin

Aristotele e la ὄψις

Ci avviamo, per concludere, alla questione che forse ci sta più a cuore. Vorremmo capire – così come Havelock ha capito, in concreto, perché Platone condanna la poesia: non solo per motivi filosofici (la mimesi artistica allontana ulteriormente dalla verità), ma anche pratici (la mimesi orale ‘travia’ in quanto emoziona l’ascoltatore-spettatore) – perché Aristotele declassa la ὄψις, vista (e secondariamente la μελοποιία, canto).

Dal momento che talune letture recenti, e attualizzanti, propendono per una comoda ambiguità del dettato di Aristotele, quando non per una riconosciuta, *malgré lui*, autonomia dello spettacolo, sembra ancora una volta indispensabile ritornare a quel “magazzino di definizioni”, costituito dal capitolo sesto della *Poetica*, dove i sei elementi vengono elencati più volte.³⁴

Il primo elenco (1449b33ss.) comincia necessariamente, poiché di dramma si tratta, con ὁ τῆς ὀψεως κόσμος (“l’ordine di ciò che si vede”), quindi procede con la μελοποιία (canto) e la λέξις (linguaggio), termina con la serie ἦθος (carattere), διάνοια (pensiero), μῦθος (racconto). Immediatamente dopo (1450a9ss.) segue un secondo elenco, μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις, μελοποιία (racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista, canto), quindi (1450a14ss.) un terzo, che inizia con l’espressione, inopportuna e crucifissa da Kassel: καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν (“la vista contiene tutto”), uno spettacolo contiene tutto, e in pari misura (ὡσαύτως), ἦθος, μῦθον, λέξιν, μέλος, διάνοιαν (carattere, racconto, linguaggio, canto, pensiero), e, tuttavia, μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (i.e. μῦθος) (“ma la parte più importante è la composizione dei fatti”). L’asseverativa sequenza basterebbe da sola a cancellare qualsiasi impressione di ambiguità, ma inequivocabilmente, se guardiamo alla “scala dei sei elementi” (1450a38ss.),³⁵ il μῦθος (racconto) è definito ἄρχή (principio) e per

(1978: 1-8, capitolo intitolato “The visual dimension of tragedy”), ripresa da Marzullo 1980 e da Di Marco 1989: 129. Per un’analisi semantica del termine, cf. Donadi 1970/71, nonché Di Marco 1989: 129n3.

34 La felice definizione è di Diego Lanza (1987: 18).

35 Così, puntualmente, intitola il passo in questione Carlo Gallavotti (1974: 25).

così dire la ψυχή (anima) della tragedia. Seguono, in scala appunto, δεύτερον ἦθη, τρίτον διάνοια, τέταρτον λέξις, τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία, ἢ δὲ ὄψιν (“in secondo luogo i caratteri, come terzo il pensiero, quarto il linguaggio, tra le altre parti il canto, la vista”). Di quest’ultimi due elementi, l’uno è μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, “degli abbellimenti esterni il più importante” (Valgimigli): un apprezzamento comunque riduttivo, di un elemento certamente piacevole, ma anche “accessorio, estrinsecò” (De Marinis 1991: 13); l’altro, per così dire il più ‘avvolgente’ (cf. *supra* ὄψις ἔχει πᾶν, “la vista contiene tutto”), è ψυχαγωγικόν, μα ἄτεχνότατον non-ché ἤκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς, “di gran seduzione, ma, rispetto all’arte poetica, il più estraneo e il meno proprio”; mentre il capitolo finisce con una ‘stoccata’: “l’efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l’arte dell’arredatore scenico che dei poeti”.³⁶

Non riesco ad apprezzare alcuna “affermazione *double face*”, che da un lato “si presta ad essere letta come un ribadimento (sprezzante) dello statuto di marginalità della *opsis* nella poetica, ma dall’altro contiene invece, *in nuce*, il prezioso riconoscimento dell’autonomia di un’arte della messa in scena, la quale richiede competenze specifiche e regole sue proprie” (De Marinis 1991: 14): di qui al riconoscimento dell’autonomia drammaturgica (oltre all’ovvia autonomia della scena) il passo è breve, e, a riprova della nozione aristotelica del testo drammaturgico addirittura come ‘copione’, si cita genericamente la censura di Carcino. Né mi pare, d’altronde, che “il puntiglio e il sussiego anti-spettacolari” siano praticamente (in realtà facilmente) spiegabili con l’occasionale esigenza di un’autonomia del dramma scritto contro l’ormai “dilagante spettacolarità scenotecnica e istrionica” (cf. *Rhet.* 1403b32, dove Aristotele lamenta lo strapotere degli attori sui poeti), e dunque contro la “forza di seduzione dello spettacolo (e, in particolare, dell’attore) e della sua piena autosufficienza in ordine alla capacità di conseguire gli effetti che sono propri della tragedia, e cioè *eleos* e *phobos*” (De Marinis 1991: 15).

Non è mia intenzione semplificare il testo della *Poetica*, lad-

36 Così traduce Lanza 1987: 141.

dove siamo “davanti a un vero e proprio sistema di tensioni teoriche di cui occorre prendere atto in quanto costitutive dello stesso pensiero aristotelico” (Lanza 1987: 13), ma, a costo di lasciarne impregiudicate le ragioni tassonomiche, vedremo di capirle senza attualizzarle, tentando semmai di storicizzarle con senno utilmente postumo.

In occasione del convegno siracusano su *Come fare oggi teatro antico* (1993), mi è capitato di riferire circa la traduzione cinematografica del μῦθος (racconto) tragico dell'*Orestea* ad opera di Pasolini, ragionando su tale esecuzione (e in generale sull'esecuzione filmica nei confronti di quella teatrale), in ciò affidandomi all'empirismo eretico pasoliniano piuttosto che alla scienza teorica, ad esempio, di un Bazin.³⁷ Il Pasolini di Edipo, di Medea, ma più suggestivamente, forse, dell'incompiuta *Orestide Africana* ancora in 'appunti', non faceva in alcun modo teatro filmato, ma reinventava per il *medium* espressivo nato in questo secolo, se si vuole per l'ultima ποιητική τέχνη (arte poetica), quella cinematografica, il classico μῦθος (racconto).

Siamo tornati, circolarmente, se non fatalmente, ai θάύματα (marionette), citati all'inizio del nostro discorso, e a proposito della loro umbratile proiezione sullo 'schermo' della caverna platonica. Le ombre delle Erinni-Eumenidi si proiettano sullo schermo pasoliniano in doppia, felicissima forma, una arborea (i giganteschi e impressionanti alberi della foresta africana), l'altra umanizzata (i cori danzanti delle tribù 'nere'): due forme, comunque, assolutamente 'naturali', anzi doppiamente naturali perché cinematografiche e dunque, per il Pasolini poeta – prima che teorico – del cinema, parole 'scritte' di una 'lingua naturale', vale a dire di una “lingua scritta della realtà”.³⁸ Tali intuizioni provengono, notoriamente, da quell'“empirismo” con cui l'intellettuale 'eretico' amava, più che teorizzare, semplicemente provocare *en poète*. Era suo convincimento che “allo stadio più recente della realtà come rap-

37 Bonanno 1993: 148ss. Per una riflessione critica, aggiornata sulla teoria baziniana, ed applicata a qualche esempio di tragedia classica tradotta in film, cf. McDonald-MacKinnon 1993.

38 È il titolo di un famoso saggio di Pier Paolo Pasolini, compreso in *Empirismo eretico* (Pasolini 1972: 198-226).

presentazione si trova il teatro e la finzione scenica” (Pasolini 1972: 294). Messo in scena ormai da tempo, al teatro di Siracusa, il proprio ‘copione’ della tragedia eschilea, non gli rimaneva, dunque, che andare oltre, visualizzando una propria *Oresteia*: grazie però a un *medium* capace, a suo dire, di comunicare l’estremo stadio della “realtà come rappresentazione”, in quella “lingua scritta dell’azione” che è il cinema, poiché, sempre a suo dire, nel cinema avremmo il momento ‘scritto’ di una “lingua naturale e totale che è l’agire nella realtà” (206). Non so se Pasolini avesse presente (certo gli sarebbe piaciuta) l’affermazione aristotelica che il μῦθος (racconto) è importante in quanto μίμησις (imitazione) di azioni; che la tragedia è mimesi non di uomini ma di un’azione; che nella vita la felicità e l’infelicità sta nell’azione; e che il fine della vita è azione, non qualità (gli uomini si qualificano per il loro carattere, ma sono felici o no a seconda delle loro azioni, cf. *Poet.* 1450a15ss.). In ogni caso, se per Aristotele la tragedia è propriamente μίμησις πράξεως (“imitazione di azione”), capace, rispetto all’epopea (ma anche alla lirica), dove la categoria dell’azione non figura, di rappresentare persone che agiscono (πράττοντες), risulta più che ortodosso – da un punto di vista ‘classico’ – il moderno esito cinematografico dell’antica rappresentazione tragica. E non senza una paradossale quanto rassicurante conseguenza circa il passaggio della *performance* teatrale alla visione dei πράττοντες (persone che agiscono) al cinema: solo il cinema è in grado di affidare il μῦθος (racconto) a una ὄψις (vista) determinata che finalmente lo contiene (ἔχει diceva Aristotele) una volta per sempre.

Ne consegue anche una prova, postuma, della necessità teorica per Aristotele di espungere la ὄψις (vista) quale elemento ἀτεχνότατον (il più estraneo) e ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς (il meno proprio dell’arte poetica). Proprio perché filosoficamente intesa al καθόλου (universale), la ποιητικὴ (τέχνη) (arte poetica) aristotelica non poteva che trovare nella ὄψις (vista) l’elemento più ‘vistoso’, ma anche più estraneo perché più effimero (assieme alla μελοποιία, canto, l’altro elemento seduttivo, ma anch’esso effimero, destinato a consumarsi in quello spazio e in quel tempo) e così legato al καθ’ ἑκάστων (particolare), da bruciarsi nell’occasione di quella e non altra *performance*, irripetibile in quanto tale e irriproducibile. Mentre, d’altra parte, l’istituzionale affermarsi del li-

bro – Aristotele si faceva appunto notare quale ‘lettore’ volentieri solitario –³⁹ insinuava, praticamente (storicamente), la possibilità e la necessità di uno κτήμα (possesso), anche estetico, ἐς ἀεί (per sempre).

Oggi, nell’epoca della riproducibilità tecnica – propria della τέχνη (arte) cinematografica, ancorché ποιητική (poetica) – accade, al ποιητής (poeta) cineasta, di stabilire una ὄψις (vista), quella e non altra per sempre, che (assieme alla μελοποιία, la colonna sonora, anch’essa per sempre) contiene il μῦθος (racconto), la sintassi dei fatti, di cui s’incarica il montaggio (nient’altro che l’esecuzione meccanica della σύστασις τῶν πραγμάτων, composizione dei fatti). Ma accade pure, inevitabilmente, che la fissazione dei due elementi, da Aristotele considerati estranei alla τέχνη (arte) drammatica, coincida con la fine della *performance*: sugli schermi del cinema dove il montaggio (forse non a caso) agisce da metafora della morte. La definizione aristotelica della ‘forma’ tragica coincideva, del resto, con la sua storica decadenza. Salvarne il salvabile, il nucleo verbale (però potenzialmente utile ad altra, e futura, *performance!*), era, parafrasando la celebre definizione dell’universale poetico nei confronti del particolare storico, compito φιλοσοφώτατον καὶ σπουδαιότατον: il compito più logico e serio per il filosofo antico, obbligato a sacrificare teoricamente (eppure provvisoriamente) la μελοποιία (canto) e innanzitutto la ὄψις (vista).

Riferimenti bibliografici

- Albert, Winfried (1988), *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Artaud, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard.
- Bain, David (1977), *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford: Oxford University Press.
- Bérard, Victor (1933), *Introduction à l’Odyssee, I, L’épos homérique. Le poème représenté*, Paris: Les Belles Lettres.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio (1978), *Dall’Ellenismo al Medioevo*, Roma: Editori Riuniti.

39 Cf. Lanza 1987: 11.

- Bonanno, Maria Grazia (1993), "Pasolini e l'*Oresteia*: dal teatro di parola al cinema di poesia", *Dioniso* 63: 135-54.
- (2018) *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina* (1990), Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Brelich, Angelo (1969), "Aristofane: Commedia e religione", *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 5: 21-30.
- Bremer, Jan Maarten (1990), "Pindar's Paradoxical ἐγὼ and a Recent Controversy about the Performance of His Epinicia", in Simon Roelof Slings (ed.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam: Uitgeverij University Press, 41-58.
- Brook, Peter (1968), *Il teatro e il suo spazio*, Milano: Feltrinelli.
- Chacerel, Léon (1967), *Storia del teatro. Panorama dalle origini ai nostri giorni*, Roma: Bulzoni.
- Calame, Claude (1977), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 voll., Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Cerri, Giovanni (1969), "Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 8: 119-33.
- Curtius, Ernst Robert (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze: La Nuova Italia.
- Dale, Amy Marjorie (1969), *Collected Papers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Amico, Masolino (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, Torino: Einaudi.
- Del Corno, Dario (ed.) (1985), *Aristofane. Le Rane*, Milano: Mondadori.
- (1986) "Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane", in Eugenio Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova: Editoriale Programma, 205-14.
- De Marinis, Marco (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani.
- (1991), *Aristotele teorico dello spettacolo*, in AA.VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Genova: Costa & Nolan, 9-23.
- Dettori, Emanuele (1997), "Aristotele, *Poetica* 17, 1455a 22-29 (La «caduta» di Carcino)", in Bernard Zimmermann (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie II, DRAMA 5*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 75-84.
- Di Marco, Massimo (1989), "ὄψις nella *Poetica* di Aristotele e nel *Tractatus Coislinianus*", in Lidia De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 129-148.
- D'Ippolito, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* 54: 155-72.
- Donadi, Francesco (1970/71), "Nota al cap. VI della *Poetica* di Aristotele: il problema dell'ὄψις", *Atti e memorie dell'Accademia Patavina* 83:

413-51.

- Edmunds, Lowell (1992), "The Blame of Karkinos: Theorising Theatrical Space", in Bernhard Zimmermann (ed.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, DRAMA 1, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 214-39.
- Fantuzzi, Marco (1993), *Preistoria di un genere letterario: a proposito degli inni V e VI di Callimaco*, in Roberto Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, vol. 3, 927-46.
- Gallavotti, Carlo (ed.) (1974), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano: Mondadori.
- Gentili, Bruno (1979), "Cultura dell'Improvviso. Poesia orale colta nell'italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica", *Strumenti critici* 39-40: 226-64.
- (1995), *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (1984), Roma-Bari: Laterza.
- Havelock, Eric Alfred (1983), *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Roma-Bari: Laterza.
- Heidegger, Martin (1979), *L'arte e lo spazio*, Genova: Il melangolo.
- Herington, John (1985), *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Kerényi, Karl (1992), *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Milano: Adelphi.
- Lanza, Diego (ed.) (1987), *Aristotele. Poetica*, Milano: Rizzoli.
- (1989a) "L'attore comico sulla scena", *Dioniso* 59: 345-51.
- (1989b), *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in Lidia De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 179-91.
- Latacz, Joachim (1985), "Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos Φαίνεται μοι κῆνος-Lied", *Museum Helveticum* 42: 67-94.
- Lefkowitz, Mary R. (1963), "Τῷ καὶ ἐγώ: The First Person in Pindar", *Harvard Studies in Classical Philology* 67: 177-253.
- (1988), "Who Sang Pindar's Victory Odes", *American Journal of Philology* 109: 1-11.
- Lucas, Donald William (ed.) (1968), *Aristotle: Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Marzullo, Benedetto (1980), "Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles", *Philologus* 124: 189-200.
- (1986), "La parola scenica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 22: 95-104.

- (1988), “La parola scenica. II”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 30: 79-85.
- (1988/89), “La parodos dell’*Alceste* (Eur. *Alc.* 77-140)”, *Museum Criticum* 23-24: 123-85.
- (1993), *I sofismi di Prometeo*, Firenze: La Nuova Italia.
- Mastromarco, Giuseppe (1979), *Il pubblico di Eronda*, Padova: Antenore.
- (1984), *The Public of Herondas*, Amsterdam: Gieben.
- (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari: Laterza.
- McDonald, Marianne e Kenneth MacKinnon (1993), “Cacoyannis vs Euripides. From Tragedy to Melodrama”, in Niall W. Slater e Bernhard Zimmermann (eds), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, DRAMA 2, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 222-34.
- Monaco Giusto (1982), “La scena allargata”, *Dioniso* 53: 5-18.
- Montano, Lorenzo (1919), “Quattro prologhi e un discorso dall’*Enrico V* di Shakespeare”, *La Ronda* I, n. 8: 5-13.
- Müller-Bellingshausen, Anton (1955), “Die Wortkulisse bei Shakespeare”, *Shakespeare-Jahrbuch* 91: 182-95.
- Paduano, Guido (ed.) (1988), *Aristofane. Lisistrata*, Milano: Rizzoli.
- Page, Denys Lionel (1934), *Actors’ Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti.
- Puelma, Mario (1977), “Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossen Partheneion-Fragment (fr. 1 P. = 23 B, 1 D. v. 36-105)”, *Museum Helveticum* 34: 1-55.
- Rösler, Wolfgang (1980), “Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike”, *Poetica* 12: 283-319.
- (1983), “Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stil in antiker Lyriker”, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 9: 7-28.
- Rossi, Luigi Enrico (1978), *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e civiltà dei Greci*, Milano: Bompiani, vol. I.1, 73-147.
- Russo, Carlo Ferdinando (1984), *Aristofane autore di teatro* (1962), Firenze: Sansoni.
- (1994), *Aristophanes, an Author for the Stage*, revised and expanded English Edition, London-New York: Routledge.
- Slater, Niall W. (1993), “From Ancient Performance to New Historicism”, in Niall W. Slater e Bernhard Zimmermann (eds), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, DRAMA 2, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1-13.
- Stamm, Rudolf (1954), *Shakespeare’s Word-Scenery (With Some Remarks*

- on *Stage-History and The Interpretation of His Plays*), Zurich-St. Gallen: Polygraphischer Verlag.
- Taplin, Oliver (1977a), "Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23: 121-32.
- (1977b) *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Clarendon Press.
- (1978) *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1979), *Storia dell'estetica*. Vol. 1: *L'estetica antica*, Torino: Einaudi.
- Valgimigli, Manara (1964), *Poeti e filosofi di Grecia*. Vol. 2: *Interpretazioni*, Firenze: Sansoni.
- Withman, Cedric H. (1964), *Aristophanes and The Comic Hero*, Cambridge(Ma): Harvard University Press.

Una nota inutile ad Aesch. *Suppl.* 950

VITTORIO CITTI

Abstract

In Aesch. *Suppl.* 950 the Egyptian Herald says to Pelasgus, ἴσθι μὲν ἄρ' ἤδη πόλεμον αἰρεσθαι νέον ("know that you are choosing a terrible war"), an evident echo of vv. 342 and 429, pronounced by Pelasgus when the Herald was not present. These words sound absurd in this place, but their effect on the public, who knew that Pelasgus would die in the imminent war, was without doubt very impressive.

Pelasgo ha consigliato a Danao di presentarsi all'assemblea del popolo di Argo a chiedere aiuto per le sue figlie, perseguitate dai cugini desiderosi di sposarle per ragioni dinastiche, e quindi, nella sticomitia che segue, suggerisce alle Danaidi di lasciare la κοινοβωμία, l'altare comune degli dèi protettori della città in una posizione rilevata, dove si sono rifugiate, e di scendere nell'orchestra, dove eseguiranno il primo stasimo (Aesch. *Suppl.*, vv. 480-9, 506-8). Quindi la Corifea espone al re il suo timore, come uno spazio aperto potrà proteggerle dal sopravvenire degli Egizi, che le inseguono per portarle nel loro paese, dove i figli di Egitto, loro cugini, intendono sposarle:

καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἄν ῥύοιτό με; (509)

[E che sicurezza potrebbe darmi uno spazio accessibile?]¹

Pelasgo cerca di tranquillizzarle, assicurando che la gente di Argo non le abbandonerà in preda ad uccelli rapaci:

οὔτοι πτερωτῶν ἀρπαγαῖς <σ' > ἐκδώσομεν. (510)

[Non abbiamo certo in mente di darti in pasto a uccelli rapaci]

Schütz (1794) suggeriva che questa espressione si ispirasse all'u-

¹ Tutte le traduzioni dei passi greci citati sono di V. Citti.

senza di esporre i bambini indesiderati, adducendo a confronto Eur. *Ion* 903-4 καὶ νῦν ἔρρει πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοῖνα παῖς μοι (“e ora quel mio figlio è morto divorato dai rapaci”), mentre Wecklein (1902) pensava che περωτῶν volesse dire “nessuno avrebbe tentato di rapirle aggredendole dall’aria, perché in questo caso la sua gente non avrebbe potuto impedirlo”.² Friis Johansen-Whittle immaginano che περωτῶν ἀρπαγαῖς indichi genericamente qualcuno che potesse rapire le Danaidi, e Sandin (2005) pensa che Pelasgo parli ironicamente: “non ti abbandonerò in preda agli uccelli da rapina”, come se questo fosse il pericolo più prossimo. Bowen (2013) ritiene che si debba sottintendere “(non ti abbandonerò agli uccelli di rapina), tanto meno a un essere terrestre”. Sommerstein (2019³) scarta l’interpretazione di Sandin, decisamente infelice, e obietta a Friis Johansen-Whittle (1980) e Bowen che perché la loro interpretazione fosse possibile occorrerebbe un οὐδέ che non è nel testo, e avanza una sua spiegazione: “rather Aesch. either has forgotten, or is counting on his audience having forgotten, that the vivid simile in which the Danaids were compared to a flock of doves pursued by hawks (223-6) was not heard by Pelasgus (who entered at 234)”. Proprio perché Pelasgo non può aver udito le parole di Danao rivolte alle figlie ai vv. 223-4, ἐν ἀγνῶ δ’ ἔσμός ὡς πελειάδων / ἴξεσθε κίρκων τῶν ὀμοπτέρων φόβῳ (“in questo spazio venerando insediatevi come uno stormo di colombe spaventate dagli sparvieri, ugualmente alati”), tutti i commentatori precedenti hanno deliberatamente trascurato la spiegazione più evidente, che cioè al v. 510 ci troviamo di fronte a una allusione esplicita ai vv. 223-4, e Sommerstein ha deciso giustamente di affrontare il problema per la via più diretta, senza perdersi in strane elucubrazioni. Ma proprio per il fatto che il v. 510 è una allusione ai vv. 223-4, non possiamo pensare che Eschilo abbia dimenticato il passo cui fa allusione (cosa non facile in un testo di 1073 versi, né in una trilogia che possiamo stimare al massimo di

2 Per le edizioni commentate e per i commenti continui come Sandin 2005 faccio rimando semplicemente all’anno di pubblicazione, sottintendendo che il rinvio è fatto *ad locum*.

3 Cito dall’edizione commentata che uscirà a Cambridge nel 2019, che ho potuto leggere in pdf per l’amicizia dell’autore (Sommerstein 2019).

4000/5000 versi), né che abbia pensato che il suo pubblico potesse averlo dimenticato: l'allusione è una ripresa fatta intenzionalmente dall'autore e destinata ad essere colta dagli ascoltatori. Il fatto che una parte del pubblico potesse non cogliere un'allusione è un incidente previsto nella comunicazione teatrale tra autore e pubblico, che presuppone un rapporto dell'autore con il pubblico destinato ad essere recepito per cerchi di competenza dei destinatari, come le citazioni da Eschilo e da Euripide nelle *Rane* di Aristofane.⁴ Ma l'autore vuole (voleva, nel caso di Eschilo o di Aristofane) che l'allusione sia colta dai suoi destinatari, pur sapendo che una parte del suo messaggio comunicativo era destinata inevitabilmente ad andare dispersa.

Nel caso di *Suppl.* 510, è pur vero che Pelasgo non aveva sentito le parole pronunciate da Danao ai vv. 223-4: ma gli spettatori dovevano capire il riferimento dell'espressione del re, e soprattutto l'effetto che quel riferimento avrebbe fatto alle orecchie delle Danaidi, minacciate dagli Egizi cui alludeva il riferimento agli uccelli di rapina. La comunicazione scenica dunque in questo caso non avviene interamente tra i personaggi, ma, almeno in parte, direttamente tra il poeta e il pubblico onnisciente.

Un caso analogo si verifica ai vv. 623-4 Danao riferisce alle figlie l'esito della riunione del popolo di Argo. Pelasgo ha proposto di accogliere la supplica delle Danaidi, per evitare l'ira di Zeus protettore dei supplici. Il popolo di Argo ha ascoltato le parole del re, e senza attendere che un araldo lo invitasse a votare la proposta, l'ha approvata per alzata di mano (vv. 621-4):

τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀργεῖος λεώς
 ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὡς εἶναι τάδε.
 δημηγόρους δ' ἤκουσεν εὐπειθεῖς στροφάς
 δῆμος Πελασγῶν· Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος.

[Dopo aver ascoltato ciò il popolo argivo alzando le mani decise quanto ho detto senza bisogno dell'appello. Il popolo dei Pelasgi ha ascoltato i persuasivi giri oratori. E Zeus ha preso la decisione finale.]

4 Cf. Franco 1988, Mastromarco 1994: 141-59.

Il verbo *κράινω* (decidere) ricorre in questa tragedia, per indicare una decisione definitiva, a proposito della volontà compittrice di Zeus, ai vv. 92a e 92b⁵

(una decisione si realizza) κορυφᾶ Διὸς εἰ / κρανθῆ πράγμα
τέλειον

[se il compimento dell'atto è stato deciso da un cenno di Zeus]

e 102-3:

(Zeus) αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμπας / ἐδράνων ἐφ' ἄγνων.

[da là porta tutto a compimento, dal suo venerando seggio.]

Il popolo di Argo ha pertanto deciso (*ἔκραν'*) in modo definitivo di accogliere in città le Supplici, e Zeus ha suggellato in modo ulteriormente definitivo il compimento (*τέλος*) di questa decisione, *ἐπ-έκρανεν*: il preverbio indica qualcosa che sopravviene (*ἐπί*, su). Ma a noi interessa quest'ultima frase, *Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος* ("E Zeus ha preso la decisione finale").

Dopo che Danao, per suggerimento di Pelasgo, ha lasciato la costa, dove si trova il rialzo con l'altare degli dèi, per recarsi ad Argo, a perorare la causa delle sue figlie, esse intonano il primo stasimo, rivolgendosi a Zeus (vv. 524-7):

ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καὶ γενέσθω.

[Sovrano dei sovrani, dei beati
il più beato, delle potenze compitrici
la più capace di compiere, beato Zeus
ascolta e sia.]

5 Mi riferisco qui alla numerazione dei versi nell'edizione curata da Charles Miralles e da me, e da Liana Lomiento per le parti metriche, per il Comitato Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Citti-Miralles 2019). Giacché abbiamo deciso di accogliere la colometria del ms. (cf. Gentili 1999), quando abbiamo dovuto dividere in due un verso lungo adottato nelle correnti edizioni, abbiamo indicato i due *cola* risultanti con a e b.

Zeus è indubbiamente presente nelle *Supplici*, e in altre tragedie eschilee, come dio ‘compitore’, τέλειος: cf. *Suppl.* 823 τί δ’ ἄνευ σέθεν θνατοῖσι τέλειόν ἐστιν (“cosa mai si compie per i mortali senza di te?”), *Ag.* 973 Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει (“Zeus, Zeus compitore, porta a compimento le mie suppliche!”), 1487 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται (“Cosa mai si compie ai mortali senza Zeus?”), *Eum.* 28 τέλειον ὑψιστον Δία (“l’altissimo Zeus compitore”), *PV* 1032-3 ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα / δῖον, ἀλλὰ πᾶν ἔπος τελεῖ (“La bocca di Zeus non sa mentire, ma ogni sua parola si compie”), ma la corrispondenza tra l’invocazione iniziale delle Danaidi e l’annuncio a loro rivolto dal padre, che riferisce il successo della sua missione per cui esse hanno pregato, non pare assolutamente casuale. Eppure Danao non ha udito la preghiera delle figlie, poiché è uscito di scena prima che esse cominciassero a cantare. Potrebbe darsi che la corrispondenza fosse assolutamente ovvia, dato che nessun commentatore, per quello che ho potuto riscontrare, la segnala, ma, pensandoci, non mi appare tale. È piuttosto un dialogo che si instaura tra il poeta e gli spettatori, escludendo i personaggi che sono in scena. La messa in scena del testo tragico istituisce una comunicazione tra ciò che si fa e si dice in scena e il pubblico presente alla rappresentazione, che si realizza compiutamente anche in modo indipendente dal dialogo tra i personaggi presenti in scena. La verisimiglianza ci dice che Danao non poteva aver sentito il canto che le Danaidi hanno intonato quando egli è uscito di scena per recarsi ad Argo. Ma la comunicazione del poeta al pubblico prescinde da questa troppo ovvia considerazione, essa si rivolge al pubblico che ha sentito tutto, e tiene conto della percezione globale di quest’ultimo, pur senza cadere in una manifesta inverisimiglianza.

Più oltre, quando gli Egizi sono giunti, e stanno tentando di trascinare via le Danaidi, Pelasgo interviene e intima all’araldo egizio di desistere dal suo tentativo (vv. 911-15). L’araldo rifiuta di obbedire all’intimazione, affermando che le Danaidi sono proprietà degli Egiziadi, che possono disporre di loro come padroni, ma Pelasgo riconferma il suo divieto: l’araldo potrà portare via le Danaidi solo se le convincerà, perché esse sono donne libere, e avvalorà la propria affermazione ricordando la delibera dell’assemblea popolare (vv. 942-9). L’araldo dichiara che con que-

sta replica egli sta facendo una scelta gravissima: “sappi che stai scegliendo una guerra terribile”, ἴσθι μὲν ἄρ’ ἦδη πόλεμον αἴρεσθαι νέον (v. 950). Qui ἴσθι è del manoscritto, ma già Hermann (1852 II) lo ha abbandonato, affermando che “in librorum scriptura ἴσθι μὲν τάδ’ ἦδη absconditum latet σοὶ μὲν τόδ’ ἦδύ, aut εἶ σοὶ τόδ’ ἦδύ” (ἦδη e ἦδύ avevano la stessa pronuncia per un bizantino), poi suggerisce un complesso sistema di trasposizioni e lacune, che non ha avuto seguito. Per il v. 950, Porson (1806) propose αἴρεσθαι, quindi Cobet (1875: 30) suggerì ἔοιγμεν ... ἀρεῖσθαι, e anche Wilamowitz (1914) ha ἔοιγμεν ἦδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον. Dopo Wilamowitz le scelte testuali sono varie: Mazon (1920) ha ἴσθι μὲν ἄρ’ ἦδη πόλεμον αἴρεσθαι νέον, assumendo ἄρ’ da Zakas (1890: 139), e αἴρεσθαι da Porson; Murray (1937 e 1955) ripete Wilamowitz in ambedue le edizioni, e così Page (1972); Friis Johansen-Whittle stampano il testo di M tra *crucis*, West (1998) torna a Wilamowitz, Sommerstein e Bowen a Hermann. Il commento di Friis Johansen-Whittle dà una efficace rappresentazione della situazione critica nel 1980:

there is no a priori reason for suspecting the words ἦδη πόλεμον . . . νέον, and ἐρεῖσθε should very probably be corrected to either αἴρεσθαι (Porson) or ἀρεῖσθαι (Cobet), of which it may well be a conflation; the line will then effectively end with the phrase Pelasgus had himself used when predicting what is now coming true: 342 βαρέα σύ γ’ εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον, cf. too 439 ἦ τοῖσιν ἦ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν. The beginning of the line is severely disturbed metrically and cannot be cured in this respect by merely deleting μὲν . . . or else τάδ’ . . . , since a choriamb at the beginning of a line is . . . too rare a phaenomenon where a proper name is not involved for it to be acceptable in an emended text.

Friis Johansen-Whittle non condividono ἔοιγμεν . . . ἀρεῖσθαι di Cobet, “the modern vulgate”, perché “it is impossible to reconstruct the process of corruption with any possibility”. D’altra parte il plurale ἔοιγμεν indicherebbe presumibilmente gli Egiziani, rappresentati dall’araldo, e gli Argivi, rappresentati da Pelasgo, e l’araldo sottolineerebbe la possibilità che i due gruppi si scontrassero uno contro l’altro; ma πόλεμον αἴρεσθαι appare costantemente per indicare *responsabilità*, cui si va in-

contro prendendo l'iniziativa e quindi è usato normalmente a proposito di una sola delle parti in contrasto. Quest'ultimo argomento mi sembra condivisibile, contro la soluzione proposta da Cobet, e può servire a sostegno di quella di Mazon. Questa, ἴσθι μὲν ἄρ' . . . αἴρεσθαι νέον, riprende i vv. 939-40 ἐν χρόνῳ μαθῶν / εἴσῃ ("col tempo lo saprai"), e ha un primo *metron* - - - - -, raro, ma documentato in Eschilo (*Sept.* 653, *Ag.* 7, 1312, *Ch.* 216, fr. 255.1, 392 R.); pure il nesso μὲν ἄρα non è tragico e la corruzione di ἄρ' in τὰδε è inesplicabile (Friis Johansen-Whittle 1980 e *infra*). D'altronde la traduzione di Mazon, "sache dès lors que tu soulèves là une guerre incertaine", è dubbia, sempre secondo Friis Johansen-Whittle, perché εἰδέναι + inf. senza un esplicito soggetto significa senza eccezioni 'sapere come', e non 'sapere che'; la costruzione di αἴρεσθαι come passivo e con πόλεμον soggetto normalizzerebbe la sintassi ma ridurrebbe l'effetto del parallelismo con 342 e 439 (questo non è detto, a 342 ἄρασθαι funziona molto bene, cf. il commento *ivi*, come qui il durativo, 'stai scegliendo'). Infine la proposta di Hermann σοὶ μὲν τόδ' ἡδύ, πόλεμον αἴρεσθαι νέον è per Friis Johansen-Whittle "the best conjecture so far made on this line", perché suppone tre corruzioni lievi, σοὶ in ἴσθι, τόδ' in τὰδ' e la sostituzione itacistica di η in υ, e infine attribuisce all'araldo un tratto di pertinente impertinenza, di chi vuole far ricadere la colpa della guerra su Pelasgo, conforme al tono delle sue risposte al re, ma soprattutto "adds a particular ironical point to the repetition of 342". Ma l'araldo non potrebbe ironizzare su una frase, che certo non ha sentito quando Pelasgo pronunciava il v. 342, anche se su questo punto cf. *supra* ai vv. 510 e 600-24. Invece si deve considerare che ἴσθι è un modo di dire caro ad Eschilo, dato che il *TLG* ne annovera ben 26 occorrenze, comprendendo i frammenti, usate di solito per introdurre una ammonizione ultimativa, 'bada che': prima di eliminarlo dal testo delle *Supplici*, bisognerebbe pensarci più di due volte. È pur vero che quest'uso di ἴσθι potrebbe aver influito su un copista che si trovasse in difficoltà a comprendere il testo, suggerendogli uno stilema caro al poeta, ma qui entra in gioco l'osservazione fatta in precedenza da Friis Johansen-Whittle, che cioè in Eschilo l'espressione πόλεμον αἴρεσθαι ricorre per marcare la responsabilità di chi fa una scelta: le due osservazioni

si saldano per accertare la bontà della proposta di Zakas/Mazon.⁶ L'antitesi μέν / δέ dei vv. 951-2 indica che la guerra sarà rovinosa, ma l'araldo si augura che si concluda con il successo della sua parte: "sappi questo, che affronterai una guerra terribile, ma la vittoria e il trionfo tocchi ai maschi". Quanto al valore specifico di νέος in questo passo, cf. Sommerstein (2010), "νέος often has a sinister tinge", cf. anche i vv. 355, 463, 950 e 1016, e il relativo commento di Citti-Miralles (2019).

L'araldo riecheggia una frase che è stata pronunciata dallo stesso Pelasgo al v. 342. Quando le Danaidi gli chiedono di non consegnarle agli Egizi che le pretendono in spose, il re obietta che esse gli chiedono di intraprendere una scelta grave, βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον ("Mi chiedi una cosa grave, di provocare una nuova guerra"); e ancora, dopo un appassionato κομμός in cui le Danaidi lo hanno supplicato in nome di Zeus protettore degli stranieri e dei supplici, e di fronte alle sue perplessità hanno minacciato di impiccarsi alle statue degli dèi protettori della città, contaminandole con la loro morte, e facendo quindi ricadere la contaminazione su tutta la comunità cittadina, Pelasgo dichiara che la situazione in cui si trova è senza uscita, "è assolutamente inevitabile intraprendere una terribile guerra con gli uni o con gli altri", cioè con gli Egizi o con gli dèi, ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν / πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη.

È assurdo che l'araldo ripeta quasi uguali le parole che Pelasgo ha pronunciato per due volte, discutendo con le Danaidi, mentre lui e i suoi uomini stavano in mare, veleggiando verso la costa argiva dove pensavano di trovare quelle che dovevano essere le loro prede, ma è così.⁷ Pelasgo era ben consapevole dei rischi che si accingeva ad affrontare, e inquieto per sé e per la sua città. Ma il pubblico avrà compreso molto meglio la gravità di quella minaccia, rivolta a Pelasgo, che in quella guerra sarebbe caduto. Abbiamo quindi un effetto duplice della ricezione delle parole del

6 Tutta questa argomentazione sulla costituzione del v. 950 dipende da una nota dell'edizione delle *Supplici* eschilee che ho preparato, con Carles Miralles, e Liana Lomiento per la parte metrica, per il Comitato dei Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei, di cui cf. *supra*, alla n4.

7 Per l'uso di veri e propri elementi formulari, adattati peraltro alle situazioni in cui venivano introdotti, si veda Bordigoni 2015.

κῆρυξ: sul destinatario diretto, cioè Pelasgo, e sul pubblico che affollava le gradinate, che ha sentito due volte proprio Pelasgo pronunciare quelle parole. L'osservazione di Friis Johansen-Whittle che trova "a particularly ironical point to the repetition of 342" ha senso solo se si considera la seconda ricezione, perché non possiamo immaginare come sarà suonata alle orecchie di Pelasgo. Anche Sommerstein, di solito molto attento ai fatti scenici, non sembra cogliere la stranezza della risposta dell'araldo egizio. Ma nemmeno chi scrive, impegnato negli ardui problemi della costituzione del testo, e nei molti tentativi di soluzione che erano stati proposti, aveva colto la stranezza della battuta fino all'ultima stesura del suo commento.⁸

Dopo la partenza dell'araldo egizio, Pelasgo invita le Danaidi a recarsi in città, e offre loro le possibilità di scelta tra essere ospitate in residenze possedute dalla città o proprie del re, tra alloggi collettivi o singoli (vv. 954-65). Le Danaidi gli chiedono di potersi consultare con Danao, e di rimandarlo pertanto in scena (vv. 966-72). Quando Danao ritorna, la sua principale preoccupazione è di raccomandare alle figlie di comportarsi con molta circospezione nei confronti delle occhiate di desiderio che possono essere loro rivolte dagli Argivi, perché questi non pensino male di loro: è facile pensare male di persone sconosciute. Quanto alla scelta delle abitazioni, ricorda le due possibilità offerte da Pelasgo, e ritorna a raccomandare loro la massima prudenza. Un drammaturgo moderno potrebbe forse ricordare il messaggio che le ragazze avevano affidato al re, ma il pubblico antico poteva capire tutto da solo, ed Eschilo non si dava evidentemente cura di questi dettagli, tanto più che Danao aveva preoccupazioni più urgenti che gli stavano a cuore. In questo caso dunque la verisimiglianza è garantita.

⁸ Spesso si trovano nei testi tragici battute che possono avere una valenza particolare per il pubblico: così ultimamente Enrico Medda osserva che le parole di Clitemestra ai Vecchi del Coro dell'*Agamennone* del, quando ricorda gli atti di empietà commessi dai Greci nella presa di Troia, "le sue parole . . . sono tali da evocare alla memoria del pubblico quei fatti e il motivo epico dei travagliati νόστοι degli eroi, alcuni dei quali, come Aiace, periscono sulla via del ritorno" (2017: 73). Ma qui non siamo di fronte a una battuta a duplice effetto: qui le parole dell'Araldo valgono soprattutto per il pubblico.

Per gli altri passi che abbiamo considerato, dobbiamo pensare che Eschilo non avesse le preoccupazioni di verisimiglianza che potrebbero sollecitare un moderno. Questi esempi mostrano un carattere singolare della destinazione delle battute nel testo tragico: il pubblico è generalmente onnisciente, ma il poeta è onnipotente nella scelta dei destinatari dei suoi messaggi, che, inviati contemporaneamente ai personaggi che stanno in scena e agli spettatori che affollano le gradinate, suonano diversamente alle orecchie degli uni e degli altri.⁹

Alex Garvie (1978: 74-6 e 2006: xix-xx), osservava che nelle *Supplici* Eschilo aveva dato prova di non essere un principiante e di disporre di tutte le possibilità che la scena gli offriva. Oggi, a più di sessant'anni dalla pubblicazione del *POxy*. 2256.3, nessuno

9 Tra i miei prelettori, Carlo Franco mi ha segnalato un procedimento analogo nella battuta di Edipo in *OT* 264-5 ἀνθ' ὧν ἐγὼ τὰδ', ὥσπερ εἰ τοῦμοῦ πατρός, / ὑπερμαχοῦμαι ("per queste ragioni io combatterò come se si trattasse di mio padre"), che sarà stata recepita in modo assolutamente diverso dai Tebani che si erano rivolti a lui per chiedere il suo soccorso, e dal pubblico che assisteva alla rappresentazione, che avrebbe colto l'ironia tragica di queste parole in bocca di Edipo. Paola Ingrosso mi ricorda che la complicità tra il drammaturgo e il pubblico onnisciente è una delle caratteristiche principali del teatro menandro: nella *Samia*, ad esempio, Moschione, che recita il prologo, rivela agli spettatori di aver messo incinta Plangone, ma che quando il padre Demea ritornerà da un viaggio, riconoscerà il bambino che nel frattempo è nato, ma nel frattempo lo fa passare per figlio di Criside, la compagna del padre; quando poi il padre arriva non ha il coraggio di dirgli subito la verità, e questo scatena una quantità di fraintendimenti, di cui è vittima Demea, che giunge a sospettare una relazione tra il figlio e la sua compagna, e si dispera, mentre il pubblico si diverte, pensando all'onestà di Moschione e di Criside. Un caso più complesso si ha nell'*Aspis*, in cui la divinità prologante Tyche informa che il soldato Cleostrato, creduto morto in battaglia, è vivo e sta per ritornare, e l'atmosfera di disperazione tra i parenti di Cleostrato contrasta con le conoscenze degli spettatori che assistono divertiti al tentativo dei familiari del creduto morto di sventare le mire dell'avidio zio Smicrine, che vorrebbe approfittare della legge ateniese che consentiva a un parente stretto di sposare una ragazza divenuta erede di una fortuna, per trattenere la ricchezza acquisita entro il *genos*. Ma questo avviene perché la commedia nuova utilizza un impianto drammatico del tutto diverso dalla tragedia, che doveva confrontarsi con un mito definito a grandi linee per quanto con molte possibili varianti: questo però sarebbe un discorso troppo al di là dalla mia modesta (e inutile) nota.

più dubita che questa tragedia è opera di un poeta maturo. La prova supplementare che potrebbe da questa nota venire alla conclusione di Garvie è dunque totalmente inutile.

Riferimenti bibliografici

- Bordigoni, Carlitria (2015), *Per un'analisi della versificazione eschilea, Automatismi compositivi e rielaborazione formale*, Amsterdam: Hakkert.
- Bowen, Anthony J. (ed.) (2013), *Aeschylus, Suppliant Women*, Oxford: Aris & Phillips.
- Citti, Vittorio e Carles Miralles (eds) (2019), *Eschilo, Supplici*, a cura di Vittorio Citti e Carles Miralles, con la collaborazione di Liana Lomiento per le parti metriche, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Cobet, Carel Gabriel (1875), "Loca nonnulla apud Aeschylum correcti", *Mnemosyne* 3: 30-3.
- Corsini, Eugenio (ed.) (1988), *La polis e il suo teatro*, Padova: Editoriale Programma.
- Dawe, Roger D., James Diggle e Patricia E. Easterling (eds) (1978), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge: Cambridge University Library.
- Franco, Carlo (1988), *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in Eugenio Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*. Padova: Editoriale Programma, 213-32.
- Friis Johansen, Holger e Edwards W. Whittle (eds) (1980), *Aeschylus, The Suppliants*, Copenhagen: Gyldendal.
- Garvie, Alexander F. (1978), "Aeschylus' Simple Plots", in Roger D. Dawe, James Diggle e Patricia E. Easterling (eds), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge: Cambridge University Library, 73-86.
- (ed.) (2006), *Aeschylus' Supplices, Play and Trilogy* (1969), Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Gentili, Bruno (1999) "Introduzione", in Bruno Gentili e Franca Perusino (eds), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: Istituti editoriali poligrafici internazionali, 9-15.
- Gentili, Bruno e Franca Perusino (eds) (1999), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: Istituti editoriali poligrafici internazionali.

- Hermann, Johann Gottfried Jakob (ed.) (1852), *Aeschyli tragoediae*, Lipsiae et Berolini: Weidmann.
- Mastromarco, Giuseppe (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari: Laterza.
- Mazon, Paul (ed.) (1920), *Eschyle. Les Suppliantes, les Perses, les Sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*, Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, Enrico (ed.) (2017), *Eschilo, Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di Enrico Medda, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Murray, Gilbert (ed.) (1937), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford: Clarendon Press.
- (ed.) (1955), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae* (1937), Oxford: Clarendon Press.
- Porson, Richard (ed.) (1806), *Aeschyli tragoediae septem: cum versione Latina*, Londini: Cook.
- Sandin, Pär (2005), *Aeschylus' 'Supplices', Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund: Symmachus.
- Schütz, Christian Gottfried (ed.) (1794), *Aeschyli tragoediae III*, Halae: Gebauer.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2019), *Aeschylus, Suppliant Women*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wecklein, Nicolaus (ed.) (1902), *Äschylos, Die Schutzflehenden*, Leipzig: Teubner.
- West, Martin Litchfield (ed.) (1998), *Aeschylus, Tragoediae* (1990), Stuttgart-Leipzig: Teubner.
- Wilamowitz, Ulrich von Moellendorff (ed.) (1914), *Aeschyli tragoediae*, Berolini: Weidmann.
- Zakas, Anastasios I. (1890), *Κριτικά και έρμηνευτικά παραιτήσεις εις Αίσχylum*, Athenis.

Le performances della Pizia (Aesch. *Eum.* 29-33)

ANGELA M. ANDRISANO

Abstract

The paper focuses on Aesch. *Eum.* 30-1 (which Dawe suspects may have been interpolated) proposing a new solution.

In un recente contributo (Andrisano 2019, in corso di stampa)¹ ho affrontato e discusso alcune perplessità espresse da Dawe (2004, 125-7) a proposito di un passo delle *Eumenidi* (vv. 24-6),² a suo giudizio interpolato,³ in cui, all'interno di una sequenza di divinità evocate dalla Pizia, personaggio *prologizon* della tragedia, è presente Bromio, se non altro perché “possiede il luogo” (v. 24 Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον) – siamo evidentemente a Delfi. Carles Miralles alcuni anni prima, in un articolo che teneva conto dello svolgimento dell'intera tragedia, ma altresì della trilogia, leggeva i versi del prologo osservando:

Sono versi eziologici che spiegano, oltre al nome del dio (Febo),⁴ quello del luogo del suo oracolo, dove viveva Delfo, allora “timonie-

1 Il testo delle *Eumenidi* citato in questo contributo è quello di West 1998. Le traduzioni di servizio dei passi citati sono di chi scrive.

2 Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ, / ἔξ οὔτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός, / λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον (“Bromio possiede questo luogo – non lo dimentico –, da quando alle Baccanti fu guida il dio che a Penteo tramò la sorte, alla stregua di lepre”).

3 Rispetto all'ipotesi di interpolazione avanzata da Paley (1870), che esprimeva una “faint suspicion” rispetto al v. 26 e una “even fainter suspicion of the two lines preceding it”, Dawe (2004: 127) commentava: “I would express myself rather more emphatically”.

4 La Pizia ricordando per sommi capi la storia dell'oracolo ne sottolinea i passaggi in un percorso che delinea la transizione da una cultura matriarcale preapollinea ad una patriarcale: da Gea (v. 2) a Themis, e quindi a Febe, la figlia titanide della terra da cui Apollo aveva ricevuto sia il dono della mantica che il nome. Si veda anche, a questo proposito, Andrisano 2004: 36-7 e n3.

re di questa terra” (v. 16), della quale fu eponimo e alla quale il dio arrivò – venendo da Delo, attraverso Atene – scortato dai figli di Efesto, *gli antenati degli Ateniesi davanti ai quali la Pizia parla ora, nella festa e nel teatro di Dioniso*” (Miralles 2011: 15; il corsivo è mio).

La funzionalità attribuita da Miralles ai versi contestati da Dawe, in relazione alla presenza di Bromio, comporterebbe, dunque, anche un riferimento (metateatrale) allo spazio reale del teatro ateniese. Le Erinni sarebbero presentate inoltre nella tragedia in questione come baccanti e Dioniso, infine, avrebbe “tessuto per Penteo la sua ‘parte’, lo stesso μῦθος cui Agamennone, incapace di difendersi, non poté sfuggire (Ag. 1381)”, poiché “l’eroe è sempre vittima del dio . . . , come le Erinni e l’ombra della madre uccisa dal figlio vogliano che lo sia Oreste” (Miralles 2011: 19).

Su questa stessa linea ho aggiunto ulteriori osservazioni sulla costruzione dello spazio scenico da parte della Pizia, non senza escludere, tuttavia, che questi versi dedicati a Bromio possano essere una precoce interpolazione d’attore. In effetti, a ben guardare, la parte enunciativa di questo prologo, può destare qualche sospetto (Andrisano 2019).

Dawe, infatti, non limita i suoi dubbi alla presenza di Bromio, ma mostra ulteriori riserve per i vv. 29-31 (ἔπειτα μάντις εἰς θρόνους καθίζανω. / καὶ νῦν τυχεῖν με τῶν πρὶν εἰσόδων μακρῶ / ἄριστα δοῖεν, “poi io, interprete, mi accingo a sedere sul trono e gli dei mi concedano ora un ingresso di gran lunga migliore dei precedenti”) a proposito dei quali afferma: “the ἔπειτα in v. 29 is wasted on me; I cannot think of any reason why the prophetess should ask the divinities to grant her *a far better* entrance than she has ever had before” (Dawe 2004: 125).

Dopo la constatazione della rilevante presenza di Bromio in quei luoghi, infatti, la Pizia invoca a seguire le sorgenti del Plisto, il potente Poseidone e il sommo Zeus *Teleios*⁵ e pronuncia quindi i versi succitati che le consentono, dopo la preghiera di rito (vv. 1-2 πρῶτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν / τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιμ . . . , “con questa preghiera venero innanzi tutto tra

5 Tradizionalmente i commenti rinviano ad Ag. 553. Per la distinzione tra preghiera e “honourable mention” si veda Sommerstein 1989 *ad* vv. 21 e 28 con riferimento ad Ag. 933.

gli dei Gea, la prima profetessa, e dopo di lei Temi”), la cui priorità è segnalata dal *πρῶτον μὲν* del v. 1, di affermare in un secondo tempo (*ἔπειτα*)⁶ la propria identità e la propria funzione di *μάντις*, già riconosciuta a Gea (v. 2) e ad Apollo (v. 18), “rivendicando a se stessa la prerogativa di parlare a nome del dio”,⁷ di interpretarne i suggerimenti (v. 33 *μαντεύομαι γὰρ ὡς ἄν ἡγήται θεός*, “io rivelo, infatti, così come il dio mi ispira”), peraltro in condizioni di ispirazione variabile, come lascerebbe intendere questo problematico testo. Ogni volta – sembra di capire – l’esperienza di varcare l’entrata del tempio dà esiti differenti e dunque bisogna pregare perché il vaticinio sia di gran lunga il migliore possibile.

Dal resoconto successivo della Pizia stessa veniamo a conoscenza di come in realtà sia lento e forse titubante il suo avvicinamento al penetrale del tempio: la sua andatura è, infatti, connotata dal verbo *ἔρπω*, “andare lentamente”, “trascinarsi” (v. 39 *ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν*, “mi trascino verso il recesso del tempio cinto da fitte corone”).⁸ Questa modalità di avvicinarsi all’entrata precede la sconvolgente esperienza e l’orrore che la ricacciano fuori (v. 35 *πάλιν μ’ ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου*, “mi ricaccia indietro dalle dimore del Lossia”), stravolta e incapace di reggersi in piedi (vv. 36-7 *ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ’ ἀκταίνειν στάσιν / τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδοκεία σκελῶν*, “Non ho forza, non mi reggo in piedi, corro con le mani: le gambe non sono veloci”). In modo diverso la profetessa designa per esempio l’avanzare dei pellegrini, ne sottintende una andatura regolare e ordinata (vv. 31-2 . . . *κεῖ πάρ’ Ἑλλήνων τινές, / ἴτων πάλω λαχόντες, ὡς νομίζεται*, “se ci sono dei Greci, entrino secondo l’ordine tirato a sorte, secondo il rito”), addirittura codificata da un’ estrazione a sorte.⁹

6 Per le occorrenze della sequenza *πρῶτον μὲν . . . ἔπειτα* cf. *LSJ* 615b s.v. Si veda già Paley 1870 *ad locum*.

7 Così Pattoni *ad locum* in Di Benedetto 1995. Secondo Podlecki (1992) *ad locum* “the Pythia’s prayer for a successful consultation bears a palpable irony”, dal momento che sarà respinta dall’orrenda visione di Oreste con le mani insanguinate e delle mostruose Erinni. Si veda anche Sommerstein 1989 *ad v.* 29.

8 Per la valenza ‘move slowly’ di *ἔρπω*, dominante in Eschilo (*Sept.* 17, *Ag.* 450 etc.), si veda *LSJ* 692a s.v.

9 Si veda per un dettagliato commento già Paley *ad locum*.

Ma torniamo alla richiesta della profetessa agli dei, che Dawe trova incomprensibile. Che cosa effettivamente vuole che le concedano? In genere le traduzioni si limitano a segnalare il privilegio di “un ingresso (nel penetrabile) più propizio dei precedenti”, letteralmente “il conseguimento di cose di gran lunga migliori rispetto alle precedenti entrate”.¹⁰ Si tratta di un passo di indubbia ambiguità, la cui interpretazione è condizionata dalla valenza del lemma εἴσοδος, un ‘entrare’¹¹ nel tempio per sedersi sul trono in qualità di μάντις. È questo impiego del termine εἴσοδος che risulta isolato, il plurale non indicando, come quasi sempre in tragedia, la molteplicità di un dato spaziale, spesso relativo a casa o tempio (Eur. *Alc.* 941 πῶς γὰρ δόμων τῶνδ’ εἰσόδους ἀνέξομαι; “Come potrò varcare le soglie di questa casa?”; *Ion* 33s., etc.), ma piuttosto l’azione¹² ripetitiva dell’entrare in omaggio ad una funzione (il vaticinio, l’interpretazione del suggerimento divino) che evidentemente prevede prestazioni e risultati non sempre ottimi, che si presumono anzi variabili.

La nozione di qualità legata alla profezia è già presente tradizionalmente in Omero, ove tuttavia non si tratta di avere profezie eccellenti (ἄριστα), ma piuttosto si racconta di un μάντις come Calcante, di riconosciuta affidabilità (*Il.* 1.68-9 τοῖσι δ’ ἀνέστη / Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ’ ἄριστος, “Si alzò in mezzo a loro Calcante, figlio di Testore, di gran lunga il migliore degli indovini”): è lui stesso ad essere designato come ὄχ’ ἄριστος (“il migliore degli indovini”)!

Anche quando le predizioni sono confrontabili, in via teorica e paradossale, lo scopo è quello di designare l’indovino migliore (πολλὸν ἀμείνων), come nel caso dell’aggressione dell’impudente

10 Il nesso μακρῶ / ἄριστα, e quindi l’uso avverbiale di μακρῶ, abitualmente in *explicit*, ma usato in tragedia con funzione aggettivale, trova riscontro analogo solo in Soph. *Ant.* 895-6 καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ / κάτειμι (“e nel modo di gran lunga peggiore scendo”), nonché in [Aesch.] *PV* 514 τέχνη δ’ ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ (“l’arte è di gran lunga più debole della necessità”) e 890 ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ’ ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶ (“sposarsi con i propri simili è di gran lunga la scelta migliore”).

11 Cf. *LSJ* 496a II, s.v., “entering, entrance”.

12 Simile in qualche modo è Eur. *Her.* 623 καλλιονές τᾶρ’ εἰσοδοὶ τῶν ἐξόδων (“il vostro rientro è certamente più bello della vostra partenza”).

Eurimaco, che istituisce un improbabile confronto ai danni del sapiente Aliterse (*Od.* 2.178-80).¹³ Nel caso di *Eum.* 30s. la Pizia lascia intendere che di volta in volta le cose possano cambiare con il cambiare di condizioni, per le quali è necessaria la protezione degli dei.

È possibile, dunque, che anche questi versi – come abbiamo osservato per quelli relativi a Bromio – pur stilisticamente insoddisfacenti, siano entrati precocemente a far parte di questo prologo con una funzione drammaturgica pregnante: nel primo caso a costruire una scenografia verbale che proiettasse sullo scenario della città di Atene, a partire dal teatro di Dioniso, i luoghi di culto di Delfi, risemantizzando lo spazio scenico ed extrascenico; nel passo in discussione, invece, attivando anche una valenza autoreferenziale con la creazione di un nuovo sdoppiamento: quello di attore e personaggio.

Se le εἴσοδοι sono nella finzione scenica le ‘entrate’ del tempio e hanno a che fare con il vaticinio di pertinenza della profetessa, sono anche nella realtà le ‘entrate’ del teatro che portano in scena a cimentarsi, in una gara certamente altrettanto difficile, attori e coreuti, la cui *performance*, come si sa bene, è da sempre soggetta a molte variabili. La potenziale doppia valenza della battuta della Pizia confermerebbe, per altro verso, l’ironia intravista da Podlecki 1992 (cf. *supra*, n7), lasciando intendere da parte dell’attore che la pronuncia una sorta di autoironico straniamento, che in tragedia abitualmente è difficile verificare. L’impressione è che in occasione di una nuova regia e dunque di una più moderna messinscena – Eschilo fu replicato nella seconda metà del V sec. – sia stata manipolata la partitura.

Questa ipotesi interpretativa, pur avanzata con grande cautela in assenza di ulteriori dati positivi, trova in ogni caso sostegno nell’uso che del termine εἴσοδος viene fatto in commedia. La situazione è, ovviamente, del tutto diversa: sulla scena comica tutto si nomina e si svela, a partire dall’appello agli stessi spettatori, il cui gradimento è un dato imprescindibile per la vittoria.

13 ὦ γέρον, εἰ δ’ ἄγε δὴ μαντεύεο σοῖσι τέκεσσιν / οἴκαδ’ ἰών, μὴ πού τι κακὸν πάσχωσιν ὀπίσσω· / ταῦτα δ’ ἐγὼ σέο πολλὸν ἀμείνων μαντεύεσθαι (“Vecchio, vattene a casa a vaticinare per i tuoi figli, che in futuro non capiti loro qualcosa di male! Io sono molto più bravo di te a vaticinare”).

Nelle *Nuvole* aristofanee (vv. 324-6), ad esempio, nello scambio di battute tra Socrate e Strepsiade, l' 'entrata' indica il passaggio da cui il coro entra in scena per esibirsi,¹⁴ presso cui si attarda, e che diventa luogo *reale* d'attenzione per il pubblico e per Strepsiade *in primis* in contrasto con gli 'avvallamenti e le macchie' immaginari:

ΣΟΚΡΑΤΗΣ	χωροῦσ' αὐται πάνυ πολλαί διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, αὐται πλάγιαι.
ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ	τί τὸ χρῆμα; ὡς οὐ καθορῶ.
ΣΟΚΡΑΤΗΣ	παρὰ τὴν εἴσοδον.
[SOCRATE	In tante davvero avanzano per valli e boscaglie, eccole qui di fianco!
STREPSIADE	Io non le vedo. Come mai?
SOCRATE	Là, sull'entrata.]

Diverso naturalmente il caso delle *Eumenidi*, in cui l'ambivalente uso di εἴσοδοι può essere inteso solo come una sorta di *pointe* autoironica, condizionata probabilmente dalla recitazione e dalla gestualità dell'attore, e non una battuta tipica delle modalità metateatrali della commedia, da cui peraltro parrebbe derivare. La Pizia ha chiesto l'aiuto degli dei perché dovrà 'interpretare' il volere del dio e dare responsi, forse lasciando intendere anche la preoccupazione per la propria *performance* attoriale: così si lascia interpretare il dettato ambiguo della battuta.

Ne dà conferma, esplicitando in qualche modo l'assunto tragico, un passo di Luciano (*de merc. cond.* 27.18), in cui si prospettano le disponibilità del servitore stipendiato ad esibir-

¹⁴ Si veda anche il simile intervento di Evelpide negli *Uccelli* (vv. 295-6 ὄναξ "Ἀπολλων, τοῦ νέφους. Ἰοῦ ἰοῦ, / οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον, "Signore Apollo, che nuvola! Ahi ahì, non si vede più l'entrata: sono tanti che volano"), il cui relativo scolio offre la definizione di εἴσοδος: πετομένων τὴν εἴσοδον: τὸν οὐρανὸν ἢ τὸν ἀέρα. εἴσοδος δὲ λέγεται ἢ ὁ χορὸς εἴσεισιν εἰς τὴν σκηνήν, καὶ ἐν ταῖς Νήσοις (τί σὺ λέγεις; εἰσιν δὲ ποῦ; / αἰδὶ κατ' αὐτὴν ἢν βλέπεις τὴν εἴσοδον), "volando verso l'ingresso: il cielo o l'aria. È detto ingresso il luogo da cui il coro entra in scena. Anche nelle *Isole* (Cosa dici? Dove sono? Nell'Ade, all'ingresso che stai guardando)".

si (ὑποκρίνασθαι), nel contesto di una riunione conviviale, addirittura in versione di μάγος (mago) o di μάντις (indovino), generoso di responsi accattivanti, pur di meritare un po' di attenzione – almeno la stessa di un ballerino: ὑποσταίης δὲ ἄν, εἰ καὶ μάγον ἢ μάντιν ὑποκρίνασθαι δέοι τῶν κλήρους πολυταλάντους καὶ ἀρχᾶς καὶ ἀθρόους τοὺς πλούτους ὑπισχνουμένων (“E ti assoggetteresti anche se dovessi interpretare il ruolo di un mago o di un indovino, di quelli che assicurano eredità di molti talenti e posti di potere e ricchezze a non finire?”). Il povero diavolo sarebbe disponibile, pur di uscire dall'anonimato, ad ogni sorta di espediente. Non senza un pizzico di sarcasmo il retore di Samosata ne tratteggia in realtà l'assenza di abilità istrioniche, ben diverse da quelle dissimulate con orgogliosa autoreferenzialità nella battuta dell'attore scelto ad interpretare la Pizia.

Per concludere: anche le altre due tragedie della trilogia si aprono con due diverse invocazioni agli dèi, da parte del φύλαξ (sentinella) nell'*Agamennone* e di Oreste nelle *Coefore*. Si tratta di un elemento tipico in tragedia, che diventa oggetto di paratragedia nel caso dei *Cavalieri*, in cui uno dei due servi che inscenano il prologo, mostrandosi consapevole di poter svelare sulla scena comica tutto quanto fa teatro, non si esimeva dal mostrare la paura per la propria interpretazione attoriale, chiedendosi, questa volta, in tono enfatico ed esplicito, se buttarsi davanti ai simulacri delle divinità (*Eq.* 31-2 κράτιστα τοίνυν τῶν παρόντων ἐστὶ νῶν, θεῶν ἰόντε προσπεσεῖν του πρὸς βρέτας, “Dunque, per il momento la cosa migliore è di buttarci davanti alla statua di qualche dio”)¹⁵ o raccontare piuttosto la trama agli spettatori.

Ma per tornare alla *performance* della Pizia nelle *Eumenidi*, val la pena di ricordare che l'attore che ne interpretava il personaggio avrebbe dovuto, subito dopo la presunta 'entrata' nel tempio,¹⁶ esibirsi in una scena di terrore, camminando addirittura a

15 Per un'analisi più esaustiva del passo paratragico si veda Andrisano 2000 e già Tammaro 1991 e 1994. Per la difesa della lezione βρέτας si veda ora Neri 2012.

16 A proposito delle diverse ipotesi di ricostruzione della messinscena cf. Andrisano 2004: 38.

quattro zampe: una prova così difficile da rischiare un'involontaria comicità.¹⁷

Riferimenti bibliografici

- Andrisano, Angela M. (1997-2000), "Aristoph. *Eq.* 37ss. (Una preghiera al pubblico)", *Museum Criticum* 32-33: 81-92.
- (2004), "Il prologo delle *Eumenidi* eschilee. Clitemestra immagine di sogno (vv.104s.)", *Dioniso*, n.s. 3: 36-52.
- (2019), "La presenza di Bromio nel prologo delle *Eumenidi* eschilee (vv. 24-26)", in *Atti delle Jornades Internacionals sobre el Món Clàssic en Honor de Carles Miralles* (Barcelona, 18 i 19 de gener de 2018), in corso di stampa.
- Dawe, Roger (2004), "Pseudo-Aeschylus: *Agamemnon* 1630-673; *Eumenides* 24-26", *Lexis* 22: 117-27 (= Roger Dawe, *Corruption and Correction. A Collection of Articles*, edited by Federico Boschetti and Vittorio Citti, Amsterdam: Hakkert, 2007, 373-83).
- Di Benedetto, Vincenzo (1995), *Eschilo. Oresteia. Agamennone. Coefore, Eumenidi*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, trad. e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Miralles, Carles (2001), "Dioniso nel prologo delle *Eumenidi*", *Lexis* 19: 15-20.
- Neri, Camillo (2012), "Il *bretas* dei servi (Ar. *Eq.* 32)", in Guido Bastianini, Walter Lapini e Mauro Tulli (eds) (2012), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, vol. 2, Firenze: Firenze University Press, 617-32.
- Paley, Frederick Apthorp (ed.) (1870), *The Tragedies of Aeschylus*, re-edited, with an English Commentary by Frederick A. Paley, third edition, revised and corrected (1845-1853), London: Whittaker.
- Podlecki, Anthony J. (ed.) (1992), *Aeschylus. Eumenides* (1989), ed. with an Introd., Transl. and Comm. by Anthony J. Podlecki, Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (1989), *Aeschylus. Eumenides*, ed. by Alan H. Sommerstein, Cambridge: Cambridge University Press.

17 Risulta perciò plausibile la possibilità, qui avanzata, di un intervento attoriale volto a sottolineare proprio quel timore di non essere all'altezza del compito, che sulla scena comica dei *Cavalieri* avrebbe fatto (o aveva fatto) addirittura spettacolo!

- (2008), *Aeschylus. Oresteia*, ed. and transl. by Alan H. Sommerstein, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Tammaro, Vinicio (1991), “Nicia e Demostene nei *Cavalieri*?” *Eikasmós* 2: 143-52.
- (1994), “Qualche osservazione sui *Cavalieri* di Aristofane”, in Rosa M. Aguilar, Mercedes López Salvá e Ignacio Rodríguez Alfageme (eds), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. Studia in honorem Ludovici Aegidii = Homenaje a Luis Gil*, Madrid: Editorial Complutense, 335-40.
- West, Martin L. (ed.) (1998), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, ed. Martin L. West. Ed. correctior editionis primae (1990), Stuttgart: Teubner.

Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. *Pers.* 159-69.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Abstract

Scholars have often deemed queen Atossa's reasoning at Aesch. *Pers.* 165-9 illogical. However, it is possible to reconstruct the strict coherence of her line of argument. After evoking the wealth and the prosperity of the royal palace, the queen expresses her fear of losing them by articulating, in a strictly dialectical manner, which shows the chorus her command of discourse and its legitimacy, three terms not two: not only wealth and the massive presence of men (the effects of the absence of either term are to be feared, since wealth is not worth per se, but only as a manifestation of power over the collectivity and, conversely, as something that can be defended by the 'men', whose absence, after the departure of the army, raises distress), but also the presence of a third term, as a way out of this double danger: namely, the king (who is not to be confused with 'the men'), since he guarantees the link between material goods and political community. Now, this guarantor is absent. In this way, Atossa expounds both the nature and the weaknesses of the imperial political model.

La tragedia greca è politica nel senso che riflette e fa riflettere gli spettatori sulla natura del legame politico fondamentale che unisce una società e allo stesso tempo le permette di rappresentare se stessa.¹ Lo fa in modo critico, secondo due procedimenti: presentando momenti di crisi che attraversano, distruggono o, almeno, mettono in pericolo sia figure regali sia la città di cui essi sono a capo,² e anche mettendo a confronto, grazie al gioco teatrale e ai

1 Queste riflessioni sono basate sugli utili scambi d'opinione avuti con Guido Avezzi e con altri studiosi che hanno discusso il suo contributo presentato presso la Fondation Hardt (Avezzi 2009).

2 Per riprendere dei termini sociologici, si può dire che la tragedia rappresenta simultaneamente delle crisi soggettive mettendo in dubbio identità individuali quando il mondo vissuto che le supporta diventa propriamente invivibile, e delle crisi di sistema che toccano l'insieme di una società (crisi oggettive). In questo senso, non è un' 'auto-rappresentazione' della città, co-

travestimenti multipli che esso consente, dei differenti modelli di applicazione del principio politico. Le guerre persiane hanno mostrato ai Greci il potere immenso ma anche la debolezza di un modello politico altro rispetto al loro, ovvero l'impero. Otto anni dopo la battaglia decisiva presso Salamina, in un'epoca in cui Atene è a sua volta tentata da una politica imperiale, Eschilo analizza con precisione l'iniziativa di Serse e le norme e i valori che la sottendono. Rimuovendo dalla scena per la maggior parte dell'opera il suo protagonista, il re sconfitto, e facendo parlare a lungo gli Anziani del coro, la regina e Dario, uscito per qualche tempo dall'Ade, Eschilo attua quella che si può chiamare una generosa ricostruzione della logica persiana. Egli esamina nello stesso tempo ciò che la sconfitta del giovane re ha distrutto in termini di successo, saggezza, splendore e potere, e in maniera rigorosa ricerca in questo potere passato le cause della sconfitta. Ricostruisce, così, con cura un sistema persiano – a un tempo sociale, politico e affettivo – coerente, e rende comprensibile il contrasto di tale sistema con quello ateniese senza caricaturarlo e mostrandolo con l'aiuto di materiali simbolici che i Greci condividono, cioè le forme musicali, linguistiche, gestuali che definiscono la tragedia, e le tradizioni simboliche, soprattutto epiche, che hanno costruito la cultura ateniese e greca in generale.³

Eschilo procede in modo non didattico o moralizzante, ma drammaturgico, vale a dire esperienziale, attraverso le esperienze affettive e intellettuali vissute da questi Anziani sconcertati per l'enormità e la novità dell'impresa condotta dal giovane re, il quale, contro l'uso persiano, ha fatto prendere la via del mare al proprio esercito. L'angoscia che ne risulta, a sua volta, è immensa. I perso-

me si è spesso detto: la tragedia sottopone la *polis* ai capricci e ai tormenti di una crisi interna agli individui che essa porta in scena, ciò che le altre forme pubbliche di discorso non fanno. La tragedia partecipa all'applicazione del principio politico in quanto tematizza le ragioni e i modi dell'appartenenza al corpo politico in riferimento a individui fortemente segnati e isolati dal loro destino.

3 Per il modo in cui Eschilo impiega Omero nella sua presentazione del conflitto e per il decentramento che egli impone agli spettatori ateniesi, invitati a provare empatia per i Persiani e dunque a provare tristezza per i vinti, durante la rappresentazione, rimando al mio studio del 2011.

naggi, i cui punti di riferimento tradizionali crollano, sono condannati a formulare delle ipotesi sul senso di ciò che essi presagiscono e, una volta annunciata la disgrazia, sul senso dell'evento. Lo spettatore greco potrà così interrogarsi sulle ragioni oggettive – e cioè politiche, religiose, militari ed economiche – del disastro, ma anche sulla sconfitta soggettiva, in senso psicologico e culturale, che un'esperienza così traumatica ingenera negli individui. Egli sarà tanto più invitato a farlo in quanto Eschilo si preoccupa di presentare l'invasione persiana nei termini eroici propri della cultura greca, facendo dell'invasione nemica l'equivalente inverso della Guerra di Troia e di Serse un Agamennone iliadico che fallisce. Viene così stabilito un *medium* comune tra i vincitori e i loro avversari, che non sono 'altri', 'barbari' in senso discriminatorio, ma la realizzazione intempestiva e senza speranza di idee ugualmente correnti nella cultura degli spettatori.

L'ingresso in scena della regina testimonia questa volontà di comprendere dall'interno l'impresa persiana. Condividendo la propria angoscia con i vecchi del coro, la regina espone diversi aspetti del sistema ideologico persiano che Eschilo tenta di ricostruire. Atossa propone un'idea della regalità in una serie di discorsi che ne mostrano i limiti. Tale idea è contraddittoria per il fatto che rivela l'incapacità della regina, che ha accompagnato Dario nelle grandi conquiste dell'impero, di comprendere le ragioni politiche del probabile fallimento di suo figlio, annunciatogli da un incubo.

La scena si apre con due discorsi: il primo, in tetrametri trocaici, analizza il contenuto dell'angoscia provata dalla regina – è il passaggio che affronterò più specificamente in questa sede –; il secondo, in trimetri giambici,⁴ racconta un sogno e quindi un presagio. Il contenuto del sogno è apertamente politico: esso rende evidente l'impossibilità di un governo unificato della Persia e della Grecia quale progettato da Serse. Il primo discorso è politi-

4 Philippe Rousseau è riuscito a trovare il principio della ripartizione tra questi due metri nei *Persiani*: i passi in cui il rapporto immediato tra gli interlocutori è al centro degli scambi sono in tetrametri, i passi in cui è marcata la lontananza – che sia il sogno della regina, i discorsi dei messaggeri o gli sviluppi narrativi di Dario – sono in trimetri (mi riferisco a una relazione inedita presentata al simposio Cornell-Harvard-Lille del maggio 1999, presso la Cornell University).

co in un altro senso. Non vi si parla del potere imperiale, del governo del mondo, ma di una dinamica interna alla società persiana che rischia di distruggerla. Se i due discorsi non sono collegati tra loro, ciò è dovuto al fatto che la ragione dell'incapacità di Serse di dominare la Grecia, come manifestano il sogno e il presagio che segue, resta misteriosa per la regina. Tuttavia – e questo è senza dubbio il motivo d'interesse della scena –, la mancanza di comprensione da parte della regina e il modo in cui giustappone i suoi due discorsi sembrano indicare ciò che, in quanto rappresentativo di un passato glorioso, ella ritiene essere l'identità persiana.

Nel sogno che Atossa racconta (vv. 181-99),⁵ il re Serse sulle prime non appare un folle: in piedi su un carro regale egli, come deve fare ogni buon re secondo il "ritratto del principe" tracciato da Esiodo nella sua *Teogonia* (v. 87), cerca di pacificare un conflitto politico, una *stasis* (v. 188) occorsa tra la Grecia e la Persia, che formano il giogo da lui creato. È tanto più giustificato a farlo in quanto queste due potenze sono presentate come sorelle. Esse non sono estranee l'una all'altra. Il re, volendo forzare la giovane greca a obbedirgli e a non turbare il giogo, pensava di riattualizzare questa comunanza originaria e di imporre un ordine armonioso. Non aveva compreso che il sorteggio che aveva irreversibilmente separato le sorelle e ripartito i loro rispettivi territori (v. 187) corrispondeva alla volontà divina di distinguere due modelli umani di governo e, pertanto, di impedire qualsiasi tentativo di unificazione.⁶ Il sogno pone un problema politico nel senso che mostra i limiti di un potere imperiale che può conquistare e assoggettare certe popolazioni, come ha fatto Dario con successo, ma che deve astenersi dall'entrare in Grecia. La ragione di ciò è tanto più oscura in quanto nel segno mantico successivo al sogno, ugualmente raccontato dalla regina, la Persia è rappresentata come un'aquila atterrita attaccata da un falco (vv. 205-10). Ora, se l'aquila è l'uccello di Zeus, come può essere sconfitta? Volendo dominare dal suo carro le due giovani donne aggregate, Serse ha preso il posto del dio sovrano e

5 Sulla relazione tra sogni e intrighi nell'intera opera eschilea, cf. ora Abbate 2017.

6 Come confermerà Dario ai vv. 762-4: Zeus ha posto l'Asia sotto il controllo di un solo uomo, ciò che non ha fatto per la Grecia.

pensava pertanto di reggere il mondo tenendole unite nonostante la loro diversità.

Una questione rilevante di teoria politica viene così implicitamente posta: gli dei hanno compiuto una suddivisione del mondo tra due forme di società (nessuno dei due modelli è universalizzabile), ma quest'ordine politico divino non può assumere la forma di un ordine umano universale. La posizione di Zeus, il quale ha presieduto alla suddivisione, resta inaccessibile agli umani; nessuno di loro ne è il rappresentante,⁷ anche se, come dirà più tardi il coro, Dario era, al pari di Zeus, un'intelligenza regnante su una molteplicità di popoli (v. 900). Tuttavia, Dario esercitava questo potere olimpico entro i confini che aveva imparato a non valicare dopo la sua sconfitta a Maratona.

A differenza del secondo, il primo discorso della regina (vv. 159-72) non presuppone alcun intervento divino, né in un sogno né nell'osservazione degli uccelli. Ella vi analizza un'angoscia notturna e la espone pubblicamente per sottoporla al parere dei coreuti. Sentimento e ragione si uniscono e ciò rende la lettura difficile. Mentre il sogno e il presagio hanno messo la regina di fronte a situazioni totalmente imprevedute e incomprensibili – anche se il loro significato negativo è chiaro –, qui ella ragiona ricorrendo al buon senso. L'obiettivo retorico è quello di stabilire un legame con i vecchi consiglieri e di incoraggiarli a esercitare la loro intelligenza critica su un'informazione che non si aspettavano. Le hanno appena annunciato di temere che il dio abbia cambiato predisposizione nei confronti dell'armata persiana e che non la protegga più (v. 158). Atossa subito risponde di giungere precisamente per il fatto che nutre la stessa inquietudine (“Per questo giungo”, v. 159⁸). Per convincerli a interessarsi alla forma particolare e stupefacente che un'angoscia analoga alla loro ha assunto in lei, la regina deve prima dimostrare di saper esprimere il loro mondo comune, di saper evocare la forza e la grandezza di ciò che è minacciato – la fe-

⁷ Lo scatenarsi della violenza provocata da Serse lo assimila piuttosto all'ultimo avversario di Giove, Tifeo: *κῦάνειον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δράκοντος*, “Fosco volgendo lo sguardo con occhi di drago bramoso di sangue” (vv. 80-1); cf. Hes. *Th.* 823-5.

⁸ Tutte le traduzioni italiane dei passi citati dei *Persiani* di Eschilo, salvo diversa indicazione, sono di Luigi Belloni in Eschilo (1988), con adattamenti.

licità dell'impero – e di rendere conto della minaccia. Ella delinea un mondo che li include. Ora, questo mondo familiare non coincide con quello che il suo secondo discorso farà intravedere come rottura futura.⁹ Rimane uno iato tra ciò che l'angoscia permette di formulare razionalmente come possibilità temute e la radicalità della catastrofe presentita.

La regina inizia evocando il luogo privato che ha lasciato per entrare nello spazio pubblico dove ella giunge a incalzare il coro (vv. 159-60):

ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλους δόμους
καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον. 160

[Per questo giungo, lasciato il palazzo coperto d'oro / e il talamo nuziale comune a me e a Dario.]

La rappresentazione non è banale. La regina fa della camera reale il luogo che ha saputo associare perfettamente i due termini di cui ella temerà l'antagonismo nei versi seguenti, vale a dire la ricchezza (πλοῦτος) e la prosperità (ὄλβος): l'oro che riveste la camera ospitava un'unione. Ricchezza e vita condivisa coincidevano felici. Inoltre l'oro, come tema ricorrente nell'opera, segnala il legame mitico tra Persia ed età dell'oro realizzatosi con l'impero al culmine della sua prosperità, sotto Dario. Ma questo legame, ricordato da una regina ormai privata del suo sposo, è qui chiaramente declinato al passato. In un secondo momento, Atossa stabilisce un legame con il coro. Al pari di esso, è torturata dall'angoscia:

κάμῃ καρδίαν ἀμύσσει φροντίς· ἔς δ' ὑμᾶς ἔρω
μῦθον οὐδαμῶς ἑμαυτῆς οὔσ' ἀδείμαντος, φίλοι . . .

[Anche a me un affanno lacera il cuore. Ma vi dirò / un racconto, amici, del tutto temendo in me stessa . . . (trad. con adattamenti)]

⁹ Come è stato più volte notato, la scena trova il suo parallelo nel primo episodio dell'altra 'tragedia del ritorno' che è l'*Agamennone*. Tale episodio oppone in modo analogo il coro e la regina. Mentre nell'*Agamennone* la regina comincia dall'elemento stupefacente, con il racconto della catena di fuoco, passando poi, per convincere il coro, a una presentazione ragionata dell'evento, così da far leva sul buon senso, qui invece segue l'ordine inverso.

Il testo è difficile.¹⁰ Il genitivo ἐμαυτῆς ha incontrato lo scetticismo di numerosi critici. La costruzione più semplice sarebbe quella di considerarlo un genitivo oggettivo costruito con ἀδείμαντος: “(non senza avere) una paura per me” (cf. Sidgwick 1903; Groeneboom 1960). Ma si può obiettare che la regina, di fatto, non esprime alcuna paura per se stessa, ma per la prosperità dell’impero e per Serse (cf. Housman 1888; Broadhead 1960; Belloni in Eschilo 1988; Garvie 2009). Un’altra soluzione sarebbe quella di legare il pronome non a ἀδείμαντος ma a μῦθον: “un discorso che non è assolutamente il mio” (Italiae 1953; West 1990). La regina si starebbe riferendo a un’autorità tradizionale.¹¹ Quello che dirà non verrà da lei. Ciò presuppone che questa saggezza ereditata si trovi nell’immediato seguito (si tratterebbe dei pericoli di una ricchezza troppo grande – ma, come si vedrà, il testo non sembra dire ciò). Seguendo questa linea, Sommerstein (in Eschilo 2008) ipotizza una lacuna, più o meno estesa, tra ἐμαυτῆς e ἀδείμαντος. Le parole perdute chiarirebbero il riferimento alla tradizione o enuncerebbero una massima. Ma la frase ἐς δ’ ὑμᾶς ἐρῶ μῦθον, “io vi dirò un discorso”, sembra annunciare l’intera narrazione che seguirà, con il sogno e il presagio, piuttosto che questa parte gnomica. Le parole saranno della regina, che non le riporta da altri (Garvie). È dunque meglio tornare alla costruzione che lega ἐμαυτῆς a ἀδείμαντος e fare del pronome un genitivo di relazione (Burzacchini 1980) piuttosto che di origine, o, meglio, un genitivo soggettivo, costruito con il δέιμα presente in ἀδείμαντος, “(non) senza la paura che provo personalmente”. La prima persona, fortemente enfaticizzata, contrasta con il ‘voi’ di “io vi dirò” e riprende l’“anche me” (κάμῃ) del verso precedente. Un’angoscia si sostituisce all’altra, quella della regina a quella del coro, e quest’ultimo è avvertito che il discorso ben articolato e ragionato che sta per ascoltare esprime in realtà un impulso invasivo. Due toni contrari, patetico e razionale, si mescolano. I due versi seguenti sviluppano il contenuto della paura. Essi hanno dato vita a un annoso dibattito (vv. 163-4):

10 Per la discussione che segue, riprendo e sviluppo le note scritte con Myrto Gondicas che accompagnano la nostra traduzione dell’opera (2018).

11 L’aggettivo ἀδείμαντος deve allora essere accompagnato da una negazione. West riprende una variante sopralineare del ms. Q: οὐδὲ per οὐσ’.

μή μέγας πλοῦτος κονίσας οὐδας ἀντρέψη ποδὶ
ὄλβον, ὄν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.

[che grande ricchezza, impolverando il suolo abbia travolto col piede / una fortuna elevata da Dario senza l'aiuto d'un dio.]

Si dibatte perché non si capiva in cosa consistesse il contrasto tra la ricchezza (πλοῦτος) e la prosperità (ὄλβος),¹² tanto più che l'espressione μέγας πλοῦτος si ritrova ai vv. 754-5 in una replica della regina per designare positivamente l'"immensa ricchezza" accumulata da Dario. Poco prima, il re defunto si rammarica che la sua "immensa fatica di ricchezza" possa diventare "fra gli uomini razzia del primo venuto" (vv. 751-2). È dunque difficile connotare μέγας πλοῦτος in modo puramente negativo e vedervi un eccesso che rovinerebbe la felicità acquisita, secondo un'interpretazione piuttosto puritana del passaggio. Da dove viene, dunque, l'opposizione temuta dalla regina tra "grande ricchezza" e "felicità"?

È meglio seguire prima il testo. La regina vi esprime i suoi pensieri con un rigore dialettico dicotomico, difficile da interpretare ma rigoroso. In un primo momento ella evoca un possibile doppio disastro, che sembra non lasciare alcuna alternativa (vv. 165-7):

ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν, 165
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν,
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.

[Nel mio cuore serpeggia questo indicibile e duplice affanno / che non abbiano pregio immense ricchezze senza uomini, / che a uomini privi di ricchezza non risplenda una luce pari alla loro forza. (trad. Paola Volpe, citata da Tenore 2016: 115)]

Una considerazione grammaticale, prima di tutto. Come indica la ripetizione della negazione modale μήτε, i due infiniti σέβειν (onorare) e λάμπειν (brillare) hanno la stessa funzione: informano sul contenuto della doppia angoscia della regina. Ella teme, da un lato, che l'intera ricchezza, se privata di uomini (se l'esercito non ritorna, massacrato, o meglio se resta troppo a lungo assente), non

¹² Si veda il dossier presentato da Broadhead nella sua appendice I, pp. 260-3.

venga considerata secondo la sua dignità, e, dall'altro, che la forza degli uomini della Persia, se la ricchezza venisse meno, non abbia alcuno splendore. Si forzerebbe il testo se si trasformassero queste due paure in constatazioni (cf. Belloni) o se si rendesse la prima un obbligo ("non si può onorare una ricchezza privata di uomini") e la seconda una constatazione di ordine generale ("senza ricchezza non c'è splendore"), come propongono Sidgwick e Italic. Una constatazione sarebbe introdotta dalla negazione οὔτε e non da μήτε (cf. Garvie).

Beni materiali (i χρήματα dei vv. 166 e 167, il termine si sostituisce a πλοῦτος) e presenza degli uomini sono dunque indissolubili, da una parte per l'uso delle ricchezze e per il riconoscimento del loro vero valore, in modo tale che non siano depredate da nessuno,¹³ e dall'altra per il prestigio e il potere degli uomini. L'uno non può andare senza l'altro. Si può senza dubbio completare: in modo che la felicità (ὄλβος), e cioè il godimento ben ordinato delle ricchezze, sia assicurata.

I due timori sono legati e non solo simmetrici. Se mancano gli uomini – e cioè il corpo civile, obbediente e potente dei soldati – la ricchezza accumulata, non sorvegliata, può essere sottratta, e dunque svalutata, "senza onore", "senza prezzo". Il suo valore dipende, di fatto, dall'ordine politico che, allo stesso tempo, su di essa si fonda e, a sua volta, la legittima e la protegge. E, seconda paura: se questa ricchezza viene depredata, gli uomini potranno anche essere là, cioè ritornati, ma non avranno più lo splendore che l'oro gli dovrebbe conferire.¹⁴

La regina non sviluppa queste due possibilità da un punto di vista materiale come storia possibile dell'esercito e del palazzo; lo faranno altri nell'opera. Atossa si esprime formalmente, in modo dicotomico e polare, in una dialettica serrata: costruendo un quadrato a quattro termini, con due coppie di contrari (assenza di uomini + ricchezza / assenza di ricchezze + uomini), dimostra allo stesso tempo l'indissolubilità della ricchezza accumulata e dell'esi-

¹³ È esattamente ciò di cui Dario avrà paura ai vv. 751-2.

¹⁴ Si confronti il convincente studio di Tenore 2016. La "luce" sintetizza qui i due aspetti complementari della potenza persiana, i beni materiali e il valore morale.

stenza di un corpo sociale costituito che saprà goderne e custodirla, e la sua capacità di controllare la situazione, poiché ella sa esaurire l'insieme delle ipotesi possibili in una totalità ben articolata. Nel suo magnifico commento all'opera, Garvie si stupisce dell'irrazionalità della seconda paura espressa dalla regina (v. 167): come può affermare che degli uomini privi di beni non possono risplendere grazie alla loro forza, dal momento che secondo la definizione di tali uomini, poveri, essi non avrebbero alcuna forza? E tuttavia, da un lato, il fatto di essere "senza beni" è da considerare piuttosto come un accidente, come ciò che potrebbe sfortunatamente accadere all'esercito (siamo di fronte a una frase che esprime una paura e non una constatazione), e, dall'altro, questa paura è trasformata dalla regina in un'esposizione quasi geometrica di opposizioni tra situazioni contrarie. Atossa ragiona in termini formali.

Quello che segue è sorprendente, a prima vista. La regina sembra spiegare con un "perché" paradossale che la sua seconda paura è di fatto priva di oggetto, visto che la ricchezza è ben presente. Infatti, cambia strategia evocando la funzione essenziale non degli uomini in generale ma del re. Questi sarebbe una soluzione: potrebbe impedire alla Persia di cadere nella cattiva alternativa che ha appena esposto. Ma il re non c'è (vv. 168-9):

ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ φόβος·
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότητος παρουσίας.

[Di certo la ricchezza è irreprensibile, ma la paura è nell'occhio; / penso, infatti, che l'occhio della casa sia la presenza del padrone. (trad. Paola Volpe, citata da Tenore 2016: 115, con adattamenti)]

La sequenza dei versi può sembrare illogica (cf. Garvie). Dopo aver temuto per gli uomini (prima frase che inizia con μήτε v. 166), quindi per la ricchezza (secondo μήτε, v. 167), ella aggiungerebbe con un "infatti", γὰρ, di cui non si comprende la ragione, che il problema della ricchezza non si pone affatto, poiché essa è presente. "Infatti" non può dunque riferirsi al verso che precede, come ci si aspetterebbe.

La risposta a questa obiezione è, prima di tutto, che non si può separare le due proposizioni introdotte da μήτε. Esse formano un blocco. Il γὰρ non si riferisce alla seconda proposizione, ma

a entrambe, e cioè al metodo dicotomico che ha seguito la regina. Presa dall'angoscia, Atossa l'ha razionalizzata costruendo in modo dialettico l'insieme delle ipotesi possibili. "Infatti" indica che il problema è ben posto, nella sua complessità, e che per definire ciò che è realmente angosciante era necessario passare per questo esame sistematico, in modo da trovare una soluzione. Mancando questa soluzione, e cioè la presenza di Serse, l'angoscia sarà rafforzata.

I vv. 168-9 aggiungono infatti un elemento nuovo e decisivo per la formalizzazione elaborata nei due versi precedenti. Enunciano ciò che consentirebbe di uscire dall'antitesi, anche se questa possibilità fallisce. Come abbiamo visto, le due ipotesi – ricchezza senza uomini o uomini senza ricchezze – non sono mutualmente esclusive, ma possono rafforzarsi (se l'esercito resta assente, e se, di conseguenza, l'oro è depredato¹⁵). La presenza dell'oro, ricordata dall'evocazione della camera regale, non basta dunque a garantire la sicurezza e la grandezza, né la presenza degli uomini. I versi introducono un terzo termine, con la presenza attesa del sovrano, e non solo degli uomini. La frase sviluppata dai vv. 168-9, "la ricchezza è là, ma il sovrano è assente", non coincide esattamente con la prima ipotesi, "una massa di beni senza uomini". Il sovrano non è un uomo come gli altri. La sua assenza può portare alla realizzazione dell'una e dell'altra ipotesi: se rimane assente con l'esercito, l'oro dell'impero sarà disdegnato come oro regale e disperso; se il palazzo è privo d'oro, non ci sarà più alcun segno di grandezza, di "luce" per l'esercito (v. 167). L'oro accumulato presuppone un custode permanente.¹⁶

Per uscire dall'antitesi delle due angosce, è dunque necessario un elemento umano in più, la presenza del sovrano, e la sua assenza giustifica la paura che suscita l'antitesi (da cui il γάρ). Il sovrano saprà garantire la forza e il perdurare del legame tra la ricchezza e gli uomini, come mostra il gioco metaforico sulla luce (φῶς, v. 167) e la visione (ὀφθαλμῶ, v. 168, ὄμμα, v. 169): senza ricchezze, manca "la luce", che garantisce la presenza dell'"occhio"

15 Dopo il racconto della sconfitta, il coro teme una rivolta del popolo, la cui lingua non avrà più una "sentinella" (vv. 591-2).

16 Come Dario poteva, secondo il coro, conquistare città e ricchezze "senza essersi spinto lontano dal focolare" (οὐδ' ἄφ' ἐστίας συθείς), v. 866.

che è il sovrano,¹⁷ questa istanza luminosa che illumina e controlla.¹⁸ Ora questo è ciò che manca per il momento: Serse è assente. La ricchezza è lì in casa. Viene definita “irreprensibile” (ἀμειφής), che non vuol dire che non attira l’odio degli uomini e degli dei perché moderata, secondo un’interpretazione moralizzante giustamente respinta da Garvie: egli ricorda che l’aggettivo ἀμειφής significa semplicemente che non c’è niente di sbagliato sulla quantità e sulla qualità di questa ricchezza. È là in abbondanza, come dovrebbe essere. Ma durante l’angosciosa assenza del sovrano, non produrrà alcuna prosperità, alcun ὄλβος.

Si capisce allora perché la regina poteva temere che “l’enorme ricchezza” persiana (il μέγας πλοῦτος del v. 163) venisse a distruggere la prosperità, l’ὄλβος che Dario aveva saputo stabilire e elevare nell’impero. Affinché i due termini siano armoniosamente legati, e non antagonisti, sono necessarie due condizioni: prima di tutto, la presenza di masse umane, di soggetti politici che sanno godere di queste ricchezze e soprattutto che ne conoscano il prezzo, e cioè il loro valore politico come chiara manifestazione del potere centrale e dei suoi successi; e, affinché questa prima condizione sia effettiva, è necessaria la presenza del re, che deve quindi essere a sua volta un conquistatore e presente nella reggia. La regina non critica dunque ai vv. 163-4 l’attrattiva del guadagno, l’eccesso della ricchezza, bensì il modo e le ragioni della sua accumulazione. La ricchezza, come dice Dario, è una lunga fatica, un πόνοσ (v. 751) che presuppone un’intensa attività di conquista. Il suo obiettivo è di rafforzare il centro imperiale attorno alla persona del re.

Ora il giovane re, Serse, non ha saputo mantenere questo delicato equilibrio tra imprese esterne e accumulo di ricchezze verso il centro. Secondo la regina che informa il suo sposo sul comportamento del figlio (vv. 753-8), Serse sarebbe stato sotto l’influenza di “uomini malvagi” che lo hanno rimproverato di non fare

17 L’occhio del v. 168 è già il re, come al verso seguente. La regina teme per lui (“Our wealth is ample, but I fear for our very eye”, trad. Sommerstein in Eschilo 2008).

18 L’occhio percepisce la luce perché esso emette un raggio luminoso (come il sole che vede tutto), secondo la tradizionale rappresentazione greca antica; cf. Simon 1988.

guerra all'infuori della patria, senza accrescere l'impero come fece suo padre, che anzi aveva "grande ricchezza ai figli recato con la lancia" (trad. con adattamenti).¹⁹ Colpito da questi rimproveri, Serse ha deciso di invadere la Grecia e ha perduto improvvisamente il suo esercito. La "grande ricchezza" diventa una minaccia se viene presa come obiettivo fine a se stesso senza tenere in considerazione i pericoli della ricerca di essa e senza tenere in considerazione la sua funzione, che è innanzitutto quella di permettere la felicità che garantisce un ordine politico stabile e centralizzato. Serse ha realizzato la doppia angoscia di sua madre: ha privato di uomini l'Asia intera raccogliendo un'immensa armata che egli manda per terra e per mare, e ha quindi messo in pericolo le ricchezze dell'impero e il potere.

Il contrasto tra il successo di Dario e il fallimento di Serse rende evidente una debolezza insita nell'idea di impero: Dario ha accresciuto il suo dominio e la sua ricchezza grazie a imprese di conquista, fino a quando ha ottenuto un confine assoluto con la sua sconfitta in Grecia a Maratona; la Grecia continentale non deve essere conquistata, come avevano potuto esserlo le città greche della Ionia. L'impero, grazie a questa sventura, ha raggiunto la sua perfezione, la sua grandezza e i suoi confini invalicabili. Ma, così fissato, entra in contraddizione con la dinamica conquistatrice che l'ha reso possibile. Serse, che eredita questa perfezione, si trova dunque in una situazione aporetica. Non può imitare suo padre e, se lo imita, distrugge l'opera paterna.

Il primo discorso della regina contiene *in nuce* le tensioni proprie della forma di governo rappresentato dal potere regale centralizzato. Eschilo elabora un modello politico che gli permette di spiegare allo stesso tempo il potere e la precarietà della Persia e, per contrasto, di far risaltare la specificità del modello ateniese.

La regina pone innanzitutto due termini, ricchezze e uomini, e divide in seguito il secondo, isolando il re, in modo che il legame necessario tra i due termini iniziali sia mantenuto da questo terzo termine. La città, nei suoi due elementi fondamentali – la potenza realizzata dai suoi uomini e i suoi beni –, è così assimilata a

¹⁹ σὺ μὲν μέγαν τέκνοις / πλοῦτον ἐκτήσω ζῶν αἰχμῆ (vv. 754-5); come abbiamo visto, l'espressione riprende il v. 163.

una casa ben tenuta da un sovrano presente. Si è all'opposto del modello della città greca come esposto nell'opera. Nel suo dialogo con il coro, la regina riprenderà a uno a uno e nello stesso ordine gli elementi del suo modello politico per domandare se è applicabile ad Atene. Ogni volta, il coro dovrà rispondere in modo negativo. Così, a una domanda sull'esistenza in Atene di una massa di uomini sufficientemente numerosa per ben combattere una guerra ("E tanto numerosi sono gli uomini del suo esercito?", v. 235),²⁰ il coro risponde non tanto in termini di quantità, ma di qualità, facendo allusione a Maratona: "Un esercito tale, che inflisse molti mali ai Medi" (v. 236).²¹ La regina prosegue domandando se Atene è una casa dove si è accumulata ricchezza²² ("E che altro in aggiunta? Hanno ricchezze sufficienti nelle case", v. 237).²³ Il coro esclude questo modello domestico per Atene: il suo tesoro risiede in una terra comune, con le miniere di Lauron ("Essi hanno una fonte d'argento, tesoro della terra", v. 238),²⁴ i cui profitti, su decisione di Temistocle, sono serviti a costruire la flotta ateniese. Infine, al-

20 ὧδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;

21 καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά. La sequenza dei due versi ha creato molte difficoltà. Si pensava che la risposta del coro implicasse che gli Ateniesi disponessero effettivamente di un esercito numeroso che ha permesso loro di infliggere una sconfitta ai Persiani. Ora, ciò è in contrasto con la realtà storica (i Persiani erano molto più numerosi). Da qui i molteplici interventi sul testo. Ma questa implicazione non è infondata. Alla massa numerosa dell'esercito ateniese, presupposta dalla regina (ἀνδροπλήθεια), il coro sostituisce la sua qualità (τοιοῦτος), la quantità diventa quella dei mali subiti dai Persiani (πολλὰ . . . κακά). La ripetizione di στρατός da un verso all'altro sottolinea il cambiamento. Il καὶ iniziale del v. 236 non vale come un'affermazione, ma indica un'aggiunta che cambia il punto di vista: "E aggiungo questo, che è rilevante solo . . ." (il καὶ si riferisce all'enunciazione e non sull'enunciato).

22 È stato oggetto di stupore il fatto che dopo i due versi sulle ricchezze delle case greche la regina ritorni nel v. 239 a una questione di ordine militare ("Brilla nelle loro mani la freccia che tende il nervo dell'arco?", πότερα γὰρ τοξουλκὸς αἰχμὴ διὰ χερσῶν αὐτοῖς πρέπει;). Ma lo scopo dell'intero dialogo riguarda la guerra e la capacità degli Ateniesi di condurla. La ricchezza delle case, menzionata dopo il numero degli uomini che Atene potrebbe radunare per la guerra, serve per armare l'esercito.

23 καὶ τί πρὸς τούτοιςιν ἄλλο; πλοῦτος ἑξαρκῆς δόμοις;

24 ἀργύρου πηγὴ τις αὐτοῖς ἐστὶ, θησαυρὸς χθονός.

la domanda sulla presenza di un sovrano (“E quale signore è preposto e comanda l’esercito?”, v. 241),²⁵ il coro comunica alla regina, sorpresa, che “Di nessuno si dicono schiavi, né sudditi di un uomo” (v. 242).²⁶ Il modello politico elaborato dalla regina viene smontato, per quanto riguarda Atene, punto per punto. Questo contrasto non significa che Eschilo si accontenti di riprendere l’opposizione tra monarchia e democrazia e di fare l’elogio della seconda. Uno studio parallelo a questo²⁷ mostrerebbe le tensioni proprie del modello ateniese quali ricostruite nell’opera.

Traduzione di Francesco Lupi

Riferimenti bibliografici

- Abbate, Albina (2017), *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- Avezzi, Guido (2009), “Scena e politica in Eschilo”, in Jacques Jouanna, Francesco Montanari e Alain-Christian Hernández (eds), *Eschyle à l’aube du théâtre occidental*, Vandœuvre-Genève: Fondation Hardt, 165-203.
- Broadhead, Henry D. (ed.) (1960), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Burzacchini, Gabriele (1980), “Note sui Persiani di Eschilo”, *Dioniso* 51: 133-55.
- Eschilo (1988), *Eschilo. I Persiani*, a cura di Luigi Belloni, Milano: Vita e Pensiero.
- Eschilo (2008), *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, edited and translated by Alan H. Sommerstein, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Garvie, Alexander F. (ed.) (2009), *Aeschylus. Persae with Introduction and Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- Gondicas, Myrto e Pierre Judet de La Combe (2018), *Eschyle. Pièces de guerre*, vol. 1, *Les Perses*, Toulouse: Anacharsis.
- Groeneboom, Petrus (ed.) (1960), *Aischylos’ Perser*, 2 voll., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Housman, Alfred E. (1888), “On Certain Corruptions in the Persae of

25 τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κάπιδεσπόζει στρατῶ;

26 οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι.

27 Alcuni aspetti si trovano nei miei due studi del 2011 e del 2018.

- Aeschylus”, *American Journal of Philology* 9: 317-25.
- Italie, Gabriel (ed.) (1953), *Aeschylus’ Perzen*, Leiden: Brill.
- Judet de La Combe, Pierre (2011), “Il mito interpreta la storia. *I Persiani*”, in Anna Beltrametti (ed.), *La Storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: Carocci, 87-103.
- Sidgwick, Arthur (ed.) (1903), *Aeschylus. Persae*, Oxford: Clarendon Press.
- Simon, Gérard (1988), *Le Regard, l’être et l’apparence dans l’Optique de l’Antiquité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Tenore, Alessandra (2016), “Il valore di φῶς in due metafore di luce e di ombra: Aesch. *Pers.* 150-152, 165-169”, in Stefano Amendola e Giovanna Pace (eds), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai i suoi allievi*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 111-30.
- West, Martin L. (ed.) (1990), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart-Leipzig: Teubner.

Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. *Eum.* 352-3 = 365-6

LIANA LOMIENTO

Abstract

The *constitutio textus* of Aesch. *Eum.*, ll. 352-3 = 365-6, in the context of the famous *hymnos desmios* intoned by the Furies shortly before Orestes' trial, aroused wide debate, and a large series of conjectures. After an introduction to the song, whose overall metric structure is presented in light of the colometry transmitted by the manuscripts, we will focus once again on those lines, with the proposal of a new conjecture.

Ai vv. 321-8 delle *Eumenidi*, dopo un'introduzione anapestica (vv. 307-20) che – come accade – anticipa i temi successivamente sviluppati nella sezione lirica che segue, il coro delle Furie intona quello che esse stesse definiscono ὕμνος δέσμιος (v. 306; vv. 331-2 = 344-5), l'inno che “lega”, un canto di maledizione eseguito nella fase preliminare al processo. In esso le dèe ribadiscono la ferma volontà di perseguire Oreste, in stretta coerenza con i compiti loro assegnati, e al tempo stesso delineano la diversità che le caratterizza rispetto a tutti gli altri dèi, e anzi le pone in contrasto con essi. Ne riporto di seguito il testo greco, con la mia traduzione e l'analisi strofica e metrica:¹

¹ Il testo è conforme all'assetto colometrico trasmesso dai manoscritti. Le eventuali variazioni risultano segnalate nell'apparato colometrico che segue l'interpretazione metrica di ciascun gruppo strofico. Il lavoro che qui si presenta è propedeutico all'edizione critica delle *Eumenidi* che ho in preparazione per la collana “Supplementi” del *Bollettino dei Classici Lincei*, in collaborazione con Daria Francobandiera (Università di Lille) e Carles Garriga (Università di Barcellona); ringrazio quest'ultimo per l'attenta lettura, che certamente ha reso migliore questo testo. I manoscritti utilizzati sono M: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. 32, 9, X sec.; T: Napoli, Biblioteca Nazionale, cod. II F. 31, sec. XIV in.; F: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. 31, 8, sec. XIV; G: Venezia, Biblioteca Marciana, cod. gr. 616,

μᾶτερ ἄ μ' ἔτικτες, ὦ μᾶτερ Νύξ, ² ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσιν ³ ποιάν, κλυθ'. ὁ Λατοῦς γὰρ ἴ- νίς μ' ἄτιμον τίθησιν τόνδ' ἀφαιρούμενος ⁶ πτῶκα, ³ ματρῶον ἀγ- νισμα κύριον φόνου.	στρ. α 325
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος, παρακοπά, ³ παραφορὰ φρενοδαλῆς, ῥυμος ἐξ Ἐρινύων, δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- ⁶ μικτος, ἀνὸνὰ βροτοῖς.	ἐφυμν. α 330
τοῦτο γὰρ λάχος διανταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν, ³ θνατῶν τοῖσιν αὐτουργίαι ξυμπέσωσιν ⁴ μάταιοι, τοῖς ὀμαρτεῖν, ὄφρ' ἄν ⁶ γᾶν ὑπέλθη· θανῶν δ' οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος.	ἀντ. α 335 340
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος, παρακοπά, ³ παραφορὰ φρενοδαλῆς, ῥυμος ἐξ Ἐρινύων, δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- ⁶ μικτος, ἀνὸνὰ βροτοῖς.	ἐφυμν. α 345
γιγνομέναισι λάχη, τάδ' ἐφ' ἄμιν ἐκράνθη, ³ ἀθανάτων δ' ἀπέχειν	στρ. β

sec. XV; E: Salamanca, Biblioteca Universitaria, cod. 233, sec. XV; sono stati controllati anche il Par. gr. 2886 (che Wecklein denomina C), del XV secolo, e l'edizione Aldina (Venetiis 1518).

2 In enjambement anche ai vv. 845 = 878, con la colometria dei manoscritti.

3 πτῶκα Sophianus ap. Robortellum : πτάκα (vel πτάκα) codd.

4 αὐτουργίαι ξυμπέσωσιν Turnebus : αὐτουργίαις ξύμπας ὡσιν M (ξύμπας ὄσι(v) rell. codd.).

χέρας, οὐδέ τις ἐστὶ συνδαίτωρ μετάκοινος· 6παλλεύκων δὲ πέπλων ⁵ ἄμοιρος ἄκκληρος ἐτύχθην. δωμάτων γὰρ εἰλόμαν	350	
ἀνατροπᾶς, ὅταν Ἄρης τιθασὸς ὦν φίλον ἔλῃ, ³ ἐπὶ τόν, ὦ, ⁶ διόμεναι κρατερὸν ὄνθ' ὁμοίως ⁷ μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου.	356	μεσῳδ. β
σπεύδομεν αἴδ' ⁸ ἀφελεῖν τινὰ τᾶσδε μερίμνας ³ θεῶν δ' ἀτέλειαν ἐμαῖ- σι λιταῖς ἐπικραίνειν, μηδ' εἰς ἄγκρισιν ἔλθεῖν. ⁶ Ζεὺς γὰρ αἵματοσταγὲς ἄ- ξιόμισον ἔθνος τόδε ⁹ λέσχας ἄς ἀπηξιώσατο.	361 365	ἀντ. β
δόξαι δ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ τακόμεναι ³ κατὰ γᾶς ¹⁰ μινύθουσιν ἄτιμοι ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνους ¹¹ ποδός.	370	στρ. γ
μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα		μεσῳδ. γ

5 Così nei codici; cf. *infra*.

6 ὦ Byz. : ὦ M.

7 “Anche chi è forte, *parimenti*”, *scil.* a chi forte non è.

8 σπεύδομεν αἴδ' Döderlein 1820: 9 : σπευδόμεναι δ' codd. (-μένα M^{ac}).

9 Lo scolio intende il nesso ἔθνος τόδε riferito non alla genia delle Furie, ma a quella degli uccisori dei parenti (τὸ τῶν φωνέων, p. 54, 33 Smith). In effetti, tale interpretazione sembra essere quella corretta, alla luce del testo dell'antistrofe 2: “Noi che ci sforziamo di alleviare / gli dèi da queste cure / e con i nostri riti di attuarne / l'immunità, / che a un confronto non giungano, / perché Zeus ritenne questa odiosa / genia che fa stillare sangue e / indegna di trattare con lui”.

10 γᾶς Hermann 1852 : γᾶν codd.

11 ἐπιφθόνους Heath : ἐπιφόνους M.

ἀνέκαθεν βαρυπετῆ ³ καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, σφαλερὰ τανυδρόμοις κῶλα, ¹² δύσφορον ἄταν.	375	
πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφροني λύμα· τοῖον ἐπὶ ³ κνέφας ἀνδρὶ μύσους πεπόταται, καὶ δνοφεράν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος αὐδᾶται πολύστονος φάτις.	380	ἀντ. γ
μόναι ¹³ γάρ εὐμήχανοι τε ¹⁴ καὶ τέλειοι κακῶν ³ τε μνήμονες, σεμναὶ καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς, ἄτιμ' ἀτίετα διέπομεν ⁶ λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀνηλίω λάμπᾳ, ¹⁵ δυσοδοπαίπαλα	385	στρ. δ

12 Come notato finemente da Prins (1991: 189), πόδες e κῶλα qui si riferiscono non soltanto ai piedi e alle gambe delle Furie che saltano su e giù, ma anche alla particolare struttura metrico-ritmica della strofe mesodica. Non è la prima volta che Eschilo utilizza nel canto vocaboli la cui polisemia arriva a includere gli aspetti performativi del canto, del metro-ritmo e della danza; cf. su questo anche Lomiento 2006: 145-50.

13 μόναι Heath 1762: 127, et cf. *schol. ad 384* (p. 55, 9 Smith): λείπει τὸ ἐσμέν : μένει codd. Ritengo, con Heath (*loc. cit.*) che μένει, trasmesso dai codici, sia sintatticamente difficile (Wakefield 1794: 342 supponeva si trattasse non già della terza persona del verbo μένειν, restare, ma del dativo del sostantivo μένος (forza); Hermann 1852: vol. 2, 603 intendeva *manet enim firmum hoc: sumus promptae*, i.e. *nos esse promptas*, sulla base del confronto con Ag. 1563, μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς / παθεῖν τὸν ἔρξαντα: “resta saldo, come resta Zeus sul trono: chi ha agito deve subire” – trad. di E. Medda – dove, tuttavia, il soggetto di μίμνει è sintatticamente esplicito, cf. Drake 1853: 107 adn.), e che la congettura μόναι sia appropriata a sottolineare l’unicità delle Erinni, e il loro stato di separazione rispetto alla restante comunità divina, tematizzati nelle triadi strofiche che precedono (vv. 348-68; 369-83). Blaydes (1900: 27) suggeriva ἐσμέν in luogo di μένει. West (1990: 364) accoglie μέλει di Dobree (1833: 29), che adduceva a confronto *Sept.* 287.

14 τε Wakefield : δὲ codd.

15 λάμπᾳ codd. Gli editori recenti preferiscono λάμπᾳ di Wieseler (1838: 76) per ragioni metriche; tuttavia nel docmio *kaibelianum*, che è un dimetro giambico brachicataletto (cf. Gentili-Lomiento 2003: 237 e n23), la variazione

δερκομένοισι καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς.	390	
τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεται τε καὶ δέδοικεν βροτῶν, ἴμοῦ κλύων θεσμὸν τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν δοθέντα τέλεον; ἔτι δέ μοι ἴ<υ>-> ¹⁶ γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας κύρω, καίπερ ὑπὸ χθόνα τάξιν ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας.	395	ἀντ. δ
Madre, o madre Notte, che generasti me, castigo per chi è cieco e per chi vede, ascolta: il figlio di Latona mi disprezza, e porta via da me questo fuggiasco, proprio lui che deve un tributo alla madre per l'assassinio.	325	str. 1
E per il sacrificato questa musica follia delirio che-distrugge-la-mente, inno che viene dalle Erinni, la mente avvince senza la cetra e inaridisce i mortali.	330	efimn. 1
Giacché questo destino l'inflessibile		ant. 1

di schema breve/lunga nel quinto elemento non comporta difficoltà, configurandosi esso, propriamente, come la sede libera del secondo *metron* giambico.

¹⁶ La colometria evidenzia la caduta di un piede giambico. Difficile dire in che posizione del *colon*: nel 1824 Wellauer suggeriva di espungere λάχη nella strofe (v. 389); alla fine del *colon* nell'antistrofe (v. 398) pensavano Dindorf 1841: 548; Linwood 1844: 41; Hermann (1799) tentava παλαιόν <έστιν> οὐδ'; <πάλαι> παλαιὸν è la proposta di Wieseler (1838: 77), sulla base del confronto con Eur. *Or.* 802; nell'edizione hermanniana del 1852 si legge <μένει> γέρας, che ebbe molto successo; <νέον> παλαιὸν congetturava Weil nel 1861, adn. Il problema fu forse percepito da Demetrio Triclinio, se a questo si deve attribuire la variazione colometrica in T (cf. apparato colometrico, *supra*). Gli editori più recenti accolgono il suggerimento di Headlam 1908 che ripristina la responsione esatta espungendo ἄτιμ' al v. 388 (strofe) e ricolometrizzando il testo tramandato (con l'approvazione di Page, Sommerstein e West).

- Moira filò, ch'io l'avessi 335
³stabilmente: a quelli tra i mortali che commettano
 delitti di consanguinei, insensati,
 quelli incalzare, fino a che sotto terra
⁶essi giungano: ma anche dopo morto
 non sarà troppo libero. 340
- E per il sacrificio efimn. 1
 questa musica follia
³delirio che-distrugge-la-mente
 inno che viene dalle Erinni,
 la mente avvince senza 345
⁶la cetra e inaridisce i mortali.
- Tale sorte fu per noi str. 2
 stabilita alla nascita
³e dagli immortali tenere le mani
 lontane, e non c'è alcuno 350
 che a tavola sieda con noi o sia compagno:
⁶ma io fui generata senza aver sorte,
 né parte, di bianchissime vesti.
 Giacché delle case presi per me
- la rovina, quando Ares mesod. 2
 dentro alla casa catturi un congiunto. 356
³A lui dando la caccia, oh!,
 parimenti anche chi è forte
 roviniamo a causa del sangue da poco versato.
- Noi che ci sforziamo di alleviare ant. 2
 gli dèi da queste cure 361
³e con i nostri riti di attuarne
 l'immunità,
 che a un confronto non giungano.
⁶Giacché Zeus non ritenne 365
 questa odiosa genia che-stilla-sangue
 degna di trattare con lui.
- E le opinioni d'uomini anche assai venerande str. 3
 sotto il cielo si consumano
³e sotto terra dileguano, prive d'onore, 370
 ai nostri assalti dalle-nere-vesti

e all'ostile danza del piede.

Giacché slanciandomi molto mesod. 3

dall'alto calo giù

³pesante la punta del piede, 375

arti insidiosi per chi corre veloce,

rovina insopportabile.

Cadendo non lo sa, sotto l'effetto ant. 3

di un'insensata sozzura.

³Aleggia siffatta impurità, per l'uomo 380

tenebra, e una voce molto-gemente

chiama sulla casa oscura nebbia.

Noi sole infatti ingegnose str. 4

e in grado di compiere tutto e memori

³dei mali, auguste e inflessibili 385

per i mortali abbiamo cura

di sorti che non ricevono onore né stima

⁶separate dagli dèi nella melma

senza sole, sorti da cui non è scampo,

ugualmente per chi vede e è privo d'occhi. 390

Chi tra gli uomini dunque non rispetta ant. 4

queste cose, o non le teme,

³udendo la mia norma

fatale voluta dagli dei,

perfetta? È a me un onore 395

⁶antico, né ottengo disprezzo,

sebbene sotto terra sia

il mio posto, e la tenebra priva-di-sole.

str./ant. 1, vv. 321-7 = 334-40

— — — — —

tr hdo vel cr do^{kaibel17}

— — — — —

do¹⁸ ia

17 Per la combinazione del cretico con il docmio *kaibelianum* cf. Medda 1993: 133-4. Alternativamente il *colon* si intende come *tr hdo*, una combinazione nota alla tradizione lirica, come alla tragedia, cf. Stesich. 192.2 P-D.; Eur. *Hel.* 236; cf. Gentili-Lomiento 2003: 129; per questo schema di ipodocmio cf. Aesch. *Ch.* 604 = 614, con le osservazioni di Galvani 2015: 108ss.

18 Per lo schema — — — — del docmio cf. Gentili-Lomiento 2003: 239n25.

υυυ-υυυ-	2 ~cr
υυυ-υυυ-	2 ~cr
3 υυυ-υυυ-	2 ~cr
υυυ-υυυ-	2 ~cr
- υυυ-υυυ-	zion ^{ma} vel ,hipp ²²

str./ant. 3, vv. 368-72 = 378-82

- - - - υυυ-υ	4da
- - - υυ-	hem ^m
3 υυ-υυ-υυ- - ^H	2an _a
-υυ-υυ-υυ-υυ	4da
- - υ-υ υ-υ-	do ia (vel mol do ^{kaibel}) ²³

mesod. c, vv. 373-7

υυυ-υυυ-	2 ~cr
υυυ-υυυ-	2 ~cr ²⁴
3 υυυ-υυυ-	2 υcr vel υυυ-υυυ-, pher ²⁵
υυυυυ-	do
- υυυ-υυ-	pher ²⁶

374-5 (c. 2-3) in una lin. coniung. G // 376-7 (c. 4-5) in una lin. coniung. G

str./ant. 4, vv. 383-90 = 391-8

υυυ-υυ-	ia cr
υυυ-υυ-	ia cr

22 Con la scansione monosillabica di $\nu\acute{\epsilon}\omicron\upsilon$, al v. 359, accolta da tutti gli editori recenti. Su questo dimetro cf. *Ag.* 247 = 258 (dove funge da clausola a sequenze giambiche); 1483 = 1507; *Ch.* 319 = 336.

23 Per la clausola *do ia* cf. ancora *Suppl.* 738 = 745; *Eum.* 173 = 178; 967 = 987. La forma catalettica (*do ia*,) chiude la strofe in *Pers.* 575 = 583; il *dicolon iapenth do* chiude la strofe in *Pers.* 987 = 1001. Sequenze giambiche in clausola di strofe dattiliche ancora in *Pers.* 888 = 897; 907.

24 Al v. 374 $\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\kappa\alpha\theta\epsilon\nu$ Pearson : $\acute{\alpha}\gamma\kappa\alpha\theta\epsilon\nu$ codd.; la lezione dei codici darebbe luogo alla sequenza, del tutto equivalente sul piano sia metrico che ritmico, *cr pae.* IV (-υ-υυυ-).

25 Con la scansione $\acute{\alpha}'\kappa\mu\acute{\alpha}\nu$ al v. 375.

26 Per questa clausola cf. ancora *Ch.* 52 = 63; *Eum.* 847 = 879; *Ag.* 748 = 759; sull'uso in Eschilo dei *cola* eolici, cf. Lomiento 2010: 83ss.

3— — — — —	do ^{kaibel}
— — — — —	zia
— — — — —	zia
6 — — — — —	zia
— — — — — ≍	do ^{kaibel} do ²⁷
— — — — —	3cho ²⁸

396-7 (c. 6-7) ἀτι-| T // 397 (c. 7) -μία --- χθόνα| T

L'articolazione formale e musicale del canto, come si vede, esibisce una certa varietà. Consta di quattro coppie antistrofiche, ben differenziate sotto il profilo della composizione metrica. La prima e la quarta in metro prevalentemente giambico (giambi lirici) cui si mescolano poche forme docmiache, la seconda e la terza più composite. La seconda, sulla quale mi soffermerò più avanti sembra presentare, dopo un'apertura in misure dattiliche, variazioni metriche nella seconda metà della strofe; la terza è uniformemente dattilica, con un *dicolon* giambo-docmiaco che ha funzione di clausola. Anche sul piano della struttura strofica, il corale ha carattere composito e andamento "desultorio".²⁹ La prima coppia include un efimnio, ovvero un gruppo di versi che si ripete identico dopo la strofe e, rispettivamente, dopo l'antistrofe (vv. 328-33 = 341-7), in misure cretico-giambiche. La quarta coppia ha una struttura antistrofica essenziale. Le due coppie strofiche intermedie, la seconda e la terza, includono – come oggi si ammette – una strofe mesodica.³⁰ Non si tratta di novità nell'opera di Eschilo, che volentieri ricorre a queste variazioni musicali rispetto alla struttura antistrofi-

27 Per la variazione breve/lunga in coincidenza dell'*alogos* in risposta nelle forme docmiache dei *cantica* eschilei, cf. Andreatta 2012: 298.

28 Su questa clausola, più frequente nella forma catalettica, cf. *Suppl.* 546 = 555; *Pers.* 857 = 863; 1007 = 1013; *Sept.* 784 = 791; *Suppl.* 375 = 386; 546 = 555; cf. Lomiento 2010: 74n9.

29 Scott 1984: 120. Anche Rode (1965: 165) fa osservazioni molto interessanti sulla particolare forma scalare, per così dire, di questo canto, nel quale gli efimni iniziali divengono mesodi e poi scompaiono del tutto nella sezione conclusiva.

30 Si tratta, propriamente, di triadi mesodiche. Le fonti antiche sulla triade (e sulla strofe) mesodica sono raccolte in Cerbo 1994: 26-30; sull'uso della strofe mesodica in Eschilo, cf. Cerbo 1994: 83-103.

ca di base, attingendo alla più antica tradizione popolare e rituale.³¹ Nell'opera superstite, l'efimnio è utilizzato da Eschilo in 11 casi, dei quali 5 sono documentati nell'*Oresteia*,³² ma doveva trattarsi di uno stilema usuale nei suoi *cantica* drammatici, se proprio per questa sua predilezione il poeta meritò le beffe di Aristofane.³³ La strofe mesodica ricorre con pari frequenza nelle tragedie che restano, in 11 casi, di cui 9 nella sola *Oresteia*.³⁴

Sebbene, come dicevo, si tenda oggi ad accogliere la *paradosis* senza grosse difficoltà, e ad ammettere, dunque, la presenza in questo canto delle strofi mesodiche intercalate alla II e alla III coppia strofica, con una variazione nella struttura musicale rispetto all'efimnio che caratterizza la I coppia, è istruttivo ripercorrere brevemente le tappe della storia degli studi, dalla quale con chiarezza emerge come ciò che risulta oggi evidente sia stato negato per oltre due secoli, con conseguenze di un certo peso sulla *constitutio textus*. Gli atteggiamenti critici rispetto al trattamento dei vv. 355-9 (come pure dei vv. 373-7) a partire da Heath (1762: 127), si possono sintetizzare come segue: 1. l'idea più diffusa dopo Heath (1762: 127) e Hermann (1799) fu quella di trasporre i vv. 373-7 (intercalati alla III coppia antistrofica) dopo la II antistrofe, e di considerarli in responsione, a mo' di "efimnio ritmico",³⁵ con i vv. 355-9, con conseguenti proposte di intervento critico sul v. 359 (che ha

31 Cf. Moritz 1979; Faraone 1985; sull'efimnio, in particolare, cf. da ultimo Lomiento 2011 con bibliografia; sulla strofe mesodica cf. Cerbo 1994.

32 *Suppl.* 118-121 = 129-32; 141-3 = 151-3; *Pers.* 663 = 671; *Ag.* 121 = 139 = 159; 1489-96 = 1513-20; *Eum.* 328-33 = 341-6; 1035 = 1039; 1043-7; *Sept.* 975-7 = 986-8; *Suppl.* 889-92 = 899-902; fr. 204b.6-8 = 15-18 R.

33 *Ran.* 1265-95; sull'uso del cosiddetto da Wilamowitz "efimnio ritmico", documentato in *Suppl.* 639-42 = 652-5 = 663-6 = 674-7 = 684-7 = 694-7; *Ag.* 381-4 = 399-402 = 416-9 = 433-6 = 452-5 = 472-4, cf. Lomiento 2011.

34 *Sept.* 961-5; *Suppl.* 162-7, su cui cf. da ultimo Lomiento 2008: 54 e n30, con bibliografia; *Ag.* 1455-61; 1537-50; *Ch.* 790-3, su cui cf. Galvani 2015: 121; 807-11; 827-30; 942-5; 961-4; *Eum.* 356-60; 374-8; sulla funzione della strofe mesodica e sulle sue attestazioni in tutto il teatro tragico, cf. il già ricordato lavoro di Cerbo 1994.

35 Su questa nozione, introdotta da Wilamowitz, cf. Lomiento 2011: 97-9; si tratta dell'iterazione di un'identica struttura metrico-ritmica 'riempita' da un diverso testo verbale, in coda alle coppie in responsione antistrofica, come è consueto per l'efimnio propriamente detto.

schema --υυ-υ--), per farlo esattamente corrispondere al v. 377 (di schema -υ-υυ--);³⁶ 2. Kirchhoff (1880) propose l'iterazione dei vv. 355-9 e dei vv. 374-7 dopo le rispettive antristrofi, per ottenere veri e propri efimni, in linea con la struttura della I coppia antistrofica; 3. sulla base di Kirchhoff (1880), ma ritenendo che l'efimnio iniziasse dal v. 354 (δωμάτων γὰρ εἰλόμαν), Schroeder (1907), seguito da Wilamowitz (1914) e Murray (1937), propose di iterare dopo l'antistrofe i vv. 354-9, come pure i vv. 373-7, postulando dopo il v. 354 la lacuna di un *colon* di schema <-υ-υ-υ-->; 4. sulla base del confronto con *Ch.* 315-475, Blass (1907) ipotizzò, senza però ottenere seguaci, che i vv. 355-9 costituissero la str. γ, intercalata alla seconda coppia antistrofica, e che i vv. 373-7, lasciati al proprio posto, rappresentassero l'ant. γ, intercalata a quella che diviene la quarta coppia antistrofica; anche Blass fu costretto a intervenire sul v. 359 per regolarizzarne la responsione con il v. 377; 5. infine, la tendenza critica più recente (Page 1972; Sommerstein 1989; Podlecki 1989; West 1990 e 1998) è di considerare i vv., rispettivamente, 354-9 e 373-7 come strofi mesodiche; nelle edizioni correnti, la possibilità che il v. 354 sia parte integrante della strofe, e che ne rappresenti il *colon* di clausola, non appare più neanche discussa, e si dà per scontata la lacuna di un *colon* dopo il v. 353, già postulata da Schroeder 1907. Tuttavia, ciò non è affatto da dare per scontato. A favore della *paradosis*, che prevede il v. 354 in clausola strofica e in stretto legame sintattico rispetto alla successiva strofe mesodica si schiera con buoni argomenti Rode (1965: 52-3 e n2 p. 53; 162-3 e n1 p. 163), che adduce numerosi esempi eschilei nei quali il confine sintattico scavalca il confine della strofe (*Pers.* 663, 871; *Sept.* 749, 784; *Suppl.* 62, 581, 638; *Ag.* 175, 191, 204, 237; cf. Rode 1965: 53n2); significativo in proposito il confronto (ricordato in Cerbo 1994: 100 e n11) con Eur. *El.* 150ss., dove la strofe mesodica si trova in stretta continuità sintattica con la successiva antistrofe. È, del resto, evidente che – se si accoglie la *paradosis* – la possibilità di un'iterazione dei vv. 355-9 dopo la corrispondente antistrofe è

36 Cf. Schütz 1808; Wellauer 1824; Dindorf 1832; Linwood 1844; Paley 1845; Donaldson 1848; Hermann 1852; Drake 1853; Weil 1861; Dindorf 1869; Weil 1884; Davies 1885; Sidgwick 1887; Blaydes 1900; Barnett 1901; Verrall 1908.

ridotta drasticamente proprio dallo stretto nesso sintattico che lega la strofe alla successiva mesodo.

Nelle pagine che seguono, intendo soffermarmi sui vv. 352-3 = 365-6, nella II coppia strofica, che sono stati oggetto di molteplici congetture, intese a emendare il testo tramandato.

Il testo è emendato a partire da G. Hermann, sebbene già de Pauw, nel 1745, avesse evidenziato nelle *Notae* l'anomalia responsiva in coincidenza dei *cola* 6 e 7 (cf. *infra*). Dopo un primo, pesante, rimaneggiamento della strofe in Hermann (1799)

352 <τῶν δὲ> παλλεύκων {δὲ} πέπλων
<αἰὲν> ἄμοιρος ἄκκληρος ἐτύχθην

e un leggero ritocco alla colometria dell'antistrofe sostenuto da alcuni codici triciniani (EFG)

365 Ζεὺς γὰρ αἵματοσταγὲς
ἄξιόμισον ἔθνος τόδε λῆσχας³⁷

la critica successiva interviene sul testo della strofe, dove i sospetti si concentrano per lo più sulla coppia ἄμοιρος ἄκκληρος, ora espungendo ἄκκληρος (Dindorf 1841), ora modificando in ἄμμοιρος (Linwood 1844) o ἄμορος <καί> (Davies 1885), o, in alternativa, intervenendo su παλλεύκων,³⁸ o postulando lacune per ottenere sequenze di dattili.³⁹ Non sono, d'altra parte, mancati interventi critici sul testo dell'antistrofe, dove la congettura più fortunata è <δ'> αἰμοσταγὲς in luogo del tramandato γὰρ αἵματοσταγὲς.⁴⁰ Il testo

37 Con l'approvazione di Schütz 1808, e la critica di Wellauer 1824: 254.

38 παντολεύκων, *hapax legomenon*, Rossbach-Westphal in Weil 1861.

39 <ἄρ'> ἄμοιρος Donaldson 1848; <παν>ἄμοιρος Rauchenstein 1846: 27, Blaydes 1900; ἄ<πό>μοιρος Müller, Schroeder 1907, Wilamowitz 1914, Page 1972; <υυυ> ἄμοιρος Verrall 1908; <πάντα γ'> ἄμοιρος e παλλεύκων δ' ἐ<γῶ> de Pauw 1745; su quest'ultima proposta, cf. *infra*.

40 Linwood 1844, sulla scia di γ'αἰμοσταγὲς di Müller, approvato da Donaldson 1848, Drake 1853, Weil 1861, Blaydes 1900, Blass 1907, Schroeder 1907, Wilamowitz 1914, Murray 1937, Page 1972, Sommerstein 1989, West 1990 e 19982; Bothe 1831: vol. 2, 26 proponeva il semplice αἰμοσταγὲς. La particella γὰρ risulta omissa nei codici triciniani (TFGE); non è mancato chi abbia lasciato inalterato il testo dei mss. in strofe e antistrofe, pur in assenza della responsione strofica (Kirchhoff 1880; Weil 1884); o chi, ritenendo corrot-

Nella maggior parte dei casi, i rimaneggiamenti critici mirano a ricostruire misure uniformemente dattiliche, in continuità con i *cola* incipitari della strofe,⁴³ ma – come s'è veduto – ottengono, in qualche caso, misure differenti, comunque coerenti con il tessuto complessivo del corale, nel quale si avvicendano, talora mescolandosi, metri di ritmo dattilico e metri di ritmo giambico.⁴⁴ A volte, e ciò è degno di nota, l'anomalia responsiva permane anche dopo gl'interventi critici.⁴⁵

La mia proposta, che si aggiunge alle 21 differenti congetture già tentate a partire da de Pauw (1765), prende le mosse dalle seguenti considerazioni: 1. nella disposizione colometrica documentata nei manoscritti, il taglio ἄ-|ξιόμισον nell'antistrofe (cf. *supra*) suggerisce una sistemazione dei *cola* consapevole e, nel tempo, conservata dai codici M e T;⁴⁶ 2. il termine πᾶλλευκος appare difficilmente modificabile: è documentato solo qui nell'opera di Eschilo, e in altri quattro casi nella tragedia euripidea (fr. 472.16 Kn. = 1.16 Cozzoli [*Cret.*]; *Med.* 30; 1164; *Hec.* 500); è dunque ragionevole pensare che l'eventuale guasto si nasconda altrove, nell'ambito del *colon*; 3. l'antistrofe sembra essere sana per il senso, per le *lectiones* e sotto il profilo metrico. La congiunzione γάρ è necessaria dal punto di vista logico;⁴⁷ il termine αἵματοσταγές risulta, d'altra parte, documentato nella poesia drammatica di Euripide (fr. 871 e 953m col. IV 32 Kn.; *Suppl.* 812) e di Aristofane (*Ran.* 471), dove è evidentemente parodiata la *lexis* eschilea.⁴⁸ Eschilo stesso, in effetti, l'utilizza nell'*Oresteia*, oltre che in questo luogo delle *Eumenidi*, ancora nell'*Agamennone* (1309) e forse in *Ch.* 842; l'u-

43 Linwood 1884; Donaldson 1848; Drake 1853; Blaydes 1900; Blass 1907; Schroeder 1907; Wilamowitz 1914; Murray 1937; Page 1972; Sommerstein 1989; West 1990 e 1998.

44 de Pauw 1765, *lecyth 4da*; Hermann 1799, *lecyth 4da* (prob. Schütz 1808); Hermann 1852, *dimⁿ zan.*; Weil 1861, *cr 5da*; Dindorf 1869, *gl-- ,pher* (?).

45 Kirchhoff 1880; Weil 1884; Davies 1885; Verrall 1908.

46 Non così FGE nei quali la tmesi di parola è eliminata, come spesso accade nella tradizione colometrica, cf. Pace 2001: 8.

47 Così anche Sommerstein (1989) *ad l.*, che tuttavia accoglie, *metri causa*, δ' αἵμοσταγές di Linwood 1844.

48 Come giustamente rilevato da Del Corno 1985: 183.

tilizza ancora in *Sept.* 836.⁴⁹ L'aggettivo αἵματοσταγές, che la critica solitamente ha preferito sulla base di una certa rappresentazione dello schema metrico, risulta documentata solamente in tre occorrenze: nella letteratura poetica solo in Eur. 386c.3 Kn. (*Thest.*); la letteratura erudita documenta i restanti due casi.⁵⁰ Riguardo al metro, il *colon*

365 Ζεὺς γὰρ αἵματοσταγές ἄ-|

configura un dimetro di schema

—υ—υ—υ—

ovvero un dimetro epicoriambo composto di ditrocheo e coriambico, appartenente alla specie dei dimetri cosiddetti polischematici, ben noto alla tradizione lirico-corale,⁵¹ e anche alla poesia drammatica.⁵² Nell'opera superstite di Eschilo, che esibisce anche altri schemi varianti, υ—υ— υ—υ—,⁵³ —υ—υ—υ—,⁵⁴ —υ—υ— υ—,⁵⁵ —υ—υ—υ— —,⁵⁶ oltre alla forma catalettica, —υ—υ—υ—, che in Eschilo funge spesso da clausola di strofe, il *colon* è documentato in *PV* 527-37 tra κατ' ἐνόπλιον-epitriti e, nell'ordine inverso, —υ—υ—υ— in *Sept.* 735 = 743.

Alla luce di questi argomenti, la mia proposta, che sviluppa una buona, se pur ignorata, intuizione di de Pauw (cf. *supra*, n39), è di scrivere il v. 353 della strofe come segue:

49 È degno di nota che nel passo di Aristoph. *Ran.* 471 *cit.*, αἵματοσταγές sia aggettivo riferito ad Acheronte, e che immediatamente accanto ad esso siano evocate “le cagne randagie del Cocito”, ovvero le Erinni, nell'ambito di una maledizione pronunciata ai danni di Dioniso, per l'occasione nei panni di Eracle.

50 Herodian. *Part.* p. 32, 3 Boissonade; *schol.* Aristoph. *Ran.* 473, che è poi la fonte del *Teseo* di Euripide, fr. 386c.3 Kn. *cit.*

51 Ad esempio Pind. *Pae.* fr. 61.3; Corinn. *PMG* 654, str. 2 (v. 43) e str. 4.

52 Soph. *Ant.* 108 = 124 a (tra dattili e misure gliconiche, con *zan*, di clausola); 585 = 596 (tra κατ' ἐνόπλιον-epitriti); *Phil.* 1174 = 1213 (dopo una serie dattilica, e seguito da un leccio).

53 *Ch.* 52 = 64; *PV* 397 = 406; *Ag.* 118 = 139 (codd.).

54 *Suppl.* 101 = 109; 102 = 110 (—υ—υ—υ—υ—υ—); 661 = 672.

55 *Sept.* 301 e ai vv. 911-21 = 922-32.

56 *Ch.* 389 = 413 e cf. Galvani 2015: 83.

353 παλλεύκων <ἐγώ> δὲ πέπλων

ipotizzando la caduta del pronome di I persona singolare, di fatto implicito nella forma verbale, e tuttavia necessario qui a sottolineare il destino particolare delle Furie, lontane dalle mense degli dèi e dalle feste comuni, che contrasta con quello di tutte le altre divinità. Il nesso ἐγὼ δέ è molto comune: 147 le occorrenze nell'opera superstite di Eschilo e, in questo ambito, 40 nelle sole *Eumenidi*.⁵⁷ La collocazione della particella δέ, che appare in quest'ipotesi postposta in terza posizione, non stupisce in Eschilo, nella cui opera casi di questo tipo sono numerosi e che, da questo punto di vista, "was clearly laxer than Sophocles or Euripides".⁵⁸ Il nesso ricorre più frequentemente nei trimetri giambici, ma anche *in lyricis*.⁵⁹ Il pronome di prima persona, non strettamente necessario perché implicito nella forma verbale ἐτύχθην (con variazione di persona rispetto ad ἀμίβ del v. 349), sottolinea espressivamente, come ho detto, la singolarità delle Furie rispetto a tutte le altre divinità: l'omissione si può spiegare con il carattere apparentemente superfluo – e dunque più sfuggente alla memoria del copista – del pronome, come pure alla ripetizione del suono -ω-, così ricorrente in questo breve *colon* (παλλεύκων, πέπλων).⁶⁰

Dal punto di vista metrico, il supplemento <ἐγώ> δέ che propongo produce un dimetro di schema

352 – – – – –

configurabile come dimetro polischematico, della cui presenza nella tragedia attica s'è già detto (*supra*). Mi limito qui a ricordare che un dimetro di forma simile è in *Ch.* 389 = 413 – – – – – – –;⁶¹ è note-

⁵⁷ Dati *ThLG*.

⁵⁸ Denniston 1950: 188; cf. ad es. *Ch.* 761 ἐγὼ διπλᾶς δέ; gli esempi sono particolarmente numerosi proprio nell'*Orestea*, cf. Denniston, *loc. cit.*

⁵⁹ *Ch.* 444; 457; *Eum.* 780; 810; cf. anche *Ag.* 1568 (anapesti).

⁶⁰ Altri casi di corruzione che nella tradizione di Eschilo potrebbero aver comportato la presenza del pronome di I persona singolare in *Ag.* 1267; 1343; *Eum.* 969; cf. anche *PV* 861-2 e 1071, dove, contrariamente a quanto forse accade qui, ἐγὼ è nella tradizione manoscritta, ma viene modificato dagli editori moderni.

⁶¹ Su cui cf. Galvani (2015: 83), che adduce ulteriori confronti con Soph.

vole che nel passo delle *Coefore* appena ricordato il dimetro si collochi nell'ambito di un tessuto metrico-ritmico affine a quello della strofe in esame, con *cola* dattilici in apertura di strofa e, a seguire, *cola* di ritmo giambico attinti alla tradizione eolica (*chor*, *hipp*, *decas alc*, *ia lyr*). Un dimetro polischematico di schema identico è ravvisabile nella *paradosis* di Soph. *Phil.* 1141 = 1164 e 1144 = 1167. In quest'ultimo caso esso è in responsione libera (come qui), secondo la variazione

--- ◡ ---

non dissimile da quella che ipotizzo per il passo delle *Eumenidi* (--- ◡ ---). La responsione libera tra le forme del dimetro polischematico, che realizzano con una certa libertà uno dei due *metra* (solitamente il primo, ma a volte anche il secondo), è ben documentata a partire dalla lirica corale arcaica, ad es. in Pi. *Ol.* 13, str. 8 (--- ◡ ---); 13, str. 11 (--- ◡ ---);⁶² Corinn. *PMG* 654, str. 1-4.⁶³ Nel teatro essa è presente, ad es. in Soph. *Phil.* 1082 = 1102; 1124 = 1147, dove il *dim^p* è in responsione con un gliconeo, come nel citato canto di Corinna (*PMG* 654, str. 1-4); in Eur. *Bacch.* 867 = 887 (codd.) --- ◡ ---; 868 = 888 ◡ --- (codd.); *Ion* 209 = 224 a; 201 = 224 b; 466 = 486 (*dim^p* ~ *glyc*; *glyc* ~ *dim^p*); 1050 = 1063 (*hipp* ~ *dim^p* *hypercat*).⁶⁴ L'affinità delle due forme --- ◡ --- e --- ◡ --- del dimetro polischematico, di cui si ipotizza qui la responsione, risulta attestata con particolare evidenza, ancora nel teatro, da Euripide nell'*Ecuba*, vv. 1455-61 = 1462-73, dove le forme del *dim^p* --- ◡ ---, ◡ --- ◡ ---, --- ◡ ---, --- ◡ ---, --- ◡ --- si avvicinano con libertà, chiuse dal ferecrateo di schema --- ◡ ---.⁶⁵ Tornando, dunque, al nostro passo delle *Eumenidi*, il *dim^p*

352 παλλεύκων <έγώ> δὲ πέπλων

Tr. 949; Eur. *El.* 116 = 131; *Hec.* 469 = 478.

⁶² Pindaro 2013: 314-6.

⁶³ Cf. Gentili-Lomiento 2003: 186-8.

⁶⁴ In generale, sulla libertà di realizzazione e responsione dei dimetri polischematici cf. Gentili-Lomiento 2003: 184-96. Tutti i passi citati fanno riferimento alla *paradosis*. Per lo *Ione* cf. Santè 2017.

⁶⁵ Cf. anche Gentili-Lomiento 2003: 191.

rispondente al dimetro

365 Ζεὺς γὰρ αἵματοσταγὲς ἄ-

di schema $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ sarebbe seguito dal dimetro

353 ἄμοιρος ἄκληρος ἐτύχθην

di schema metrico $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ – interpretabile come dimetro prosodiaco ipercataletto, composto di ionico *a maggiore* (che ha la possibilità dell'alternanza = nel primo elemento),⁶⁶ coriambico e sillaba.⁶⁷ A fronte dei numerosi tentativi fatti per emendare questa porzione di testo, ritengo che la coppia in endiadi e asindeto ἄμοιρος ἄκληρος non sia da modificare in alcun modo, in buona compagnia, in questa stessa tragedia, delle coppie συνδαίτωρ μετάκοινος, 352; αἵματοσταγὲς ἀξιόμισον, 366-7; ἄτιμ' ἀτίετα, 388 e, ancora, ad es., *Suppl.* 113 λιγέα βαρέα (δακρυοπετηῆ); 154-5 μελανθὲς ἠλιόκτυπον; 156-7 τὸν γάιον, τὸν πολυξενώτατον; vv. 647-8 ἀείσκοπον δυσπολήμετον. Il *colon* sarebbe dunque in responsione con

366 -ξιόμισον ἔθνος τόδε λίσχας

un dimetro prosodiaco ipercataletto che sul piano prosodico può essere misurato

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ –

con variazione \cup/\cup nel primo elemento dello ionico *a maggiore*⁶⁸ ovvero come

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ –

perfettamente rispondente alla strofe, ove si ammetta la possibilità – comune nella poesia di Eschilo, sia nei trimetri che *in lyricis* – della consonantizzazione dello *iota* in -ξιόμισον.⁶⁹ Sul piano della

66 Cf. Lomiento 1999: 71-4; Gentili-Lomiento 2003: 167 e 17.

67 La sigla in uso per questo *colon* è 'enoplio', e *en*^a secondo Gentili-Lomiento 2003: 198.

68 Cf. Lomiento 1999: 71-2 e nn11-12.

69 Kapsomenos 1990; cf. ad es. *Pers.* 993, μυρίονταρχον, 1007 διαπρέον,

pertinenza metrico-ritmica, il suddetto dimetro s'intona bene con l'immediato contesto di sequenze eoliche, immediatamente prima della clausola trocaica (o cretico-giambica): lo schema del dimetro prosodiaco $x-\cup\cup-\cup\cup-(\asymp)$, che in Eschilo ricorre identico, e in contesto di misure eoliche e giambiche, in *Sept.* 752-3 = 759-60; 756 = 764; in *Suppl.* 525 = 532 e in *Ch.* 352 = 370 dove è immediatamente seguito dal dimetro affine $\cup-\cup\cup-\cup-$ (= *ion^{ma} tr*),⁷⁰ e in contesto di misure gliconiche e coriambiche (= eoliche);⁷¹ ancora, in *Ch.* 345-54 = 363-71 (*cit.*) il dimetro prosodiaco di schema $--\cup\cup-\cup\cup-\asymp$ si combina con coriambi, gliconei e giambi lirici. In combinazione con misure coriambiche, esso ricorre in *Soph. OC* 514-17 = 525-8; introduce misure gliconiche in *Eur. Hipp.* 59-61.⁷²

Alla luce di quanto sin qui argomentato, la seconda coppia strofica dello *hymnos desmios*, un canto la cui complessità e disorganicità metrico-ritmica sono state notate dalla critica (Scott 1984: 120, 123), verrebbe ad assumere una configurazione metrico-ritmica più variata rispetto a quanto solitamente ammesso nella storia degli studi, che l'ha rappresentata, nella maggior parte dei casi, come uniformemente dattilica (a eccezione della clausola). Secondo l'interpretazione ora illustrata, alle misure dattiliche, che ne caratterizzano l'*incipit* (c. 1-4), si avvicendano misure di tipo eolo-coriambico, chiuse da un *colon* trocaico (o, se si vuole, cretico-giambico). È una successione non ineseplata nella lirica eschilea, la cui *paradosis* ne documenta esempi soprattutto nell'*Oresteia*: in *Ag.* 717-26 = 727-36, dove *cola* dattilici si incastonano in una strofe di metri eolici; ancora in *Ag.* 1481-96 = 1505-20 dove, similmente, una sezione dattilica e anapestica s'alterna ad ampie sequenze di metri eolici e giambici; in *Ch.* 380-5 = 394-9 dove, con stile prosimico a quello della strofa ora in esame, due *cola* dattilici aprono la strofe in giambi, coriambi, ipponattei, chiusi dal decasillabo alcaiico.⁷³ In tale variegato tessuto metrico-ritmico, il ferecrateo di for-

Sept. 239 ποταίνιον, ecc.; cf. anche *Soph. OC* 125 ἐγγώριος.

⁷⁰ Un *en^a*, secondo la nomenclatura adottata in Gentili-Lomiento 2003: 198.

⁷¹ Cf. ancora *Soph. OT* 154 = 162; 173-6 = 185-8, tra giambi e misure coriambiche.

⁷² Cf. Gentili-Lomiento 2003: 201.

⁷³ Per l'alternanza dei dattili ad altri metri cf. anche *Pers.* 568-71 = 576-9;

ma - - - - - (ma anche - - - - -) serve alla transizione: cf. *Pers.* 584-90 = 591-7, dove il passaggio dai dattili verso la clausola dell'aristofaneo è segnato da due *cola* di forma - - - - -; cf. ancora *Sept.* 348 = 360 (- - - - -) nel passaggio da giambi a ferecratei; 755 = 763 nel passaggio da giambi a $\kappa\alpha\tau'$ ἐνόπλιον; *Ag.* 719 = 729 (- - - - -), e *Ch.* 326 = 357, dove il ferecrateo (- - - - -) segna la transizione da *cola* giambici verso misure ioniche.⁷⁴

Riferimenti bibliografici

- Andreatta, Luisa (2012), *Studi sulla strofica della tragedia 1. Contesti documentati in Eschilo*, San Donà di Piave (VE): Phil Fresh s.n.c.
- Barnett, Lionel David (ed.) (1901), *The Eumenides of Aeschylus*, London: Glasgow and Dublin, Blackie and Son.
- Blass, Friedrich (ed.) (1907), *Die Eumenides des Aischylos*, Berlin: Weidmann.
- Blaydes, Frederick Henry Marvell (ed.) (1900), *Aeschyli Eumenides*, Halis Saxonum: in Orphanotrophei libraria.
- Canter, Willem (ed.) (1580), *Aeschyli Tragoediae VII*, Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini Architypographi Regij.
- Caputo, Marina (2015), *Richard Porson e le Eumenidi di Eschilo: un saggio di filologia pre-lachmanniana*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore.
- Cerbo, Ester (1994), *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Davies, John Fletcher (ed.) (1885), *The Eumenides of Aeschylus*, Dublin-London: Hodges, Figgis and Co.
- Denniston, John Dewar (1950), *The Greek Particles* (1934), Oxford: Oxford University Press.
- de Pauw, Joannes Cornelius (ed.) (1745), *Aeschyli Tragoediae superstites, graeca in eas Scholia et deperditarum Fragmenta*, Hagae Comitum: apud Petrum Gosse, filium et socios.
- Del Corno, Dario (ed.) (1985), *Aristofane. Le Rane*, Milano: Arnoldo

Suppl. 68-76 = 77-85; 541-3 = 550-2; *Ag.* 1001-7 = 1018-34; *Eum.* 526-37 = 538-49; 956-67 = 976-87.

⁷⁴ Lo schema - - - - - del ferecrateo, già presente nella lirica arcaica, cf. Anacr. *PMG* 374.2, è caro a Sofocle, cf. *Phil.* 172 = 183; 179 = 190; 1085 = 1106; 1089 = 1110; *Ant.* 109 a = 126; 946 = 956; 949 = 960; *OC* 202. In Eschilo cf. ancora *Pers.* 271 = 277; 556 = 566; *Sept.* 295-300 = 312-17; *Suppl.* 557-8 = 566-7.

- Mondadori Editore
- Dindorf, Wilhelm (ed.) (1832), *Aeschyli Tragoediae superstites et deperditarum Fragmenta*, Oxonii: e typographeo academico.
- (ed.) (1841), *Aeschyli Tragoediae superstites et deperditarum Fragmenta. II. Annotationes*, Oxoni: e typographeo academico.
- (ed.) (1869), *Poetarum Scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis Fabulae superstites et perditarum Fragmenta*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Dobree, Petrus Paulus (1833), *Adversaria*, ed. J. Scholefield, vol. 2, Cantabrigiae: typis ac sumptibus academicis excudit J. Smith.
- Donaldson, John William (ed.) (1848), *Aeschyli Eumenides*, Londini: ve-neunt apud Joannem Gulielmum Parker.
- Drake, Bernard (ed.) (1853), *Aeschyli Eumenides*, Cambridge: MacMillan and Co.
- Faraone, Christopher A. (1985), “Aeschylus’ ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic Judicial Curse Tablets”, *The Journal of Hellenic Studies* 105: 150-4.
- Fileni, Maria Grazia (ed.) (2006), *Euripide. Eraclidi. I canti*, Roma: Edizioni dell’Ateneo
- Fleming, Thomas James (2007), *The Colometry of Aeschylus*, a cura di Giampaolo Galvani, prefazione di Bruno Gentili e Liana Lomiento, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore.
- Galvani, Giampaolo (ed.) (2015), *Coefore. I canti. Eschilo*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Gentili, Bruno e Liana Lomiento (2003), *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano: Mondadori Università.
- Giannachi, Francesco (ed.) (2009), *Edipo Re. I canti. Sofocle*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- (ed.) (2011), *Antigone. I canti. Sofocle*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Headlam, Walter George (1908), *The Plays of Aeschylus. The Eumenides*, London: George Bell and Sons.
- Heath, Benjamin (1762), *Notae sive Lectiones ad Tragicorum Graecorum Veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt Dramata deperditorumque Reliquiae*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Hermann, Johann Gottfried Jacob (1799), *Aeschyli Eumenides specimen novae recensionis tragoediarum Aeschyli*, Lipsiae: apud Gerardum Fleisherum iun.
- (1852), *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae: Weidmann.
- Kapsomenos, Antonios (1990), “Synecphonesis and Consonantalization of Iota in Greek Tragedy”, in Elizabeth M. Craik (ed.), ‘Owls to Athens’. *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*,

- Oxford: Clarendon Press, 321-30.
- Kirchhoff, Adolf (ed.) (1880), *Aeschyli Tragoediae*, Berolini: Weidmann.
- Linwood, William (ed.) (1844), *Aeschyli Eumenides*, Oxoni: excudebat Gul. Baxter impensis J.H. Parker veneunt ap. B. Fellowes Londini et J. et J.J. Deighton, Cantabrigiae.
- Lomiento, Liana (1999), "Analisi metrica di Pindaro, *Ol.* 4 e 5: codici e *Scholia Vetera*", in Bruno Gentili e Franca Perusino (eds), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 63-84.
- (2006), "Aesch. 'Cho.' 794-799: testo e performance", *Lexis* 24: 141-57.
- (2008), "Il canto di ingresso del Coro nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici", *Lexis* 26: 47-77.
- (2010), "L'inno della falsa gioia in Aesc. *Suppl.* 524-599", *Lexis* 28: 67-91.
- (2011), "Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch. *Suppl.* 630-709", in Matteo Taufer (ed.), *Contributi critici al testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 97-112.
- (2013), *Antichi Versi Greci*, Trieste: Edizioni Università di Trieste (EUT).
- Medda, Enrico (1993), "Su alcune associazioni del docmio con altri membri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambò)", *Studi Classici e Orientali* 43: 101-234.
- (2006), «*Sed nullus editorum vidit*». *La filologia di Gottfried Hermann e l'Agamennone di Eschilo*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore.
- Moritz, Helen E. (1979), "Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form", *Classical Philology* 74: 187-213.
- Müller, Karl Otfried (1835), *Dissertations on the Eumenides of Aeschylus*, Cambridge: Pitt Press by J. Smith for J. and J.J. Deighton also for John William Parker London.
- Murray, Gilbert (ed.) (1955), *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae* (1937), Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Pace, Giovanna (2001), *Euripide. Reso. I canti*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Page, Denys Lione (ed.) (1972), *Aeschyli septem quae supersunt Tragoedias*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Paley, Frederick Apthorp (ed.) (1845), *Aeschyli Oresteia. Agamemnon, Choephoroi, Eumenides*, Cantabrigiae: apud J. et J.J. Deighton, typis academicis.
- Pindaro (2013), *Pindaro. Olimpiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Prins Yopie (1991), "The Power of Speech Act: Aeschylus' Furies and Their

- Binding Song”, *Arethusa* 24: 177-95.
- Rauchenstein, Rudolf (1846), *Zu den Eumeniden des Aischylus*, Programm, Aarau: im Verlag bei Heinrich Remigius Sauerländer.
- Robortello, Francesco (ed.) (1552), *Aeschyli Tragoediae Septem*, Venetiis: apud Gualtierum Scottum.
- Rode, Jürgen (1965), *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorliedes*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades einer Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen.
- Santé, Paolo (ed.) (2017), *Ione. I canti. Euripide*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Schroeder, Otto (ed.) (1907), *Aeschyli Cantica*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Schütz, Christian Gottfried (ed.) (1808), *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum Fragmenta*, vol. 3, Halae: apud Jo. Jac. Gebauer.
- Scott, William C (1984), *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover and London: University Press of New England.
- Sidgwick, Arthur (ed.) (1887), *Aeschylus Eumenides*, Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Ole Langwitz (ed.) (1993), *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia. Pars I, Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens* (1976), Stuttgartiae-Lipsiae: Teubner.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (1989), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanley, Thomas (ed.) (1663), *Aeschyli Tragoediae Septem cum Scholiis Graecis omnibus, deperditorum Dramatum Fragmentis, versione et commentario*, Londini: typis Jacobi Flesher.
- (1832), *Commentarius in Aeschyli Tragoedias ex schedis auctoris mss. multo auctior ad Samuele Butlerio editus*, Halis Saxonum: in bibliopolio Gebauerio.
- Tournébe, Adrien (ed.) (1552), ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, ΕΙΠΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΙΣ, ΠΕΡΣΑΙ, ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ, ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ, ΙΚΕΤΙΑΔΕΣ, Parisiis: ex officina Adriani Turnebi typographi regis, typis regis.
- Verrall, Arthur Woollgar (ed.) (1908), *The Eumenides of Aeschylus with an Introduction, Commentary, Translation*, London: MacMillan and Co.
- Wakefield, Gilbert (ed.) (1794), *Tragoediarum Delectus: Ion, Euripidea; Philoctetes Sophoclea; et Eumenides Aeschylea in scholarum usu*,

- vol. 2, Londini: typis E. Hodson.
- Weil, Henri (ed.) (1861), *Aeschyli Eumenides*, Gissae: impensas fecit J. Ricker.
- (ed.) (1884), *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Wellauer, August (ed.) (1824), *Aeschyli Tragoediae*, vol. 2, Lipsiae: sumtibus Frid. Chr. Guil. Vogelii.
- West, Martin Litchfield (ed.) (1990), *Aeschyli Tragoediae*, Stutgardiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- (ed.) (1998), *Aeschyli Tragoediae*. Editio correctior editionis primae, Stutgardiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Wieseler, Friedrich (1838), *Conjectanea in Aeschyli Eumenides*, Gottingae: apud Vandenhoeck et Ruprecht.
- Wilamowitz, Ulrich von Moellendorff (ed.) (1895), *Euripides Herakles* (1889), Berlin: Weidmann.
- (ed.) (1914), *Aeschyli Tragoediae*, Berolini: Weidmann.

Alcune congetture inedite di A.E. Housman all'Agamennone di Eschilo

ENRICO MEDDA

Abstract

The copy of D.S. Margoliouth's edition of Aeschylus' *Agamemnon* (London 1884) held at Trinity College Library, Cambridge, and owned by Alfred E. Housman, preserves marginal annotations by the owner, among which some hitherto unpublished conjectures. These conjectures contribute to our understanding of Housman's approach to Aeschylean philology and are published and discussed here for the first time.

Nella prima parte della sua carriera di studioso, prima di ottenere la cattedra di Letteratura Latina all'University College di Londra (1892) e dedicarsi prevalentemente agli autori latini, Alfred E. Housman si interessò ampiamente anche di autori greci, esercitando il suo talento congetturale soprattutto sul testo dei tragici.¹ Uno dei frutti di tale attività è il corposo articolo sull'*Agamennone* di Eschilo pubblicato nel 1888 sul *Journal of Philology*, nel quale Housman proponeva una trentina di congetture al testo di quella tragedia, spesso audaci e talora quasi provocatorie nei confronti degli editori più conservatori, ai quali come di consueto non risparmiava i suoi strali.²

¹ Si veda in proposito l'ampia rassegna dei suoi lavori di argomento greco offerta da Diggle 2007: 145-69, che esamina soprattutto i contributi sofoclei ed euripidei, esprimendo una valutazione limitativa rispetto ai primi, positiva per i secondi. Dopo il 1892 Housman continuò occasionalmente a interessarsi di poesia greca, in particolare in occasione della pubblicazione del nuovo papiro di Bacchilide e dei *Peani* di Pindaro, cui diede numerosi contributi di rilievo. È noto che a chi gli chiedeva perché avesse tralasciato lo studio degli autori greci a favore di quelli latini, Housman rispose "I found that I could not attain to excellence in both" (Gow 1936: 15). In generale sulla figura di Housman come *classical scholar* cf. Brink 1985: 168-98 e soprattutto la raccolta di studi curata da Butterfield e Stray 2009.

² Il lavoro sull'*Agamennone* è trattato brevemente da Diggle 2007: 152, che rileva come delle molte congetture in esso presentate una sola (v. 420 *πειθήμονες* per *πενθήμονες*) abbia trovato accoglienza (per altro non unani-

In apertura di quel saggio, compiacendosi per la pubblicazione della raccolta delle “coniecturae virorum doctorum minus probabiles” che N. Wecklein aveva aggiunto come appendice alla sua edizione delle tragedie di Eschilo,³ Housman scriveva:

Next to an accurate collation of the cardinal MSS, a complete register of the conjectures of critics is the student's prime requisite. Nothing less than a complete register will serve: no man can be trusted to sift good from bad: some editors do not know a correction when they see one, other through childish jealousy of this scholar or that ignore his discoveries, the most candid and the soundest judgement is human and errs. The time lost, the tissues wasted, in doing anew the brainwork done before by others, and all for lack of a book like Wecklein's *Appendix*, are in our brief irreparable life disheartening to think of. (Housman 1888: 244 = 1972: 55)

Questa premessa appare pienamente coerente con l'approccio di Housman, per il quale la critica testuale era prima di tutto la scienza di scovare gli errori presenti nei manoscritti e di rimuoverli;⁴ un percorso che non può che trarre giovamento dalla puntuale conoscenza degli emendamenti proposti nel corso di alcuni secoli di incessante attività critica. Chiunque si sia confrontato con gli intricati problemi testuali di Eschilo non può che convenire con la sua valutazione e ringraziare di cuore, oltre a Wecklein, Roger D. Dawe per il suo *Repertory of Conjectures on Aeschylus* (Dawe 1965) e Martin L. West per le pazienti ricerche confluite nell'apparato critico dell'Eschilo teubneriano (West 1998) e nell'*Appendix 4* dei suoi *Studies in Aeschylus* (West 1990: 378-400). Rispetto a quei meritori contributi, i nuovi mezzi messi a disposizione negli ultimi due decenni dalle tecnologie digitali hanno aperto nuovi orizzonti, facilitando enormemente l'accesso ai manoscritti, alle edizioni più antiche e ai *marginalia* di cui i loro possessori le hanno corredate. Si prospetta dunque la possibilità di ampliare ulteriormente le co-

me) presso gli editori successivi.

³ Cf. Wecklein 1885; un supplemento a quella raccolta (*Appendix propagata*) avrebbe visto la luce otto anni più tardi (Wecklein 1893).

⁴ Cf. in proposito la discussione delle idee di Housman circa l'applicazione del pensiero razionale alla critica testuale in Brink 1985: 172-6.

noscenze e soprattutto di passare dai tradizionali repertori cartacei a quelli digitali, caratterizzati dall'indubbio vantaggio di poter essere continuamente aggiornati.⁵

L'intento di questa breve nota è quello di apportare un piccolo contributo all'incessante opera di raccolta delle congetture eschilee, traendo dall'ombra in cui erano rimaste sinora alcune proposte testuali dello stesso Housman. Nel corso di lunghe ricerche dedicate al testo dell'*Agamennone*, mi è capitato infatti di imbartermi nella copia dell'edizione di David S. Margoliouth (London 1884) conservata presso la Trinity College Library di Cambridge con la collocazione Adv. c.20.47. Quel volume è parte di un gruppo di libri provenienti dalla biblioteca privata di Housman, che il fratello Lawrence donò al College dove Alfred aveva insegnato per venticinque anni.⁶ Come parecchi altri volumi di quella piccola collezione, l'*Agamennone* di Margoliouth è corredato di note apposte a margine dal possessore in una grafia piccola ma particolarmente nitida, e spesso siglate con le iniziali *A.E.H.*⁷ Esso rappresenta dunque una preziosa testimonianza del lavoro che Housman stava dedicando all'*Agamennone* negli anni tra il 1885 e il 1888, in preparazione dell'articolo sopra ricordato.

5 In questa direzione muove il progetto del *New Repertory of Conjectures on Aeschylus* coordinato da Vittorio Citti e Matteo Taufer, di cui ha visto sinora la luce solo il volume dedicato al *Prometeo Incatenato* (Taufer 2012). Il gruppo di autori che vi collabora, compreso chi scrive, sta elaborando un piano di digitalizzazione dei materiali raccolti in parallelo con la preparazione di una nuova edizione delle tragedie di Eschilo (della quale sono usciti sinora i tre volumi dedicati all'*Agamennone*, cf. Medda 2017).

6 Per un quadro complessivo dei volumi greci provenienti dalla biblioteca di Housman ancora rintracciabili è preziosa la lista stilata da Naiditch 2002, nella quale l'*Agamennone* di Margoliouth è citato a p. 57. Delle edizioni eschilee anteriori al 1888 possedute da Housman sopravvivono, secondo l'elenco di Naiditch, il commento di Paley 1855, l'edizione di Wecklein 1885 e quella di Kennedy 1878, conservati al St. John's College e corredati di annotazioni che meriterebbero esplorazione.

7 Anche in assenza del dato decisivo della sigla *A.E.H.*, per altro, la grafia dell'autore è sempre identificabile con chiarezza, come dimostra soprattutto il confronto con le note apposte alla copia dell'edizione dell'*Ibis* di Ellis 1881 conservata alla Trinity College Library (Adv. c.20.46). Non sussiste dunque alcun dubbio circa la paternità delle annotazioni e delle interpretazioni proposte.

Le note marginali correggono in molti punti Margoliouth quando si attribuisce congetture già avanzate da altri o quando sbaglia l'attribuzione di emendamenti che accoglie a testo; in qualche occasione sono censurati errori interpretativi⁸ e vengono registrate lezioni del codice M non tenute in debita considerazione. La parte più interessante delle annotazioni è indubbiamente rappresentata da tredici proposte congetturali, presentate in forma nuda, senza alcuna spiegazione, e tutte contraddistinte dalle iniziali dell'autore. Otto di queste si ritrovano, corredate di opportuna argomentazione, nel lavoro del 1888;⁹ cinque sono invece rimaste inedite, e rientrano probabilmente tra quelle di cui Housman parla all'inizio dell'articolo:

In the ensuing pages I have not set down all or nearly all the corrections which I imagine myself to have made in the *Agamemnon*: I know how easily one is satisfied with one's own conjectures. I have arraigned the MSS only where their delinquencies can be made as clear as daylight, and I have proposed only corrections which I think may possibly convince others as well as myself. . . . I need hardly say that I have not broached conjectures on a tithe of passages I think corrupt: diagnosis is one thing and healing another: let us keep the precept ἢ λέγε τι σιγῆς κρεῖσσον ἢ σιγὴν ἔχε. (Housman 1888: 244 = 1972: 55)

Come esempio delle congetture meno certe che aveva deciso di tralasciare, Housman ricorda la correzione del tràdito ὕπνου in πόνου al v. 17, così motivando la scelta: "still I have to own that the former can by hook or by crook be defended, and that

8 A p. 6, ad esempio, dove Margoliouth annota al v. 119 "sed quis βόσκομαι cum accus. coniunctum vidit?", Housman lo bacchetta con poche precise indicazioni: "ei viderunt qui Ar. Av. 1099. *Hom. hymn. Herm.* 232, 559 legerunt". Anche nell'articolo sul *Journal of Philology* il trattamento riservato a Margoliouth è piuttosto severo: cf. ad esempio Housman 1888: 245-6 (= 1972: 56) e 265 (= 1972: 71).

9 Si tratta di v. 17 πόνου *pro* ὕπνου, v. 58 αἰνοτόκων *pro* τῶνδε μετοίκων, v. 105 εἰς τελέων *pro* ἐκτελέων, v. 127 πάντα δὲ Φρυγῶν κτήνη *pro* πάντα δὲ πύργων κτήνη, v. 422 ἐς θιγὰς *pro* ἐσθλά τις, v. 961 ὄγκος *pro* οἶκος, v. 1595 ἀνθρακός καθημένους *pro* ἀνδρακός καθημένου, v. 1659 ἄλη, στεγοίμεθ' ἄν *pro* ἄλις γ' ἔχοιμεθ' ἄν. Della complessa trasposizione che sposta i vv. 899-901 dopo il v. 911, in ordine mutato, dirò più avanti.

the indications which suggest the latter are not decisive” (ibid.). Quell’emendamento si trova puntualmente annotato alla p. 2 di Adv. c.20.47.¹⁰

Propongo qui di seguito le cinque congetture inedite, accompagnandole con qualche sintetica osservazione. Ci si può chiedere, naturalmente, se si renda un buon servizio all’autore riportando alla luce proposte che egli stesso non aveva voluto rendere di pubblico dominio; e tuttavia, proprio il monito citato sopra circa il fatto che quando si tratta di congetture “nothing less than a complete register will serve” mi induce a superare l’esitazione e a offrire agli studiosi un ulteriore tassello dell’effervescente attività congetturale che Housman dedicò a uno dei testi più difficili di Eschilo. Se la conoscenza di queste congetture non modificherà gran che il quadro generale dell’attività del grande critico, esse potranno tuttavia gettare un filo di luce in più sul suo lavoro, e offrire un piccolo contributo alla storia della filologia eschilea di quel periodo.

1-2. Ag. 168-70

I primi due emendamenti sono relativi alla sezione dell’Inno a Zeus che rievoca la successione di Urano, Crono e Zeus come detentori del potere sul cosmo.¹¹

οὐδ’ ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας

¹⁰ Ricordo, solo a fini di completezza, che in Adv. c.20.47 Housman annotò una congettura anche al v. 19 (διακοσμουμένου per διαπονομένου dei codici), ma successivamente cancellò con una riga la sigla A.E.H. sostituendola con il nome di Hartung, dal quale evidentemente si era accorto di essere stato preceduto (Hartung 1853: 171; lo studioso tedesco per altro aveva immediatamente rigettato la sua stessa idea, perché la congettura era troppo lontana dalle lettere tràdite).

¹¹ L’identificazione delle entità divine anteriori a Zeus cui si fa riferimento nei vv. 168-72 è stata a lungo oggetto di discussione. Gli scolii le individuano, in modo poco convincente, con i Titani e Tifeo. L’interpretazione di Schütz 1783: 167-8, che identifica nel passo la triade esiodea Urano-Crono-Zeus è fra tutte la più accettabile, anche se non priva di difficoltà: cf. la discussione del passo in Medda 2017: II 121-2.

παμμάχῳ θράσει βρύων,
οὐδὲ λέξεται πρὶν ὦν.¹²

170

168. ὅς τρισπάροιθεν Housman // 170. οὐδὲ λέξεται H.L. Ahrens : οὐδὲν λέξει MVF :

οὐδὲν τι λέξει T : οὐ λελέξεται Franz et Hermann : οἶδε δεξιᾶς πάλην Housman

Le difficoltà del passo riguardano soprattutto il v. 170, dove le due varianti tradite οὐδὲν λέξει (MVF) e οὐδὲν τι λέξει (T) sono problematiche sia per il metro sia per il senso. Una via d'uscita accettabile è la congettura οὐδὲ λέξεται (Ahrens 1832: 35-6)¹³, che recupera un futuro medio con valore di passivo, sopravvissuto solo nella lingua tragica. Essa introduce per altro una ripetizione di οὐδέ che a più d'un interprete è parsa difficile: West (1990: 178) osserva che in una frase come questa dopo οὐδ' ὅστις ci si aspetterebbe una ripresa οὐδ' οὔτος, non un 'neppure' che modifica il verbo principale. Per evitarla sono state avanzate proposte alternative di vario genere, che coinvolgono anche il v. 168, dove si è tentato di eliminare il primo οὐδ'.¹⁴ Il problema si manifesta anche con la poco felice congettura di Margoliouth οὐδ' ἐλέγξεται πρὶν ὦν, che Housman trovava a testo, con in nota la traduzione decisamente arbitraria "non satis constat eum omnino fuisse" (Margoliouth 1884: 8). Housman cerca di venire a capo della difficoltà con una proposta che elimina lo scomodo οὐδέ, e che appare ispirata dalla volontà di espandere a ritroso l'immagine di lotta che il Coro sviluppa nei versi immediatamente successivi a proposito di Crono, sconfitto da un avversario che lo ha atterrato tre

12 "Colui che fu grande in precedenza, rigonfio di audacia bellicosa, / di lui neppure si dirà che un tempo fu;" (vv. 168-70). Il testo riprodotto, qui e nei passi seguenti, è quello di Medda 2017. La traduzione italiana dei passi citati è del pari quella di Medda 2017.

13 La congettura di Ahrens ha avuto larghissima fortuna. La accolgono a testo tra gli altri Wilamowitz 1914: 189, Fraenkel 1962: I 100, Page 1972: 144, Bollack 1981: I.2 198, West 1998: 199, Vilchez Díaz e Rodríguez Adrados 2006: 9, Sommerstein 2008: 20, Medda 2017: I 252.

14 Ad esempio con οὐθ' ὅστις di Prien 1850: 384. West e Sommerstein stampano questa congettura al v. 168, ma questo li obbliga a correggere anche, poco felicemente, il trådito ὅς δ' in ὅς τ' al v. 171 (con Haupt 1837: 10), al fine di eliminare l'insoddisfacente sequenza οὔτε . . . ὅς δ' che si crea con la correzione di Prien. Altre possibili soluzioni congetturali sono discusse in Medda 2017: II 123-4.

volte (cf. vv. 171-2 ὃς δ' ἔπειτ' ἔφν, τρια-/κτῆρος οἴχεται τυχῶν). Egli scrive dunque al v. 170, in modo davvero audace, οἶδε δεξιᾶς πάλην. In assenza di precisazioni da parte sua, questa frase molto strana sembra dover essere intesa come 'conosce la lotta della destra', forse nel senso di 'conosce una lotta dall'esito favorevole'.¹⁵ Il rapporto della congettura con le lettere tràdite è parziale: οἶδε e δεξιᾶς trovano sufficiente corrispondenza in οὐδὲν λέξαι dei manoscritti, mentre la seconda parte del verso risulta radicalmente modificata. La congettura, che non apporta miglioramento al testo, sembra inserirsi nel momento di passaggio tra una prima fase della critica testuale di Housman, che teneva per quanto possibile in conto il dato paleografico, e una seconda in cui prevale la necessità di restituire il senso ritenuto necessario, senza preoccuparsi più di tanto del rapporto con ciò che si legge nei codici come esito della corruzione¹⁶.

L'intervento di Housman non si conclude qui. Egli mette mano anche al v. 168, che cerca di migliorare con il ritocco οὐδ' ὃς τρισπάροιθεν ἦν μέγας. L'avverbio intensificato con il prefisso τρις-enfatizza l'antichità del primo degli dèi menzionati, che evidentemente Housman identificava, con Schütz, in Urano. La congettura non è priva di interesse, e in questo caso la genesi della corruzione sarebbe ben comprensibile (caduta di ρ e successiva divisione erronea delle parole). Questo tipo di prefissi è per lo più documentato con aggettivi (in Eschilo cf. Ag. 1476 τριπάρχυντον, Ch. 314 τριγέρων, Pers. 615 τρισμυρίας, fr. 78c, col. I, 5 R.² τρίδουλο[v]); per un avverbio temporale rafforzato in questo modo si potrebbero comparare τρίπαλαι, χιλιόπαλαι e τρισμυριόπαλαι di Aristoph. Eq. 1153 e 1155, e anche τετράπαλαι di Callim. Epigr. 2.4 Pf. È vero però che 'tre volte anticamente' è espressione più convincente di 'tre volte prima': Housman sembra dunque, anche in questo caso, aver lanciato il suo dardo 'al di là delle stelle'.

15 Se questa interpretazione è giusta, per altro, ci si può chiedere perché Housman non abbia proposto un più semplice οἶδε δεξιᾶν πάλην.

16 Cf. Brink 1985: 174, che ricorda come, pur definendo sarcasticamente "silly game" il 'metodo paleografico', Housman in realtà era ben conscio di quanto il progresso delle conoscenze circa la tipologia di errori presenti nei manoscritti fosse stato di aiuto alla critica testuale. Per il modificarsi della sensibilità di Housman rispetto a questo punto cf. Diggle 2007: 149-51.

3. vv. 864-5

καὶ τὸν μὲν ἤκειν, τὸν δ' ἐπεισφέρειν κακοῦ
 κάκιον ἄλλο πῆμα λάσκοντας δόμοις¹⁷

864. ἐπεισέρρειν van Herwerden et Housman

La sintassi di questa frase fu a lungo fonte di sospetto per i critici del XIX secolo, che in più occasioni intervennero con congetture e/o modifiche della punteggiatura. Oggi il passo non è più ritenuto problematico, dopo che Fraenkel ne ha chiarito la sequenza di pensiero, caratterizzata da “the somewhat loose mode of lively colloquial style” (Fraenkel 1962: II 391).¹⁸ Un secondo elemento di difficoltà individuato dagli interpreti ottocenteschi era rappresentato dal fatto che a ἤκειν non segue un altro *verbum veniendi*. A questo problema sembra voler ovviare la congettura di Housman ἐπεισέρρειν. Il verbo è un rarissimo composto di ἔρρειν a doppio prefisso, ed esprime l’idea dell’‘entrare’, dell’‘introdursi’ con effetto rovinoso: cf. il composto a prefisso singolo εἰσέρρειν usato con significato analogo in Aristoph. *Eq.* 4 e *Thesm.* 1075. L’esistenza di ἐπεισέρρειν è documentata da Poll. 9.158 ἐπεισήρρηκεν e da *Sud.* ε 2138 ἐπεισήρρησεν. Si tratta di una proposta acuta, che presuppone la perdita di una glossa rara; Housman però non era al corrente che la stessa idea era venuta una decina d’anni prima a H. van Herwerden (1876: 330). Il testo non presenta comunque elementi realmente problematici, e la proposta non ha trovato spazio presso gli editori successivi.

17 “. . . e che uno arrivi, e subito un altro sopraggiunga a portare una nuova sofferenza, peggiore della precedente, e ne fanno riecheggiare la casa” (vv. 864-5).

18 La prima parte della frase, che si avvia con τὸν μὲν ἤκειν, resta incompleta, perché Clitemestra è ansiosa di esprimere l’idea del continuo avvicinarsi dei messaggeri; l’ascoltatore recupera dalla seconda parte della frase ciò che è necessario per completare il senso della prima. Quanto al fatto che come soggetto di ἐπεισφέρειν al singolare τὸν δὲ segue il plurale λάσκοντας, si deve considerare che τὸν δὲ “is really, by implication, no true singular. Rather, it stands for the long sequence of messengers . . . : ‘another and yet another and yet another’” (Fraenkel 1962: II 391).

4. vv. 1380-3

οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι, 1380
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνασθαι μόρον.
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
 περιστοιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν,¹⁹

1381 post 1383 transp. Housman et Wilamowitz // 1383 περιστοιχίζω West :
 περιστοιχίζων F : περιστιχίζων G : περιστιχίζω T

A proposito di questi versi, Adv. c.20.47 rivela che Housman aveva elaborato una proposta di trasposizione identica a quella che Wilamowitz stampò nella sua edizione del 1885, ponendo il v. 1381 dopo il v. 1383 (cf. Wilamowitz 1885: 92).

οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι, 1380
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, 1382
 περιστοιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν 1383
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνασθαι μόρον. 1381

È pressoché certo che Housman, in genere molto scrupoloso nell'attribuire le congetture ai loro autori, nel momento in cui appose la nota a margine non conoscesse ancora l'edizione di Wilamowitz; non è possibile dire invece se la scelta di non includere la proposta nell'articolo del 1888 sia dipesa dall'essere venuto a conoscenza che il collega tedesco lo aveva anticipato, oppure da scarsa convinzione circa la bontà dell'intervento.

Per quanto Fraenkel annoti che “it is not easy to understand why Wilamowitz transposed 1381 to after 1383” (Fraenkel 1962: III 647), è probabile che sia per Wilamowitz sia per Housman la scelta sia stata determinata dalla volontà di far dipendere la clausola introdotta da ὡς da ciò che segue, così che Clitemestra dica di aver gettato l'ἄπειρον ἀμφίβληστρον addosso ad Agamennone per far sì che non scampasse alla morte.²⁰ Senonché, la trasposizione inde-

19 “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” (vv. 1380-3).

20 Nell'edizione del 1914 Wilamowitz annota in apparato che è opportuno che la descrizione cominci con la menzione della rete (“indicat retis usum, a

bolisce inopportunosamente il chiaro nesso che sussiste fra οὐτω di 1380 e ὡς di 1381 (l'assassina motiva le modalità della sua azione, affermando che erano intese a non concedere scampo alla vittima), e indebolisce il segmento καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι, che ha piena forza come frase parentetica: cf. *Eum.* 463-4 ἔκτεινα τὴν τεκοῦσα, οὐκ ἀρνήσομαι, / ἀντικτόνοις ποινᾶισι φιλτάτου πατρὸς.

5. vv. 899-903

Riservo infine qualche considerazione a una seconda trasposizione, relativa ai vv. 899-903, che compare anche nell'articolo del 1888, ma in forma diversa.

Nell'articolo sul *Journal of Philology* Housman affronta quelli che ritiene i tre difetti più evidenti di questa sequenza, e cioè: 1) la prima parte dei προσφθέγματα è elencata asindeticamente, mentre il quarto e il quinto membro, a 899-900, sono introdotti da καί; 2) il v. 902 separa inopportunosamente 903 τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγματος dai προσφθέγματα che precedono; 3) al v. 900 κάλλιστον è un epiteto inadatto a ἡμᾶρ (Housman 1888: 269-70 = 1972: 74-5).²¹

Ponendosi sulla linea di Butler, Bothe e Hartung, Housman cerca di risolvere il problema ricorrendo a una trasposizione.²² La sua proposta è di rimuovere i quattro versi 899-902 spostandoli nove versi più avanti e scrivendo, con una lieve correzione a 899:

νῦν, ταῦτα πάντα τλᾶσ', ἀπενθήτω φρενί	895
λέγομι' ἄν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,	896
σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης	897
στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί, ²³	898

quo instrumento facinoris descriptio rite incipit", Wilamowitz 1914: 232).

²¹ Per una discussione dettagliata di queste difficoltà e delle possibili soluzioni cf. Fraenkel 1962: II 406-10 e Medda 2017: III 57-60 (dove è accolta solo l'espunzione di 902).

²² Queste le proposte dei tre editori citati: 901-900-899 Butler (*apud* Peile 1844: 225n. x); 901-899-900 Bothe 1831: II 87-8; 900-901-899 Hartung 1853: 54.

²³ "Ora, dopo aver patito tutto questo, con cuore privo di dolore potrei definire quest'uomo il cane da guardia della sua dimora, la gomena che salva la nave, la colonna dell'alto tetto che giunge fino a terra, il figlio unigenito

τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγμασιν.	903
φθόνος δ' ἀπέστω. πολλὰ γὰρ τὰ πρὶν κακά	904
ἤνειχόμεσθα. νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,	905
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς	906
τὸν σὸν πόδ', ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα.	907
δμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος	908
πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν;	909
εὐθύς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος	910
ἔς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἠγῆται Δίκη. ²⁴	911
κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος	900
ὀδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος ²⁵	901
καὶ γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα ²⁶ .	899
τερπνὸν δὲ τὰναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν. ²⁷	902
τὰ δ' ἄλλα φροντίς οὐχ ὕπνω νικωμένη	912
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα. ²⁸	913

In Adv. c.20.47, nel margine inferiore della p. 36, è annotata invece questa proposta: “888, 901-911, 900, 899 καὶ γῆ φανεῖσα, 902, 912”. Il numero iniziale 888 è certamente un *lapsus calami* per 898 e l'assetto ipotizzato è dunque il seguente:

νῦν, ταῦτα πάντα τλάσ', ἀπενθήτω φρενί	895
λέγοιμ' ἂν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,	896
σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης	897
στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί, ²⁹	898

per il padre” (vv. 895-8).

24 “Di tali appellativi lo ritengo degno. E stia lontana l'invidia: tante sofferenze abbiamo già sopportato in passato. E ora, mio caro, scendi da questo carro, ma non posare a terra, mio signore, il tuo piede che ha saccheggiato Troia! Che aspettate, serve cui è stato assegnato il compito di stendere drappi sul terreno che deve percorrere? Subito si appresti un cammino coperto di porpora, perché la Giustizia lo riconduca al suo domicilio insperato” (903-11).

25 “il giorno bellissimo a vedersi dopo la tempesta, la polla d'acqua sorgiva per il viandante assetato” (vv. 900-1).

26 “e la terra non più sperata apparsa al navigante” (v. 899).

27 “È una gioia scampare a tutte le difficoltà” (v. 902).

28 “il resto, una cura che non è vinta dal sonno lo sistemerà in modo giusto, con l'aiuto divino, com'è destinato” (vv. 912-13).

29 “Ora, dopo aver patito tutto questo, con cuore privo di dolore potrei definire quest'uomo il cane da guardia della sua dimora, la gomena che salva la nave, la colonna dell'alto tetto che giunge fino a terra, il figlio unigenito

ὄδοιπόρω διψῶντι πηγαῖον ῥέος. ³⁰	901
τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιώ προσφθέγμασιν.	903
φθόνος δ' ἀπέστω ³¹ . . .	904
. . .	(905-909)
εὐθύς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος	910
ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἡγήται Δίκη. ³²	911
κάλλιστον ἤμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χείματος. ³³	900
καὶ γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα. ³⁴	899
τερπνὸν δὲ τὰναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν. ³⁵	902
τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνω νικωμένη	912
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα. ³⁶	913

Siamo dunque in presenza di una prima formulazione, un po' più moderata, della trasposizione, che opportunamente lascia il v. 901 ancora legato alla sequenza dei προσφθέγματα, e individua come soggetti dell'espressione κάλλιστον (ἔστι) solo 900 ἤμαρ εἰσιδεῖν e 899 καὶ γῆ φανεῖσα. Né l'una né l'altra proposta si traducono in un miglioramento del testo: l'inserzione di tre (Adv. c.20.47) o quattro versi (1888) tra 911 e 912 rompe il nesso decisivo fra l'ordine "subito si appresti un cammino coperto di porpora, perché la Giustizia lo riconduca al suo domicilio insperato" e l'aggiunta "il resto, una cura che non è vinta dal sonno lo sistemerà in modo giusto, con l'aiuto divino, com'è destinato", che lascia trapelare il ruolo che Clitemestra subdolamente prefigura per sé nell'accoglienza da tributare al marito.

per il padre" (vv. 895-8).

30 "la polla d'acqua sorgiva per il viandante assetato" (v. 901).

31 "Di tali appellativi lo ritengo degno. E stia lontana l'invidia" (vv. 903-4).

32 "Subito si appresti un cammino coperto di porpora, perché la Giustizia lo riconduca al suo domicilio insperato" (vv. 910-11).

33 "il giorno bellissimo a vedersi dopo la tempesta" (v. 900).

34 "e la terra non più sperata apparsa al navigante" (v. 899).

35 "È una gioia scampare a tutte le difficoltà" (v. 902).

36 "il resto, una cura che non è vinta dal sonno lo sistemerà in modo giusto, con l'aiuto divino, com'è destinato" (vv. 912-13).

Riferimenti bibliografici

- Ahrens, Heinrich Ludolph (1832), *De causis quibusdam Aeschyli nondum satis emendati*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bothe, Friederich Heinrich (1831), *Aeschyli tragoediae*, I-II, Lipsiae: Hahn.
- Dawe, Roger David (1965), *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden: Brill.
- Bollack, Jean (1981), *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, I 1. *Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique I*; I 2. *Parodos lyrique II-III. Présentation du premier épisode. Premier Stasimon. Index*, Lille: Université de Lille.
- Butterfield, David e Christopher Stray (eds) (2009), *A. E. Housman: Classical Scholar*, London: Duckworth.
- Brink, Charles Oscar (1985), *English Classical Scholarship. Historical Reflections on Bentley, Porson, and Housman*, Cambridge: James Clarke & Co.
- Diggle, James (2007), "Housman's Greek", in Patrick J. Finglass, Christopher Collard e Nicholas J. Richardson (eds), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford: Oxford University Press, 145-69.
- Ellis, Robinson (ed.) (1881), *P. Ovidii Nasonis Ibis*, Oxonii: Clarendon.
- Fraenkel, Eduard (ed.) (1962), *Aeschylus. Agamemnon* (1950), I-III, Oxford: Clarendon.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar (1936), *A. E. Housman: A Sketch Together with a List of his Writings and Indexes to his Classical Papers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartung, Johann Adam (ed.) (1853), *Aeschylos' Werke*, 4. Bändchen. *Die Ermordung Agamemnons*, Leipzig: Engelmann.
- Haupt, Karl Gerhard (ed.) (1837), *Aeschylea Orestia*, pars I. *Agamemnon*, cum scholiis, commentario et notis Spanhemianis, Berolini: libraria Ensliniana (Ferdinand Müller).
- Herwerden, Henrik van (1876), "De locis nonnullis Aeschyli et Sophoclis", in *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, Twede Reeks, Vijfte Deel, Amsterdam: G.-G. van der Post, 319-57.
- Housman, Alfred Edward (1888), "The Agamemnon of Aeschylus", *Journal of Philology* 16: 244-90 (= Housman 1972, 55-90).
- (1972), *The Classical Papers of A.E. Housman*, collected and edited by J. Diggle and F.R.D. Goodyear, vol. I (1882-1897), Cambridge: OUP.
- Kennedy, Benjamin Hall (ed.) (1878), *The Agamemnon of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press (1882²).

- Margoliouth, David Samuel (ed.) (1884), *Aeschyli Agamemno*, Londini: Macmillan et Socc.
- Medda, Enrico (ed.) (2017), *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*, I-III, Roma: Bardi (Supplemento n. 31 al *Bollettino dei Classici* dell'Accademia Nazionale dei Lincei).
- Naiditch, Paul G. (2002). "The Extant Portion of the Library of A. E. Housman: I. Greek Literature", *Housman Society Journal* 28: 53-69.
- Page, Denys Lionel (ed.) (1972), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii: Clarendon.
- Paley, Frederic Apthorp (ed.) (1855), *The Tragedies of Aeschylus*, re-edited with an English commentary, London: Whittaker and Co. – George Bell (1861², 1870³, 1879⁴).
- Peile, Thomas Williamson (ed.) (1844), *The Agamemnon of Aeschylus* (1839), London: John Murray.
- Prien, Karl (1850), "Des Aeschylos Oresteia von Johannes Franz", *Rheinisches Museum für Philologie* 7: 370-90.
- Schütz, Christian Gottfried (1783), *In Aeschyli tragoedias quae supersunt et deperditarum fragmenta commentarius*, II, *In Persas et Agamemnonem*, Halae: Gebauer.
- Sommerstein, Alan Hugh (ed.) (2008), *Aeschylus, II, Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides*, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Skutsch, Otto (1960), *Alfred Edward Housman, 1859-1936: An Address delivered at the Centenary Celebrations in University College London during the Third International Congress of Classical Studies [...] on 3 September 1959*, London: Athlone.
- Vílchez Díaz, Mercedes e Francisco Rodríguez Adrados (eds) (2006), *Esquilo. Tragedias. III. Agamenón*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Wecklein, Nikolaus (ed.) (1885), *Aeschyli Fabulae*, pars II. *Appendix coniecturas virorum doctorum minus certas continens*, Berolini: Calvary & Co.
- (ed.) (1893), *Aeschyli Fabulae*, partis II auctarium. *Appendix propagata*, Berolini: Calvary & Co.
- West, Martin Lichtfield (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart: Teubner.
- (ed.) (1998), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus* (1990), Stutgardiae-Lipsiae: Teubner.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (ed.) (1885), *Aischylos Agamemnon*, Berlin: Weidmann.
- (ed.) (1914), *Aeschyli tragoediae*, Berlin: Weidmann.

Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall'*Odissea* a Eschilo

FRANCO MONTANARI

Abstract

After the fall of Troy, the return of Agamemnon and his subsequent death are told in very different ways in *The Odyssey* and in Aeschylus' *Oresteia*. The most striking difference is Clytemnestra's role in her husband's death in the *Oresteia*, where she kills her husband by her own hand inside the house. The change of the actual killer suggests a significant change of thought and perspective. In *The Odyssey*, there is a confrontation between factions, foregrounding political and power struggle, while there is no mention of the sacrifice of Iphigenia. In Aeschylus, instead, family motives, hatred and personal rancour come to the fore. The change in Clytemnestra's role is also present in Pindar, and it remains uncertain who was responsible for it, an innovation which acquires a particular significance in Aeschylus.

La figura di Clitennestra e il suo delitto-vendetta dominano lo sviluppo drammatico dell'*Oresteia* di Eschilo. Nell'*Agamennone* Clitennestra è il personaggio forte, che mette in atto l'inganno mortale nei confronti del marito, controlla lo sviluppo degli eventi e attua direttamente con le proprie mani l'assassinio sia di Agamennone che di Cassandra. In seguito nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi* il filo conduttore rimane legato a lei: nelle *Coefore* il delitto-vendetta di Oreste nei confronti della madre, nelle *Eumenidi* il problema della punizione di Oreste per il matricidio sono sviluppo e conseguenza dell'operato della moglie di Agamennone e madre di Ifigenia. Clitennestra è senza dubbio uno dei grandi personaggi tragici creati da Eschilo e torniamo a sottolineare quello che è peraltro un dato di fatto: in sintesi, mentre nell'antico precedente dell'*Odissea* Agamennone viene ucciso da Egisto in uno scontro tra fazioni per il potere, nell'*Oresteia* è Clitennestra che uccide Agamennone di propria mano. La rappresentazione di Eschilo si discosta dunque dal racconto dell'*Odissea* e il cambiamento del

modo in cui viene consumato l'assassinio del vincitore di Troia appare come l'aspetto di configurazione della vicenda che condiziona decisamente la creazione del personaggio tragico.

Per chiarire il significato del passaggio dalla versione omerica a quella di Eschilo dobbiamo in primo luogo riprendere in considerazione e analizzare i passi odissiaci nei quali si parla del ritorno di Agamennone dopo la caduta di Troia e della sua uccisione. Dopo i brevi riferimenti nel canto I,¹ un *excursus* sulla vicenda si trova nel canto III, dove Nestore racconta a Telemaco la morte di Agamennone ai vv. 255-312, in particolare vv. 262-72 e 303-10.

ἡμεῖς μὲν γὰρ κείθι πολέας τελέοντες ἀέθλους 262

ἤμεθ'· ὁ δ' εὐκηλος μυχῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο
πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκεν ἔπεσσιν.

ἢ δ' ἢ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικές, 265

διὰ Κλυταιμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι·
πὰρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνήρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν
Ἄτρεΐδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν.

ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,
δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην 270

κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,
τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

...

τόφρα δὲ ταῦτ' Αἰγισθος ἐμήσατο οἴκοθι λυγρά, 303

κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῶ.

ἐπτάετες δ' ἦνασσε πολυχρῦσοιο Μυκῆνης, 305

τῶ δέ οἱ ὄγδοάτῳ κακὸν ἤλυθε δῖος Ὀρέστης
ἄψ ἄπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα,
Αἰγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα.

ἢ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισι
μητρός τε συγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο· 310

[Noi, infatti, stavamo laggiù, a compiere molte imprese 262

e lui [Egisto], tranquillo, in un angolo d'Argo che pasce cavalli,
con lusinghe incantava la moglie di Agamennone.

Dapprima lei rifiutava la disdicevole azione, 265

la chiara Clitemestra: era d'animo nobile

1 Cf. vv. 29-30, 35-7 (Egisto sposò Clitemnestra e uccise Agamennone), 43, 298-300 (Oreste ha ucciso l'assassino del padre).

ed era con lei il cantore al quale l'Atride
partendo per Troia ordinò di provvedere alla moglie.
Ma quando il destino l'avvinse, fino ad esser domata,
allora, condotto su un'isola deserta il cantore, 270
lo abbandonò in preda e bottino agli uccelli,
e, voglioso, la portò consenziente alla propria dimora. 272
...
E intanto Egisto tramò in casa quei piani funesti: 303
ucciso l'Atride, il popolo fu da lui sottomesso.
Per sette anni regnò su Micene ricca di oro, 305
ma nell'ottavo tornò il chiaro Oreste da Atene,
sciagura per lui, e uccise l'assassino del padre,
Egisto esperto di inganni, che gli uccise il nobile padre.
E uccisolo, offrì agli Argivi un pasto funebre
per la madre odiosa e per Egisto vigliacco.^{2]} 310

In questi versi (preceduti ai vv. 193-8 da un breve cenno all'uccisione di Agamennone per mano di Egisto e alla vendetta di Oreste) l'accento è posto essenzialmente sull'aspetto della vicenda relativo alla seduzione di Clitennestra da parte di Egisto, che supera l'iniziale ritrosia della regina e infine raggiunge il suo scopo, una volta eliminato l'aedo al quale Agamennone aveva lasciato il compito di prendersi cura della moglie. In seguito all'assassinio del vecchio re, Egisto si impadronisce del potere e regna per sette anni, fino a quando non viene a sua volta ucciso da Oreste, tornato in patria.

Il racconto più diffuso si trova nel canto XI dell'*Odissea*. Odisseo incontra fra le altre l'anima di Agamennone ed è lo stesso comandante dell'esercito acheo che racconta (vv. 385-466) la vicenda del suo funesto ritorno come vincitore glorioso dalla guerra di Troia, quando trovò in patria una fine infausta a causa del complotto ordito contro di lui dalla moglie infedele Clitennestra e dal suo amante Egisto. L'anima di Agamennone è circondata da quelle dei compagni, caduti nello scontro con Egisto e i suoi seguaci (vv. 388-9). Il suo racconto comincia al v. 405 e subito, rispondendo a Odisseo, Agamennone afferma che la sua morte non fu causata né da Posidone sul mare né da uno scontro con nemici durante

² Tutte le traduzioni italiane dei passi dell'*Odissea* sono di G. Aurelio Privitera (Omero 1981-86).

una razzia di bestiame o un'azione di guerra, bensì dai suoi famigliari Egisto (figlio di Tieste) e Clitennestra.

- ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο 387
 ἀχνημένη· περι δ' ἄλλαι ἀγηγέραθ', ὅσσοι ἅμ' αὐτῶ
 οἴκῳ ἐν Αἰγίσθιοι θάνον καὶ πότμον ἐπέσπον. 389
 ...
 τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ 395
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων·
 Ἄτρεΐδη κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον,
 τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε τανηλεγέος θανάτοιο;
 ἢέ σέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν
 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτμήν; 400
 ἢέ σ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου
 βοῦς περιταμνόμενον ἢδ' οἰῶν πῶεα καλὰ
 ἢέ περι πτόλιος μαχεούμενον ἢδὲ γυναικῶν;
 ὡς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·
 Ἰδιογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, 405
 οὔτ' ἐμέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν
 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτμήν,
 οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,
 ἀλλὰ μοι Αἰγίσθος τεύξας θανάτῳν τε μόρον τε
 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἰκόνδε καλέσσας, 410
 δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.
 ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περι δ' ἄλλοι ἐταῖροι
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὡς ἀργιόδοτες,
 οἳ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο
 ἢ γάμῳ ἢ ἐράνῳ ἢ εἰλαπίνῃ τεθαλύῃ. 415
 ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,
 μουνᾶξ κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ·
 ἀλλὰ κε κείνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,
 ὡς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας
 κείμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν. 420
 οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρῃ δολόμητις
 ἀμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων
 βάλλον ἀποθνήσκων περι φασγάνῳ· ἢ δὲ κυνῶπις
 νοσφίσαστ' οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Αἶδαο, 425
 χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.
 ὡς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,

ἤ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάληται·
οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε 430
ἀσπάσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· ἠ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.' 434

[Giunse l'anima dell'Atride Agamennone 387

triste: intorno s'eran raccolte le altre, di quanti con lui
morirono in casa di Egisto e il destino subirono. 389

...

Vedendolo piansi e nell'animo ne ebbi pietà, 395

e parlando gli rivolsi alate parole:

“Gloriosissimo Atride, Agamennone signore di uomini,
quale fato di morte spietata ti vinse?

Ti vinse forse Posidone dentro le navi, 400

dopo aver suscitato un aspro uragano di venti,

oppure ti uccisero a terra uomini ostili,

mentre buoi raziavi e bei greggi di pecore

o lottavi per una città e le sue donne?”

Dissi così e subito rispondendomi disse:

“Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie, 405

non mi vinse Posidone dentro le navi

dopo aver suscitato un aspro uragano di venti,

e neanche mi uccisero a terra uomini ostili,

ma Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino,

con la mia sposa funesta mi uccise, invitandomi a casa 410

a mangiare, come un bue alla greppia si uccide.

Così sono morto di miserrima morte: accanto venivano uccisi

senza posa gli altri compagni, come porci dalle candide zanne

nella casa d'un ricco signore molto potente

per un pranzo nuziale o comune o un lauto banchetto. 415

Hai assistito di già alla strage di tanti guerrieri

uccisi in duello e nella mischia feroce:

ma molto più ti saresti angustiato, vedendo

come noi giacevamo intorno al cratere e alle tavole colme

nella gran sala, e tutto il pavimento fumava di sangue. 420

Sentii il grido doloroso della figlia di Priamo

Cassandra: su di me *Clitemestra esperta di inganni*

la uccise. Io levando le mani, le battei
 a terra morente, dalla spada trafitto, e la faccia di cagna
 andò via e non ebbe il cuore, mentre andavo nell'Ade, 425
 di chiudermi gli occhi e serrarmi la bocca con le sue mani.
 Nulla, così, è più orribile e più impudente della donna
 che si metta in mente azioni siffatte,
come la sconcia azione che ella tramò
uccidendo il marito legittimo. Io pensavo 430
 che sarei ritornato a casa gradito ai miei figli
 e ai miei servi: ma lei, che conosce ogni orrore,
 ha riversato vergogna su di sé e sulle donne
 che verranno in futuro, anche su chi fosse buona.] 434

Lo sviluppo della vicenda del ritorno di Agamennone appare basato in sostanza su uno scontro fra Egisto con i suoi seguaci da una parte e dall'altra Agamennone con i suoi compagni, le cui anime sono intorno a lui anche nell'Ade a evidenziare il carattere di 'gruppo'. Questo aspetto della vicenda era stato anticipato nel canto IV, ai vv. 512-37: Menelao riferisce il racconto del Vecchio del Mare, Proteo, che comprende fra l'altro notizie sul ritorno di suo fratello Agamennone.

σὸς δὲ που ἔκφυγε κῆρας ἀδελφεὸς ἠδ' ὑπάλυξεν 512
 ἐν νηυσὶ γλαφυρῆσι· σάωσε δὲ πότνια Ἥρη.
 ἀλλ' ὅτε δὴ τάχ' ἔμελλε Μαλειάων ὄρος αἰπὺ
 ἵξεσθαι, τότε δὴ μιν ἀναρπάξασα θύελλα 515
 πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φέρεν βαρέα στενάχοντα,
 ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιήν, ὅθι δῶματα ναῖε Θυέστης
 τὸ πρὶν, ἀτὰρ τότε ἔναιε Θυεστιάδης Αἴγισθος.
 ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ κεῖθεν ἐφαίνετο νόστος ἀπήμων,
 ἄψ δὲ θεοὶ οὖρον στρέψαν, καὶ οἴκαδ' ἴκοντο, 520
 ἦ τοι ὁ μὲν χαίρων ἐπεβήσετο πατρίδος αἴης,
 καὶ κύνει ἀπτόμενος ἦν πατρίδα· πολλὰ δ' ἀπ' αὐτοῦ
 δάκρυα θερμὰ χέοντ', ἐπεὶ ἀσπασίως ἶδε γαῖαν.
 τὸν δ' ἄρ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός, ὃν ῥα καθεῖσεν
 Αἴγισθος δολόμητις ἄγων, ὑπὸ δ' ἔσχετο μισθὸν 525
 χρυσοῦ δοῖα τάλαντα· φύλασσε δ' ὄ γ' εἰς ἐνιαυτόν,
 μὴ ἔ λάθοι παριών, μνήσαιτο δὲ θούριδος ἀλκῆς.
 βῆ δ' ἴμεν ἀγγελέων πρὸς δῶματα ποιμένι λαῶν.
 αὐτίκα δ' Αἴγισθος δολίην ἐφράσσατο τέχνην·

- κρινάμενος κατὰ δῆμον ἑίκοσι φῶτας ἀρίστους 530
 εἶσε λόχον, ἐτέρωθι δ' ἀνώγει δαῖτα πένεσθαι·
 αὐτὰρ ὁ βῆ καλέων Ἀγαμέμνονα, ποιμένα λαῶν,
 ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν, ἀεικέα μερμηρίζων.
 τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε
 δειπνίσσας, ὥς τις κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ. 535
 οὐδέ τις Ἀτρεΐδew ἐτάρων λίπεθ' θ' οἷ οἱ ἔποντο,
 οὐδέ τις Αἰγίσθου, ἀλλ' ἔκταθεν ἐν μεγάροισιν. 537
- [Tuo fratello sfuggì alle dee della morte e scampò
 con le navi ben cave: a salvarlo fu Era possente.
 E stava per giungere al ripido monte
 Malea, quando la tempesta, rapitolo, 512
 lo trascinò tra gravi gemiti nel mare pescoso
 all'estremità di quel campo in cui prima abitava
 Tieste, e allora Egisto abitava, figlio di Tieste.
 Quando anche <da>³ lì il ritorno parve sicuro,
 e gli dei invertirono il vento ed essi arrivarono a casa, 520
 allora, felice, sbarcò sulla terra dei padri
 e toccatala baciò la sua patria: molte lacrime
 egli versò, caldamente, quando vide finalmente la terra.
 Ma dalla vedetta lo scorse la guardia che Egisto,
 esperto di inganni, vi collocò, e a compenso gli offrì 525
 due talenti di oro: stava a guardia da un anno,
 che non gli sfuggisse passando e <non>⁴
 ricordasse il valore guerriero.
 Costui s'avviò al palazzo per dirlo al pastore di popoli.
 Subito Egisto pensò un espediente insidioso:
 scelti venti uomini, i più valorosi della contrada, 530
 tese un agguato e ordinò d'apprestare altrove un banchetto.
 Poi andò a chiamare Agamennone, pastore di popoli,
 con cavalli e con carri, meditando infami pensieri.
 Lo condusse, che non sospettava la fine, e l'uccise
 dopo averlo invitato, come chi ammazza un bue alla greppia. 535
 Dei compagni che avevano seguito l'Atride
 non rimase nessuno,
 e nessuno dei compagni d'Egisto, ma in casa furono uccisi.] 537

3 Correzione alla traduzione di Privitera.

4 Correzione alla traduzione di Privitera.

Si racconta dunque che Egisto, avvertito da un guardiano prezzolato dell'arrivo di Agamennone di ritorno da Troia, preparò un drappello di uomini a lui fedeli, invitò Agamennone a banchetto nella sua casa e lo attaccò di sorpresa insieme ai suoi compagni: ne conseguì uno scontro, la morte di Agamennone e una strage delle due fazioni. Come abbiamo visto, nel canto XI l'assassinio è raccontato in modo simile, ma con maggiore ampiezza e più particolari: per mettere in atto il piano ordito con Clitennestra, Egisto invita a banchetto Agamennone e poi lo uccide nel contesto di una strage che coinvolge gli amici di Egisto e gli amici di Agamennone. L'uccisione di Cassandra da parte di Clitennestra è raccontata come ultimo atto della sanguinosa vicenda: una donna contro un'altra donna, che appare, per così dire, come una sorta di aggiunta allo scontro degli uomini e dei loro gruppi. Queste modalità di sviluppo costituiscono un aspetto di primaria importanza, che deve essere tenuto ben presente: in particolare, l'episodio caratterizzante dello scontro fra le due fazioni, ripetuto nel canto IV e nel canto XI.

Non deve sfuggire tuttavia un altro aspetto non meno significativo presente nel passo del canto XI, vale a dire il fatto che il racconto di Agamennone mette chiaramente l'accento su Clitennestra e sul suo ruolo importante nell'uccisione perpetrata da Egisto (cf. anche *Od.* 24.200). Si vedano i vv. 409-10: Αἴγισθος . . . / ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ e i vv. 429-30 κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές, / κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον.⁵ Inoltre, Clitennestra uccide di suo pugno Cassandra (vv. 421-3: κτεῖνε) e la sua ferocia nei confronti di Agamennone morente è particolarmente sottolineata (vv. 423-6). Odisseo riprende il concetto al v. 439: “e a te Clitennestra, mentre eri lontano, ordiva una trappola” (σοὶ δὲ Κλυταμνήστρη δόλον ἦρτε τεηλόθ' ἐόντι). Subito dopo Agamennone dichiara che a Odisseo non verrà morte dalla sua sposa (vv. 444-6), istituendo un esplicito parallelo fra la saggia Penelope e la malvagia Clitennestra, e quindi evidentemente fra il ritorno di Odisseo e quello di Agamennone. Il confronto/parallelo fra i due ritorni rimane sullo sfondo a diversi livelli e offre una

5 La traduzione italiana di Privitera non mi pare precisa: meglio “preparando l'assassinio” (Vincenzo Di Benedetto) oppure “tramando morte” (Franco Ferrari).

sorta di filo rosso nell'interpretazione della vicenda dei due eroi. Per Odisseo il ritorno a casa è in primo luogo difficoltoso e straordinariamente prolungato, al momento dell'arrivo in un primo tempo è ostacolato e arduo ma in conclusione risulta felice e fortunato; per Agamennone dopo la fine della guerra il ritorno a casa è agevole e rapido, al momento dell'arrivo in un primo tempo è glorioso ed esultante ma infine risulta doloroso e funesto. Le battaglie combattute da Odisseo e da Agamennone si svolgono entrambe nel contesto della casa, nella sala del banchetto, ma nel primo caso il legittimo sovrano, quasi da solo almeno nello scontro, recupera il suo regno assieme alla regina fedele, mentre nel secondo è l'usurpatore che, grazie alla complicità della regina fedifraga, vince contro il legittimo sovrano e un gruppo di suoi amici.⁶ Ai vv. 452-3 Agamennone sottolinea come Clitennestra gli abbia negato anche di rivedere il figlio, perché *πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν*, "prima mi uccise": difficile dire se il verbo *πέφνε* vada visto come una forzata sottolineatura del ruolo promotore di Clitennestra ("mi uccise" è la traduzione comune in italiano) oppure vada inteso in senso causativo, "mi fece uccidere", ma certo è che il verso ancora una volta sottolinea il ruolo primario svolto da Clitennestra.

La vicenda è richiamata anche nel canto XXIV dell'Odissea, quando la discesa all'Ade delle ombre dei proci offre l'occasione per una nuova comparsa di Agamennone (vv. 15-204). Questa volta in un primo momento egli dialoga con Achille e il parallelo è fra la morte gloriosa, che Achille ha avuto e che Agamennone avrebbe potuto avere a Troia, e la morte dolorosa e miseranda che invece è toccata in patria al comandante dell'esercito acheo: "al ritorno Zeus mi ordì una fine luttuosa, / per mano di Egisto e della consorte funesta" (vv. 96-7). Arrivano poi le anime dei proci e uno di loro, Anfimedonte, racconta l'inganno della tela di Penelope, il ritorno di Odisseo, la prova dell'arco e la strage (vv. 98-190). Nella sua

6 Cf. le parole di Atena/Mentore in *Od.* 3.232-5: "Vorrei ben io, anche avendo sofferto molti dolori, / giungere a casa e vedere il dì del ritorno, / piuttosto che, giunto, morire al mio focolare, come morì / Agamennone sotto la rete d'Egisto e di sua moglie." (*βουλοίμην δ' ἂν ἐγὼ γε καὶ ἄλγεα πολλὰ μογήσας / οἴκαδ' ἑ ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι, / ἢ ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐρέστιος, ὡς Ἀγαμέμνων / ὤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθιο δόλῳ καὶ ἧς ἀλόχοιο*).

replica (vv. 191-202) Agamennone ripropone il parallelo fra se stesso e Odisseo fondato sulla differenza fra la saggia Penelope, la cui *arete* avrà fama imperitura, e la malvagia Clitennestra.

οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,
 κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδὴ 200
 ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει
 θηλυτέρησι γυναίξι, καὶ ἢ κ' εὐεργὸς ἔησιν. 202

[Non così meditò le sue gesta malvage la figlia di Tindaro
uccidendo il marito legittimo, e un canto odioso 200
 vi sarà tra gli uomini, e darà pessima fama
 alle deboli donne, anche a colei che sia onesta.] 202

Il verbo κτείνασα del v. 200 pone lo stesso problema di πέφνε a 11.453: anche qui dobbiamo chiederci se l'espressione vada vista come una forzata sottolineatura del ruolo 'attivo' della donna oppure vada inteso in senso causativo, "facendo uccidere", ma certo è che ancora una volta viene evidenziato il ruolo importante di Clitennestra.

Riassumendo, nell'*Odissea* l'episodio del ritorno di Agamennone da Troia è presentato sulla base della combinazione di due elementi. L'assassinio è perpetrato da Egisto durante uno scontro, una vera e propria battaglia nella quale si affrontano due fazioni: quella del vecchio re, che dopo una lunga assenza torna per riprendere il trono, e quella dell'usurpatore che nel frattempo ha preso e intende conservare il potere ed è diventato il nuovo amante-compagno della regina. All'azione e alle motivazioni di Egisto si mischia e aggiunge il ruolo della regina Clitennestra, attiva complice della vicenda nel preparare l'inganno nei confronti del marito, nel tramare la sua morte e addirittura nell'uccidere di suo pugno la concubina Cassandra, aggiungendo al quadro complessivo l'aspetto della feroce vendetta nei confronti di Agamennone in una sorta di rivalità femminile, in un certo senso retrospettiva rispetto alla nuova situazione che la vede compagna di Egisto e dunque anche lei fedifraga come il marito. Se Agamennone è di fatto e materialmente ucciso da Egisto, la complicità attiva di Clitennestra è così sottolineata in *Odissea* XI e XXIV da costituire un valido precedente per la trasformazione della donna nella diretta assassina di Agamennone, che troviamo in Eschilo.

Ma il cambiamento di mano assassina è un'invenzione di Eschilo o esisteva già e il poeta tragico l'ha fatta propria e sviluppata? Rimane per il momento non risolto (e direi irresolubile, se non intervengono in qualche modo altre informazioni) il problema della priorità fra l'*Oresteia* e la *Pitica* 11 di Pindaro, che coinvolge questo aspetto del mito. In quest'ode, composta per una vittoria nella corsa ai giochi Pitici del giovane Trasidèo di Tebe, l'*excursus* narrativo è dedicato al mito degli Atridi ed è introdotto con quello che può ben essere definito un puro pretesto geografico: Trasidèo ha conseguito la sua vittoria a Delfi, il luogo dove un tempo Pilade ospitò Oreste, che era stato esiliato dalla patria appunto dalla madre Clitennestra.

ἐν ἀφνεαῖς ἀρούραισι Πυλάδα νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα. τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταμῆστρας χερῶν ὑπο κρατερᾶν ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπένθέος, ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία ψυχᾷ πόρευσ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὐσκιον νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἴφιγένει' Εὐρίπω σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον; ἢ ἐτέρῳ λέχει δαμαζομέναν ἐννυχοὶ πάραγον κοῖται;	15
...	
θάνεν μὲν αὐτὸς ἦρως Ἀτρείδας ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις, μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα πυρωθέντων Τρώων ἔλυσε δόμους ἀβρότατος. ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον Στρόφιον ἐξίκετο, νέα κεφαλά, ⁷ Παρνασσοῦ πόδα ναίοντ' ἄλλα χρόνῳ σὺν Ἄρει ἔπεφνε ματέρα θῆκε τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς.	31 35 37
[Egli [Trasidèo] ha vinto nei campi opulenti di Pilade,	15

7 Gentili nel testo accetta νέα κεφαλά: cf. Gentili in Pindaro 1995: *ad l.*

l'ospite del Lacedemone⁸ Oreste.
 Mentre gli uccidevano il padre,⁹
 di sotto alle forti mani
 di Clitemestra, la nutrice Arsinoe
 lo sottrasse a un inganno funesto,
 quando la Dardanide figlia di Priamo,
 Cassandra, fu spedita
 sotto il colpo del lucido bronzo, 20
 con l'ombra di Agamennone,
 lungo la riva ombrosa d'Acheronte,
 dalla donna spietata.
 Forse la persuase Ifigenia,
 sgozzata sull'Èuripo, lontano dalla patria,
 sì da metterle in moto la pesante mano
 piena di rancore?
 O sedotta da un altro letto
 la travolsero notturni amori? 25
 . . .
 Morì l'eroe stesso, l'Atride, 31
 giunto dopo lungo tempo nella gloriosa Amicle,
 e fece perire la vergine indovina
 dopo ch'ebbe dissolto dalla loro opulenza,
 per causa d'Elena, le case dei Troiani
 arsi dal fuoco. Ma il giovane figlio
 giunse presso Strofio, ospite vecchio, 35
 che dimorava ai piedi del Parnaso:
 egli più tardi con l'aiuto d'Ares
 uccise la madre
 e stese Egisto nel suo sangue.¹⁰] 37

8 Nell'epica omerica il regno di Agamennone è collocato a Micene o a Argo, e lo stesso accade nei tragici: Eschilo e Euripide (*Oreste* e *Elettra*) lo pongono in Argo, Sofocle (*Elettra*) a Micene. Pindaro non segue questa tradizione e situa il regno di Agamennone ad Amicle, a sud di Sparta (v. 32); in Sparta lo collocavano sia Stesicoro che Simonide, cf. *sch.* Euripide, *Oreste*, 46 = Stesicoro fr. 216 Page e Davies, fr. 177 Davies-Finglass (vedi *infra* note 12 e 13).

9 Meglio tradurre "mentre il padre veniva ucciso sotto le forti mani di Clitennestra".

10 Traduzione di Bruno Gentili (Pindaro 1995).

Dunque secondo Pindaro in questo passo Agamennone fu ucciso Κλυταιμήςτρας χερῶν ὑπο κρατερᾶν, “sotto le forti mani di Clitennestra” (v. 17), e la νηλῆς γυνά, “donna spietata” (v. 22) uccise anche Cassandra, inviata all’Acheronte assieme all’anima di Agamennone (vv. 19-22). Pindaro aggiunge la menzione di due ragioni che avrebbero persuaso Clitennestra ad agire contro lo sposo e la sua concubina: il sacrificio di Ifigenia e il nuovo legame che la univa a Egisto (vv. 22-7). Diversamente dall’*Odissea*, dunque, in Pindaro la mano assassina è quella di Clitennestra anche per Agamennone e, come accennavamo, si discute sulla priorità di Eschilo o di Pindaro per questa innovazione nel mito rispetto all’*Odissea*. Per la *Pitica* 11 sono ipotizzate due datazioni: il 474, quindi prima dell’*Oresteia* del 458; oppure il 454, quindi dopo Eschilo.¹¹

Il divario fra Pindaro e Eschilo sarebbe comunque di pochi anni e c’è da chiedersi se non ci fossero stati dei precedenti. Dobbiamo ricordare che Stesicoro, nato oltre un secolo prima di Eschilo e di Pindaro, aveva composto una *Oresteia*, della quale abbiamo solo qualche notizia e qualche frammento. A quanto pare, già gli antichi avevano trattato le questioni connesse ai cambiamenti apportati dopo Omero in questa parte del mito degli Atridi. Un commentario papiraceo del II sec. d.C. (*POxy* 2506 = Stesicoro fr. 217 Page e Davies; 181a Davies-Finglass), oltre a fare confronti fra Stesicoro e Euripide (*Oreste e Ifigenia in Aulide*), ci fa sapere fra l’altro che in Stesicoro si trovava il riconoscimento di Oreste grazie al ricciolo come nelle *Coefore*; uno scolio a Eschilo (*sch. Coefore* 733 = Stesicoro fr. 218 Page e Davies; 179 Davies-Finglass) ci informa sui diversi nomi della nutrice di Oreste in Eschilo, Pindaro e Stesicoro; in Plutarco (*Ser. num. vind.* 10.555 A = Stesicoro fr. 219 Page e Davies; 180 Davies-Finglass) leggiamo una notizia su Clitennestra che vede in sogno un serpente dal quale esce “il re della stirpe di Plistene” (ἐκ δ’ ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη); abbiamo già ricordato la diversa collocazione del regno di Agamennone (vedi sopra n8). Non è questa la sede per analizzare le testimonianze sull’*Oresteia* di Stesicoro: ci basta dire che esse ci

¹¹ Sono le date delle due vittorie pitiche di Trasideo: cf. Pindaro 1995: 283ss.

dicono che Stesicoro rispetto a Omero introdusse nel mito dell'*Oresteia* elementi che noi troviamo in autori posteriori,¹² ma non abbiamo nessuna notizia a proposito dell'autore materiale dell'assassinio di Agamennone, anche se è stato messo in luce come traspaia nell'*Oresteia* di Stesicoro una preminenza delle figure femminili,¹³ il che può certamente orientare verso la *possibilità* che egli abbia incrementato il ruolo di Clitennestra prima di Pindaro e Eschilo.

Così stando le cose, certamente non si può dire che il dato della priorità fra Eschilo e Pindaro sulla scelta di attribuire l'uccisione materiale di Agamennone a Clitennestra sia poco rilevante, ma altrettanto certamente non esaurisce tutti gli aspetti del problema. Dicevamo che Pindaro menziona due ragioni che avrebbero motivato l'odio di Clitennestra e l'avrebbero spinta ad agire contro Agamennone: il sacrificio della figlia Ifigenia e il suo nuovo legame amoroso con Egisto. Il sacrificio di Ifigenia non è menzionato in Omero ed è di fatto la più 'pesante' novità della nuova versione della vicenda, mentre il rapporto adulterino fra Egisto e Clitennestra è ben presente e offre la base per il confronto ribadito da Agamennone fra la funesta Clitennestra e la saggia Penelope, dunque fra se stesso e Odisseo. Da questo punto di vista, c'è una differenza fra i canti IV e XI da una parte e i canti III e XXIV dell'*Odissea* dall'altra. Nei canti III e XXIV l'aspetto più personale e 'privato' è messo in primo piano e nel XXIV esso prevale nettamente, anzi è di fatto l'unico evidenziato allo scopo di fornire la base per il confronto fra la fedifraga Clitennestra di Agamennone e la fedele Penelope di Odisseo, dunque fra i due reduci dalla guerra. Nei canti IV e XI lo scontro politico-istituzionale per il potere regale fra Egisto e Agamennone con i rispettivi gruppi di seguaci è in primo piano e detta le modalità della morte del re destituito nel quadro di una battaglia e di una strage dei suoi compagni: questo

12 Cf. Ercoles 2013: 18-28, 378-81; Stesicoro 2014, fr. 177-181b con relativo commento a pp. 492-511 e 482-90. Nulla possiamo dire a proposito della testimonianza di Megaclide in Ateneo 12.513a, secondo cui Stesicoro (Ta4 Ercoles, con il commento a pp. 242-4) avrebbe ripreso molte cose da un precedente poeta lirico Xanto, soprattutto a proposito del mito di Eracle e del tema dell'*Oresteia*: sarebbe un altro gradino intermedio fra Omero e Pindaro/Eschilo, che però rimane del tutto misterioso.

13 Cf. Stesicoro 2014: 490.

ovviamente senza smentire né attenuare quanto già evidenziato, cioè la sottolineatura dell'importanza del ruolo di Clitennestra (regina vecchia e nuova, con il vecchio e con il nuovo re) nella trama ordita contro Agamennone. Per riassumere in modo semplificato, diciamo che nell'*Odissea* nella vicenda della morte di Agamennone convivono un aspetto pubblico, politico-istituzionale per il potere, con uno privato, personale e passionale. Egisto e Clitennestra preparano insieme l'assassinio per entrambe le motivazioni, compresenti e cooperanti, ma le due uccisioni sono distinte: quella di Agamennone è affare diretto di Egisto mentre quella di Cassandra è affare diretto di Clitennestra. Guardando il racconto dell'*Odissea* con un'ottica per così dire a posteriori, cioè avendo in mente la versione di Eschilo e Pindaro, l'assenza del sacrificio di Ifigenia è certamente vistosa: senza pretendere di riaprire il più volte indagato e trattato problema della conoscenza del personaggio e dell'episodio di Ifigenia nei poemi omerici, limitiamoci a constatare che nella storia dell'assassinio di Agamennone nell'*Odissea* come l'abbiamo non compare per nulla Ifigenia e l'episodio che la riguarda.

È chiaro che il sacrificio di Ifigenia, con le sue conseguenze, sposta il fulcro della vicenda in direzione della sfera "privata" e accentua l'aspetto profondamente personale delle motivazioni di Clitennestra. È quello che riscontriamo in Pindaro, dove non si fa parola di uno scontro politico-militare per il potere: l'assassinio di Agamennone (e ovviamente di Cassandra) è perpetrato di suo pugno da Clitennestra a causa di un odio motivato dal sacrificio di Ifigenia voluto da Agamennone e dal nuovo rapporto con Egisto, che è il rivale del re precedente. Tuttavia Egisto, per così dire, scivola quasi ai margini dalla vicenda: la lotta per il potere rimane un po' in ombra e in sottofondo, lasciando il posto ai sentimenti di rancore e di vendetta, e la scelta della mano assassina segue questo spostamento del fulcro, cambia in consonanza con esso e porta con sé il contesto dell'avvenimento. Pindaro non dice nulla delle modalità in cui avviene l'omicidio, ma Eschilo mette in scena Clitennestra che uccide di propria mano il marito in un contesto privato, nei recessi della reggia e in solitudine: risalta chiaramente la differenza con lo scontro fra gruppi politicamente e militarmente contrapposti dell'*Odissea* nella sala pubblica del banchetto.

Nell'*Agamennone* Egisto non svolge nessun ruolo fino a

quando l'assassinio di Agamennone (e di Cassandra) non è compiuto e anzi fa la sua comparsa in scena solo nella parte finale della tragedia (precisamente al v. 1577): rievoca le vicende che segnarono l'odio fra Atreo e Tieste, gioisce per la morte di Agamennone che ascrive a suo merito (senza motivazioni), si scontra con il coro che evoca il ritorno vendicatore di Oreste, ma infine è Clitennestra che interviene, intanto perché lo scontro non degeneri in altra violenza, ma soprattutto per sentenziare in chiusura che il potere è ormai nelle loro mani. E così il tema politico del potere torna fuori e viene affermato.

Il concitato dialogo fra Egisto e il coro nel finale della tragedia contiene alcuni elementi di interesse per il tema che stiamo sviluppando. Egisto, dopo aver parlato di "giorno che porta giustizia" (v. 1577), rivendica il merito della giusta uccisione di Agamennone, di cui dichiara di essere il vero responsabile.

κάγω δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς 1604

...

καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὦν, 1608
πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας.

[E io con giustizia ho ordito questo omicidio 1604

...

pur esterno alla casa, ho messo le mani su quest'uomo,
ho tramato ogni artificio del piano funesto.] 1608

Egisto si presenta dunque come l'eminenza grigia della vicenda, colui che per giustizia ha tramato l'uccisione di Agamennone, eseguita materialmente da Clitennestra. Così intende il coro:

σὺ δ'ἄνδρα τόνδε φῆς ἐκὼν κατακτανεῖν, 1613
μόνος δ'ἔποικτον τόνδε βουλευῆσαι φόνον

[tu dici di avere voluto uccidere quest'uomo, 1613
di aver meditato tu solo questo omicidio doloroso.]

La rivendicazione di Egisto appare a prima vista come un rovesciamento rispetto all'*Odissea*, dove le parti fra lui e Clitennestra erano invertite, ma in realtà suona persino un po' velleitaria, data la totale assenza dalla scena di Egisto fino a questo momento e il decor-

so degli avvenimenti messo in scena nella tragedia. Il Coro smaschera impietosamente questo aspetto. In primo luogo ai vv. 1625-7 apostrofa Egisto come “femmina” (γύναι) che se ne sta in casa e per di più disonora il letto e trama la morte del comandante guerriero (un precedente in *Odissea* 3.262ss.): un’affermazione particolarmente forte e di rimarchevole violenza. Poi ai vv. 1633-5 mette in dubbio che possa diventare signora di Argo lui, che ha tramato la morte contro il re ma non ha osato, non ha avuto il coraggio di compiere l’azione con le sue mani: e anche queste sono parole molto aggressive. Egisto si difende dicendo che l’inganno era evidentemente cosa da donna, essendo lui un nemico da tempo sospetto, e riafferma decisamente la sua intenzione di prendere il potere (vv. 1636-42). Ma il Coro non demorde: perché Egisto, codardo, non ha ucciso di sua mano Agamennone ma insieme a lui l’ha ucciso una donna, producendo così un *miasma* che contamina la terra e i suoi dei (vv. 1643-6)? Il coro evoca il ritorno di Oreste (vv. 1646-8) e lo scontro con Egisto e i suoi seguaci sta per degenerare (v. 1651: ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω, “ognuno impugnì la spada”), quando interviene Clitennestra a impedire ἄλλα κακά, “altri mali” (v. 1654) e a concludere affermando che loro sono ormai i padroni (vv. 1672-3), dopo aver pronunciato un verso molto significativo (v. 1661):

ὦδ’ ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν.

[così è il discorso di una donna, se qualcuno ritiene di ascoltarla.]

La tardiva comparsa di Egisto e il suo comportamento un po’ velleitario in questo finale hanno forse addirittura una patina di ironia: certo la personalità dominante è comunque Clitennestra, e tutto questo la fa risaltare ancora di più. Passa attraverso di lei persino il motivo dello scontro tra le fazioni e della presa del potere, che certo è presente ma ormai alla fine, e in secondo piano rispetto alla presentazione dell’*Odissea*: su questo Clitennestra si era già scontrata con il Coro subito dopo la scoperta dell’omicidio (vv. 1372ss.) e, definendosi artefice di giustizia, aveva seccamente concluso τὰδ’ ὦδ’ ἔχει, “le cose stanno così” (v. 1406).

Come in Pindaro, in Eschilo i due motivi personali di Clitennestra hanno preso il sopravvento rispetto alla questione

pubblica e politica dello scontro per il potere, che ovviamente non è sparita, torna fuori e rimane in campo, non potrebbe essere altrimenti, ma non riveste un ruolo primario nello svolgimento dei fatti e nella rappresentazione drammatica. L'uccisione di Ifigenia è la differenza. In *Ag.* 1414-20 e 1521-9 il sacrificio di Ifigenia è urlato dalla madre inferocita come motivo di odio nei confronti di Agamennone. Nel finale dell'*Agamennone* Clitennestra chiama Egisto φίλτατ'ἀνδρῶν ("il più caro degli uomini") e nella conclusione afferma il potere di loro in coppia; in *Ch.* 906-7 è Oreste, dopo aver ucciso Egisto, a rinfacciare duramente alla madre il suo rapporto con lui, illecitamente preferito al legittimo marito: "da vivo lo preferivi a mio padre, / quindi vai a letto con lui da morta" (καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός. / τούτῳ θανοῦσα ξυγκάθευδ'). A prevalere è la storia familiare: le passioni, gli odi, i rancori, gli amori. Clitennestra la evoca e definisce se stessa "l'antico aspro demone vendicatore" (*Ag.* 1501: ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ) della famiglia.

L'odio di Clitennestra coinvolge anche Cassandra (cf. *Ag.* 1440-7), che già nell'*Odissea* era uccisa direttamente da lei: un punto rimasto immutato in Pindaro e Eschilo. Come già detto, l'uccisione della concubina troiana aggiunge al quadro complessivo l'aspetto personale della feroce vendetta in una sorta di rivalità femminile: il fatto che questo, come già si è visto, possa apparire retrospettivo rispetto alla nuova situazione, che vede Clitennestra fedifraga compagna di Egisto, non entra assolutamente nello sviluppo della storia, non è mai evocato. Clitennestra odia Agamennone *anche* per questo: si tratta di un elemento che accentua i toni della vicenda e del personaggio, una componente importante che rimane immutata, pur non avendo un'incidenza decisiva sullo sviluppo dei fatti. Eschilo mette in bocca a Clitennestra la definizione dell'omicidio di Cassandra come παροψώνημα, cioè "manicaretto aggiuntivo", "contorno in più" del piatto principale (v. 1447). L'uccisione di Cassandra rimane stabile nella vicenda, ma ora aggiunge un elemento in più al 'fatto personale' di Clitennestra e acquista uno spessore più accentuato.

Per l'innovazione che troviamo in Eschilo e in Pindaro, l'*Odissea* aveva fornito un precedente nella sottolineatura del ruolo di Clitennestra come feroce complice attiva, che abbiamo messo in

evidenza. Questo precedente è sviluppato facendo di Clitennestra l'assassina diretta e materiale anche di Agamennone. Abbiamo già osservato che la scelta della mano assassina segue e accompagna lo spostamento del fulcro della vicenda e la maggiore focalizzazione sulle passioni famigliari e le motivazioni personali cui assistiamo dopo Omero, cambia in parallelo con esso e porta con sé anche il contesto e l'ambientazione dell'episodio, dal banchetto e scontro pubblico alla sfera privata nell'interno della casa. Non sappiamo chi per primo operò tale spostamento, ma certo Eschilo lo ha ripreso e rappresentato con grande efficacia drammatica in uno straordinario personaggio femminile e con particolare consonanza alle problematiche della giustizia e del *genos* che sono al centro dell'*Oresteia*.

Riferimenti bibliografici

- Davies, Malcolm (ed.) (1991), *Poetarum melicorum graecorum fragmenta*, ed. by Malcolm Davies, Oxford: Clarendon Press.
- Ercoles, Marco (ed.) (2013), *Stesicoro: le testimonianze antiche*, Bologna: Pàtron.
- Omero (1981-86), (1981-86), *Omero. Odissea*, a cura di Manuel Fernández-Galiano, John Bryan Hainsworth, Alfred Heubeck, Arie Hoekstra, Joseph Russo, Stephanie West. Traduzione di Giuseppe Aurelio Privitera, 6 voll., Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Page, Denys Lionell (ed.) (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Clarendon Press.
- Pindaro (1995), *Pindaro. Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, Commento a cura di Paola Angeli Bernardini, Ettore Cingano, Bruno Gentili e Pietro Giannini, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Stesicoro (2014), *Stesichorus. The Poems*, ed. with translation and commentary by Malcolm Davies and Patrick J. Finglass, Cambridge: Cambridge University Press.

Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γόμος nel mito di Io*

ANTONIETTA PROVENZA

Abstract

The main stages in the myth of the Argive Io are seduction by Zeus, being guarded by “all-seeing” Argos, her bovine hybridization and mad wanderings from Argos to Egypt, and finally her return to the human form and the birth of Epaphus, Zeus’ son. The agent of Io’s hybridization is either Zeus or Hera. Another aspect of this myth is the rejection of one’s love – also of marriage – for the purpose of preserving a condition of virginity and of “freedom” that is anomalous for women. If it is the case that Hera is the cause of Io’s evils, the girl herself appears as the paradigm of the unavoidable “yoke” of love and marriage for women, especially in Aeschylus’ *Suppliant Women*. Io shares the same bovine imagery as Hera (who is βῶπις, “ox-eyed”), and her myth has substantial similarities with the myth of the Proitids. Both myths highlight the notion of the necessity of marriage (γόμος): Io rids herself of suffering, as a heifer harassed by a gadfly, by means of conceiving a child and bearing it. In the light of the bovine imagery, and in consideration of Io’s representation not just as a heifer-girl, but even as a bull-girl – a hypostasis of Dionysus, associated with sex and fertility – this paper aims at considering Io’s hybridity in relation to female sexuality and the social position of women in marriage.

La vicenda mitica di Io,¹ sacerdotessa di Hera² amata da Zeus, è

* Per il testo del *Prometeo incatenato* e delle *Supplici* seguo West 1990; le traduzioni sono mie. Non mi è stato possibile accedere alle traduzioni italiane di Burkert (1983) e Dowden (1989), che cito pertanto dalle edizioni in inglese.

1 In Apollodoro (2.1.3), Io è figlia di Iaso – a sua volta figlio di Argo – o di Inaco. La prima versione si riscontra anche in Paus. 2.16.1; la seconda è molto più diffusa: cf. Castore, *FGrHist* 250F8 (citato da Apollodoro); Aesch. *PV* 589-90, 705; Soph. fr. 269a, 270, 284 R. (*Inachos*); Bacchyl. 19.18; Hdt. 1.1.3; Ps.-Plu. *Fluv.* 18.1 (7.312.13 Bernardakis); Eur. *Suppl.* 629; Paus. 1.25.1, 3.18.13. Il mito è narrato anche da Acusilao (*FGrHist* 2F26-7), Ferecide (*FGrHist* 3F66-67, tra le fonti di Apollodoro), Ovidio (*Met.* 1.625-727). Per un’analisi esaustiva relativa alla paternità di Io si rinvia a Dowden 1989: 118-24.

2 Cf. *Phoronis*, fr. 4 Bernabé (κλειδοῦχος, su cui cf. O’Brien 1993: 152-5); Aesch. *Suppl.* 291-2; Apollod. 2.1.3 = Hes. fr. 125 M.-W. Nel culto di Hera argiva, sacerdotesse chiamate κλειδοῦχοι – termine probabilmente corrispondente al *klāwiphoroi* (*ka-ra-wi-po-ro*) che si riscontra in alcune tavolette in

stata analizzata secondo due prospettive, relative alla transizione da *παρθένος* a *γυνή*, e alla geografia del suo vagare dalla nativa Argo all'Egitto³ dopo l'ibridazione bovina conseguente alla seduzione da parte di Zeus, che avrà fine solo con la nascita di Epafo, figlio del dio, sulle sponde del Nilo. L'agente dell'ibridazione è Zeus⁴ – che vi ricorre per nascondere la sua infedeltà a Hera – o la stessa Hera,⁵ che intende vendicare il tradimento.

Gli aspetti più significativi della vicenda sembrano rappresentati dalla persecuzione da parte di Hera, con cui la sacerdotessa argiva condivide l'immaginario bovino (Hera è tradizionalmente la dea *βοῶπις*, “dallo sguardo bovino”),⁶ e dal rifiuto del *γάμος* – una delle sfere di influenza della dea⁷ –, che si configura in particolare nelle *Supplici* di Eschilo, tragedia incentrata sul mito delle Danaidi, discendenti della stessa Io. Il motivo della necessità delle nozze, che appare espresso anche nei frammenti degli altri drammi della tetralogia eschilea sulle Danaidi, emerge come insegnamento fondamentale del mito di Io: le sofferenze della fanciulla-giovenca hanno fine grazie al concepimento di un figlio e alla sua nascita, ovvero, all'in-

Lineare B – presiedevano ad un rito durante il quale nastri e ghirlande venivano annodati intorno ad un albero o a una colonna, che rappresentavano la dea in forma aniconica.

3 Nell'*Egimio* pseudo-esiodico (fr. 296 M.-W.), Io vaga attraverso l'Eubea (che dalla sua forma bovina deriverebbe il nome). Gottesman (1993) si serve del mito di Io per mostrare come il modello spaziale greco in età arcaica e classica – che definisce come “Maritime mediation model” – sia incentrato sul Mediterraneo e sulle sue reti multidirezionali.

4 Cf. ad es. Aesch. *PV* 561-886, in part. 588, 673-7; Soph. *Inachos*, fr. 269a R. (per aspetti relativi al mito di Io in questo dramma satiresco cf. in part. West 1984; Seaford 1980); Apollod. 2.1.3; Hes. fr. 124 M.-W.

5 Cf. Aesch. *Suppl.* 291-324.

6 Su questo epiteto, frequentemente associato a Hera nei Poemi Omerici, cf. O'Brien 1993: 134-7, in cui si mostra come l'elemento bovino appartenga al culto di Hera argiva fin dall'età micenea.

7 Sul culto di Hera cf. in particolare Pötscher 1987; O'Brien 1993. Il *γάμος* di Zeus ed Hera rappresenta il paradigma divino delle nozze umane e l'archetipo dell'unione sessuale che genera, come risulta in Hom. *Il.* 14.330-60, in cui, durante l'unione delle due divinità, il suolo sotto di loro genera spontaneamente un tappeto floreale. Su Hera e il *γάμος* cf. tra gli altri Pötscher 1987: 103-6, 138-47; Clark 1998.

terno dell'unica funzione socialmente riconosciuta alle donne.⁸

L'immaginario bovino che la caratterizza nelle fonti, sia letterarie sia archeologiche, definisce l'identità di Io come frutto di un'ibridazione, più che di una metamorfosi: la fanciulla-giovenca (talvolta rappresentata anche con sembianze taurine) appare sia come vergine, sia come compagna sessuale. Tale identità fluida rivela non solo il legame della sacerdotessa con Hera, ma anche una sua connessione con Dioniso, sovente assimilato col toro ed associato con l'aspetto sessuale e la fertilità, e sembra assumere, inoltre, i connotati di un 'contrappasso': la vergine che rifiuta l'unione sessuale con Zeus deve alla fine arrendersi ad essa ed assume caratteristiche bovine, strettamente connesse con la sfera dell'eros, che vince ogni resistenza. Nella sua ibridità, che allude alla necessità del γάμος, la figura di Io sembra stabilire metaforicamente l'ontologia femminile nella sua pienezza.

La fanciulla-giovenca nel *Prometeo incatenato*

Nella versione mitica in cui Zeus seduce Io e le conferisce aspetto bovino per nascondere la sua infedeltà, cedendola infine ad Hera, la fanciulla-giovenca è sottoposta alla rigida custodia di Argo, mostro dai molti occhi a cui nulla sfugge.⁹ Dopo che Hermes uccide Argo per ordine di Zeus,¹⁰ Io è costretta dalla dea a vagare, incalzata da un tafano (οἶστρος).¹¹ Questo racconto sembra costituire

8 Come evidenzia Mary Douglas, "the social body constrains the way the physical body is perceived" (1996: 72).

9 Cf. Apollod. 2.1.2 (πανόπτης. Al contrario, Io vorrebbe essere invisibile in *PV* 578-84); *schol. in Eur. Pho.* 1116 = Ps.-Hes. *Aigimios*, fr. 294 M.-W. (mostro con quattro occhi, perennemente insonne); Aesch. *PV* 568, 678-9, *Suppl.* 304; Aristoph. *Eccl.* 80.

10 Cf. Hes. fr. 126 M.-W.

11 Cf. Aesch. *PV* 567-73, 674-82, in cui il tafano è lo spettro di Argo, ucciso da Hermes dopo essere stato ipnotizzato col suono della *syrinx* (574, δόναξ per metonimia). La metafora del bestiame incalzato dall'οἶστρος si riscontra a partire da Hom. *Od.* 22.299-301 (in riferimento alla frenesia che coglie i Proci incalzati da Odisseo). Come ha evidenziato Ruth Padel, nel caso di Io "the *oistros*-sting is image, accompaniment, symptom, and cause of her madness and wanderings" (1992: 121); cf. anche Padel 1995: 14-17.

l'elaborazione panellenica di una versione più antica, incentrata su Hera e sull'elemento bovino,¹² già attestata nell'Argolide micenea¹³ e connessa, in età arcaica, con la festa locale degli *Hekatombaia* – detta anche *Heraia* –, la più importante in Argolide.¹⁴ A questa festa risultano connessi sia l'immagine dello scudo, che richiama la reale conformazione fisica del territorio di Argo,¹⁵ sia i bovini,¹⁶ anche in considerazione dei riferimenti alla dea – detta βοῶπις – e al suo culto – che rinvia alla natura e ad una forza indomita –, e non solo per l'aspetto sacrificale.

Prima ancora di essere l'inflessibile custode di Io del mito panellenico, Argo è comunque il liberatore dell'Arcadia dal toro che la devasta: dopo averlo ucciso, Argo ne indossa la pelle¹⁷ e dà il proprio nome alla città che ha conquistato. Presupponendo la versione mitica in cui Io è figlia di Iaso, la punizione di Hera sot-

12 Si veda al riguardo la ricca e documentata ricostruzione in O'Brien 1993: 119-56, in part. 150-6.

13 Tra i secoli VIII e VII a.C., il santuario di Hera sorgeva a Prosymna – nome dato alla pendice nord-occidentale della collina denominata *Euboia*, tra Argo e Micene –, ma scavi archeologici nella zona hanno mostrato che il culto di una Potnia con le caratteristiche di Hera argiva – scudo, elemento bovino e albero-colonna – risale al Neolitico.

14 Tale festa corrisponde alle *Bouphoniai* dell'Attica, incentrate sul processo a cui gli altri dèi sottopongono Hermes dopo l'uccisione di Argo (cf. Anticlides, *FGrHist* 140F19 [basato su Xanto di Lidia, *FGrHist* 765F29]; Burkert 1983: 164-6, cf. anche 136-43; Dowden 1989: 135-42, che confuta l'opinione di Burkert relativa al fatto che Hermes avrebbe assassinato Argo, rivendicando una versione originale del mito che prevedeva la sua lapidazione).

15 Delle due cittadelle che rappresentano l'insediamento di Argo nell'età del Bronzo, quella inferiore – in cui si localizza fundamentalmente l'insediamento miceneo – è chiamata *Aspis*, mentre quella superiore (l'altura) è chiamata Larisa.

16 Il legame tra questi e il territorio è evidente nel toponimo *Euboia*.

17 Cf. Apollod. 2.1.2. Attraverso l'uccisione di Argo, Hermes compirebbe la prima *bouphonia* (il dio è detto *bouphonos* in *Hymn. Hom. in Merc.* 436). Un elenco di rappresentazioni vascolari di Argo ricoperto della pelle del toro si trova in Burkert 1983: 166n21. Il rivestimento bovino degli scudi più antichi (cf. ad es. Hom. *Il.* 7.238, in cui βοῦς designa per metonimia lo scudo stesso) connette Argo, il difensore della città che da lui prende nome – ed una parte della quale è chiamata *Aspis* – con la contesa degli scudi degli *Heraia* in età arcaica, di cui si trova traccia in Pindaro (*N.* 10.40-2).

toporrebbe Io alla custodia di un antenato.¹⁸ Dal momento che la stirpe trarrebbe vantaggio dall'unione di Io con Zeus, causa di una nascita semidivina, questo aspetto potrebbe apparire strano; tuttavia, l'umiliazione e l'impotenza di Io, che emergono in particolare nel *Prometeo incatenato*,¹⁹ appaiono connesse con la sventura di "nozze diseguali", che il coro delle Oceanine auspica di poter evitare (887-907): il desiderio (654, πόθος) di Zeus, che si esprime in incubi tormentosi, è fonte di rovina per la vergine che, cacciata dal padre Inaco in seguito ad un oracolo, rimane priva della protezione dell'*oikos* senza che a ciò corrispondano nozze, fanciulla-giovenca prigioniera di Hera²⁰ e in seguito raminga per luoghi lontani²¹ (645-82). Il "funesto destino" di Io (633, τὰς πολυφθόρους τύχας) appare pertanto pienamente espresso in PV 898-900, in cui le Oceanine esprimono la loro paura (ταρβῶ) "al vedere la verginità non amante degli uomini (ἀστεργάνορα παρθενίαν) di Io annientata dal dolente vagabondare intessuto dei travagli (πόνων) inflitti da Hera".²²

Nelle prime parole che Prometeo le rivolge, Io è detta "ragazza" (589, κόρη, cf. anche 704, νεάνις).²³ A tale condizione si addice ti-

18 Secondo Apollodoro (2.1.2), Argo è figlio di Agenore e padre di Iaso, a sua volta padre di Io (Dowden 1989: 124 propende per tale versione del mito). La stirpe di Io ha inizio con un altro Argo, figlio di Zeus e Niobe (2.1.1).

19 La complessa questione relativa all'autore del *Prometeo incatenato* esula dall'argomento di questo articolo. Gli elementi a favore dell'attribuzione della tragedia ad Eschilo, che condivido, sono evidenziati in Pattoni (1987). Tra gli studi più significativi ed influenti contrari alla paternità eschilea, si ricordino Griffith (1977), in seguito corroborato da West (1979) e Bees (1993), che evidenzia l'influsso sul *Prometeo incatenato* dei libri 1-4 delle *Storie* di Erodoto.

20 Un identico nesso (πρὸς βίαν), caratterizzante la violenza che si esercita con la costrizione, connota sia la punizione inflitta a Io dalla gelosa Hera (592), sia la volontà di Zeus, che induce Inaco a cacciare di casa la figlia (672).

21 La profezia di Prometeo relativa alle peregrinazioni di Io occupa larga parte dei versi a lei dedicati nella tragedia.

22 Seguò West nell'accettare la lezione tradita (πόνων). Rivolgendo lo sguardo alla mostruosa ibridità di Io inseguita dal tafano, la compassione delle Oceanine si muta in paura.

23 Nelle *Storie* di Erodoto, Io è presentata sia in termini antropomorfi (1.1), sia come donna con corna bovine, nell'accostamento con Iside (2.41).

picamente la fragilità, tratto essenziale della sua umanità (*PV* 642-4): Io esprime la propria sgomenta afflizione gemendo (ὀδύρομαι), mentre dice della “tempesta inviata dagli dèi, distruzione dell’armonia dell’aspetto (διαφθορὰν μορφῆς),²⁴ per quale ragione si è precipitata su di me, infelice”. Sulla scena del *Prometeo incatenato*, ella ha aspetto di “ragazza con corna bovine” (*PV* 588, βούκερω παρθένου):²⁵ la rovina della sua bellezza consiste infatti nel processo di ibridazione che ha inizio quando viene cacciata dalla casa paterna (*PV* 673-4, “bellezza del corpo e armonia della mente d’un tratto si corromperò”, εὐθὺς δὲ μορφή καὶ φρένες διάστροφοί / ἦσαν). Tuttavia, Io non perde mai la sua umanità, poiché permane in lei l’esperienza del proprio corpo, e non muta le modalità di interazione con gli altri: la fanciulla-giovenca agisce e si lamenta come un essere umano, considerando se stessa una “vergine dall’infelice vagare” (608, τῶ δυσπλάνῳ παρθένῳ). Proprio la verginità ostinatamente preservata (648-9) contro il desiderio (654, πόθος) di Zeus prelude all’ibridazione: la ragazza che “scalcia” per evitare l’unione col dio (651-2, μὴ ἀπολακτίσης λέχος / τὸ Ζηνός) vede spuntare corna sulla propria fronte (674, κεραστίς); perso l’umano controllo di sé – la sofferenza rende selvaggio ciò che è mansueto –, ella assume la tipica andatura bovina a balzi (675, ἐμμανεῖ σκιρτήματι),²⁶ ed è in seguito “domata” (601, δαμείσα) da Hera, che riveste la sua ibridità dei tratti della folia²⁷ e della sofferenza.

24 La nozione della rovina della bellezza – riguardante, oltre al mito di Io, quello delle Pretidi (cf. Hes. fr. 133 M.-W.), entrambi incentrati sul rifiuto del γάμος – è anche espressa da μαραίνω (597, “consumare”, “distuggere”, spesso – come nel frammento esiodico – associato con una νόσος).

25 Cf. anche Eur. *Pho.* 247, κέρασφορος.

26 Cf. anche 599. σκίρτημα è solitamente associato con i balzi disordinati di animali come bovini e cavalli; cf. ad es. Eur. *Bacch.* 167-9, 445-6, *Pho.* 1124-7 (Ποτνιαδες δ’ ἐπ’ ἀσπίδι / ἐπίσημα πῶλοι δρομάδες ἐσκίρτων φόβῳ / . . . ὥστε μαίνεσθαι δοκεῖν, “le puledre di Potnie, emblema sullo scudo, balzavano celeri in preda alla paura . . . così da sembrare folli”), *Hec.* 525-7, λεκτοῖ τ’ Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανία / σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χερσῶν / ἔσποντο (“seguivano giovani scelti degli Achei, che avrebbero dovuto trattenerne con le mani i balzi della tua giovane”; μόσχος, letteralmente “giovane vacca”, è metafora per la vergine Polissena); Ciani 1974: 73.

27 Appare immediata l’analogia tra il folle vagare di Io e la descrizione ipocratica della malattia delle vergini che, prese da μανία e παραφροσύνη, va-

Nonostante il vagare di Io (738, πλάννας) sia voluto da Zeus, “amaro pretendente” (739-40, πικροῦ . . . μνηστῆρος), Hera appare comunque come la fonte dei suoi mali (703-4, οἷα χρῆ πάθη / τλῆναι πρὸς Ἥρας), icasticamente rappresentati dall’οἶστρος (“pungolo”), l’assillo lancinante della paura che la tormenta (580, οἰστροηλάτω . . . δειμάτι) facendole desiderare un totale annientamento che ponga fine al suo continuo vagare (585, πολὺπλανοὶ πλάναι). Io è, per antonomasia, la fanciulla mossa dall’οἶστρος (589, οἰστροδινήτου κόρης)²⁸ – descrizione già ossimorica, che accosta aspetto umano e fenomeno associabile con i bovini. Narrando le proprie vicende al coro delle Oceanine e a Prometeo (669-82), la ragazza argiva dice di essere οἰστροπλήξ . . . μάστιγι θείᾳ (681-2, “incalzata dall’assillo dalla sferza divina”), mentre quando esce di scena è la punta infuocata dell’οἶστρος ad essere evocata come causa di doloroso tormento (880, οἶστρον δ’ ἄρδις χρίει ζάπυρος),²⁹ insieme col folle soffio della λύσσα³⁰ che la sospinge nel suo errare (884, ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης πνεύματι μάργω).

L’οἶστρος appare pertanto come la caratteristica fondamentale della dimensione animale di Io. Esso si riscontra anche nelle *Baccanti* di Euripide come metafora dell’invasamento dionisiaco, che disumanizza le donne facendo loro perdere la connessione con l’ambito domestico che le caratterizza;³¹ tuttavia, se nelle *Baccanti*

gano senza meta (cf. *Malattie delle vergini*, 8.466-81 Littré).

28 Cf. anche *PV* 836 (οἰστρήσασα) e *Suppl.* 16-17 (οἰστροδόνου βοός), 541 (οἶστρον ἐρεθομένα), 573 (οἰστροδόνητον). Si riscontra anche il riferimento al κέντρον (pungolo), in *Aesch. PV* 597 e 693. Sulla follia rappresentata come pungolo cf. anche De Martino 1961: 199-208 (capitolo intitolato *Il simbolismo dell’oistros*).

29 Ζάπυρος è congettura di A. Askew riportata in margine all’edizione di J.C. De Pauw (*Aeschyli Tragoediae superstites*, Hagae Comitum 1745) conservata a Cambridge (Bibl. Univ. Adv. b. 51.1-2), accolta da West al posto dei trāditi μ’ ἄπυρος ο ἄπυρος.

30 In un anonimo frammento tragico relativo a Io (fr. adesp. 144a Kn.-Sn., πτερωτῶν οἶστρον ἄφετος ἐν μορφῇ βοός) emerge un legame tra οἶστρος (che è detto “alato”) e λύσσα (sull’iconografia di Lyssa come demone alato cf. Kossatz-Deissman 1992).

31 Cf. *Eur. Bacch.* 119 (le donne che si dedicano ai riti, abbandonando le loro occupazioni domestiche, sono οἰστροηθεῖς Διονύσω); 665 (l’οἶστρος induce le *Baccanti* a precipitarsi fuori dalla città); 1229 (Cadmò riferisce di ave-

l'alienazione femminile si traduce in violenza che annienta l'uomo (Penteo), ovvero l'autorità e la civiltà, nel caso della vergine Io, l'anti-sociale condizione ibrida rappresenta invece un espediente mitico che configura l'essenza della perfetta identità femminile alludendo al compito generativo spettante alle donne, che realizzano la loro natura come spose e madri.³²

La persecuzione di Hera, infatti, avrà termine solo per opera di Zeus, che sulle sponde del Nilo ingravida Io "al solo sfiorarla della sua mano che non causa paura" (849, ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χεῖρὶ καὶ θιγῶν μόνον), e genera con lei Epafo, figlio dal nome che enuncia tale nascita straordinaria e futuro capostipite di Danao, le cui figlie (853-69) sono protagoniste delle *Supplici* di Eschilo.

Io nelle *Supplici* di Eschilo

L'identità di Io come paradigma per le παρθένοι nel loro passaggio alla condizione di γυναῖκες risalta, in modo complementare al *Prometeo*, nelle *Supplici*,³³ primo dramma di una trilogia che ha ini-

re visto Ino e Autonoe ancora οἰστροπλήγας sul monte, mentre riportava in città i resti di Penteo). Appare notevole che, in Aesch. *Suppl.* 564, Io sia detta "Baccante di Hera" (θυιάς Ἡρας).

32 Secondo Froma Zeitlin (1996: 154), il tafano rappresenterebbe il desiderio inconscio dell'unione sessuale da parte di Io; la follia della ragazza-giovenca deriverebbe dal tormento causato dalla contraddizione tra il desiderio – rappresentato da Zeus – e il divieto di realizzarlo (Hera). Secondo l'interpretazione prevalente, la storia mitica di Io nel *Prometeo incatenato* offre il retroscena mitico per la transizione delle ragazze ateniesi alla condizione di donne attraverso le nozze (cf. ad es. Katz 1999; Dowden 1989: 124-44); in un recentissimo studio, Ariadne Konstantinou (2018: 94) sostiene invece che le peregrinazioni di Io alludono alle sofferenze della giovane sposa per il suo allontanamento dal focolare paterno.

33 L'anno della rappresentazione della trilogia delle Danaidi (che, oltre a *Supplici*, comprendeva *Egizi – Aegyptus* secondo EG ζ578 De Stefani –, *Danaidi* – ultimo dramma della trilogia, come è confermato da POxy 2256.3, contenente la didascalia – e il dramma satiresco *Amydone*) ha rappresentato un problema di difficile soluzione fino al rinvenimento di un frammento papiraceo (POxy 2256.3, anche pubblicato come Aesch. test. 70 R. e in West 1990: 125, che ripristina ἐπὶ ἄρχοντος [1]) da cui si desume che essa fu prodotta in competizione con Sofocle (che avrebbe debuttato nel 468 – conse-

zio con la vicenda delle cinquanta figlie di Danao³⁴ – decise a non subire un matrimonio forzato ed invisio anche al loro padre (Aesch. *Suppl.* 227, γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος),³⁵ ed incalzate come prede dai loro pretendenti³⁶ –, e che verisimilmente si concludeva con l'esaltazione della politicità dello ἕμερος, rappresentata dalla scelta di Ipermestra,³⁷ l'unica Danaide che preserva la vita del proprio sposo³⁸ – di fatto ristabilendo la personalità dell'antenata Io, come lei

guendo anche la sua prima vittoria – secondo Plu. *Cim.* 8.8-9 = Aesch. test. 57 R., e Soph. test. 36 R.). Un'ipotesi attendibile colloca la rappresentazione delle *Supplici* nel 463, se il nome dell'arconte, Archedemides, è correttamente integrato nel primo rigo del frammento della didascalia (cf. Sandin 2005: 1-4, per ulteriori informazioni e bibliografia; sulla data concorda recentemente anche Bowen 2013: 10-21; *contra* Scullion 2002: 87-101, che propende per una datazione precedente ai *Sette contro Tebe*, verisimilmente il 475 a.C.). Sul mito delle Danaidi prima di Eschilo cf. Papadopoulou 2011: 34-8.

34 Martin P. Nilsson (1932: 64-8) evidenzia in questo mito reminiscenze storiche – databili al XII sec. a.C. – di migrazioni verso l'Egitto da parte dei Danai.

35 Già nella parodo (11), Danao è, nelle parole delle figlie, il consigliere del piano per sottrarsi alle nozze (βούλαρχος), ed il loro capo (στασίαρχος). La tradizione scoliastica adduce a motivo dell'opposizione alle nozze da parte di Danao (rivelato verisimilmente nel prosieguo della trilogia) un oracolo secondo cui un nipote lo avrebbe ucciso (cf. *schol. in PV* 853; *schol. in Eur. Or.* 872; *schol. in Hom. Il.* 1.42, 4.171; *schol. in Stat. Th.* 2.222, 6.269. L'argomento dell'oracolo è attentamente trattato in Kyriakou 2011: 65-76).

36 *PV* 857-9, κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι, / ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους / γάμους, “sparvieri che incalzano da vicino colombe oseranno perseguire nozze che non è lecito ricercare”. La metafora degli sparvieri e delle colombe è anche in Aesch. *Suppl.* 223-5. Le nozze sono assimilate ad un atto di forza anche in altri versi della stessa tragedia: cf. ad es. 83 (guerra); 335 (la sposa è una schiava – δμῶίς –); 510 (sposi come uccelli predatori).

37 Secondo l'ipotesi di Winnington-Ingram (1961: 149-50), nelle *Danaidi* si svolgeva forse un processo contro Ipermestra (che minaccia l'esistenza in vita di Danao, risparmiando lo sposo) o contro Danao, dopo che Egitto era giunto ad Atene per vendicare i figli (Paus. 2.19.6 e 2.21.1). Giudice sarebbe stata Afrodite, a favore del gesto di Ipermestra, che aveva seguito la legge del desiderio (cf. *PV* 865) e, quindi, della generazione, a cui la dea presiede. Secondo Sommerstein (2010: 106), al termine della trilogia Afrodite dimostrerebbe l'innocenza delle Danaidi e la colpevolezza di Danao, che voleva privare la dea dei suoi diritti.

38 Come afferma Robert Murray, “in her choice, and in her ability to choose, lie the essence of the Danaid myth as shaped by the art of

sposa e madre –,³⁹ e dalle parole di Afrodite (fr. 44 Radt), che sanciscono la legge universale del γάμος e della generazione.

La parentela con Io riveste un'importanza cruciale per le Danaidi, giunte ad Argo: esse non desiderano nozze mortali con i loro violenti cugini, bensì aspirano ad una unione con Zeus, così come è accaduto alla loro antenata.⁴⁰ Enfatizzando il ruolo di Zeus, ed esaltando Io, le Danaidi sembrano di fatto voler sottrarre ad Hera la prerogativa di presiedere alle nozze, attribuendo il compimento della natura della donna nelle nozze al desiderio di Zeus, archetipo dello sposo a cui la donna deve sottomettersi.⁴¹

Ricostruendo la loro genealogia mitico-storica, e appellandosi ad essa, le Danaidi evocano la storia tra Zeus e Io:⁴² nella parodo, esse vantano l'appartenenza argiva della loro stirpe, nata da Zeus,⁴³ che ha sfiorato la loro antenata Io, “giovenca stremata dall'οϊστρος”, e ha soffiato su di lei (*Suppl.* 16-18, γένος ἡμέτερον, / τῆς οἰστροδόου βοῶς ἐξ ἐπαφῆς / κάξ ἐπιπνοίας Διός), generando con questa unio-

Aeschylus: man, through the proper exercise of wisdom and understanding . . . may transmute apparent evil into tangible and enduring good” (1958: 86-7). Secondo una tradizione (cf. Pi. *Pyth.* 9.112; Paus. 3.12.2), le Danaidi omicide sono punite con nozze casuali, divenendo premio per i vincitori di una corsa, che le sceglieranno come spose secondo l'ordine di arrivo. Per una ricostruzione della possibile trama della trilogia, e riguardo alla coerenza della stessa col dramma satiresco che le era associato, cf. Garvie 1969: 163-233; Sommerstein 2010: 100-8; Belfiore (2000: 58-62), che prospetta sia un'accettazione finale delle nozze da parte delle Danaidi, sia una riconciliazione tra Zeus e Hera; Papadopoulou 2011: 17-24.

39 Ipermestra e Linceo sono i progenitori dei sovrani di Argo, e di Eracle.

40 Al contrario – come si è visto – del coro delle Oceanine nel *Prometeo incatenato* (887-907), che considera “nozze diseguali” come una sventura. Il desiderio erotico delle Danaidi per Zeus è evidenziato in Zeitlin 1996: 153-5.

41 L'assimilazione delle Danaidi con l'antenata Io prevede anche un efficace riferimento lessicale alle sofferenze di quest'ultima: la persecuzione da parte dei cugini, che adombra l'impossibilità di sfuggire all'eros (cf. anche Soph. *Ant.* 788, 800; Eur. *Med.* 531, 634-5; Seaford 1987: 112-13), è vissuta come punizione e connotata come κέντρον ἄφυκτον (“aculeo da cui non vi è scampo”, *Suppl.* 110).

42 Cf. *Suppl.* 16-18, 41-55, 141, 168-74, 291-315, 531-94, 1064-7.

43 Cf. *Suppl.* 402, ὁμαίμων, (consanguineo), 592, <αὐτός ὁ> πατήρ φουτοργός αὐτόχειρ ἄναξ, (“lui stesso padre, autentico generatore della stirpe, sovrano”).

ne Epafo (40-6), loro “difensore” (41, τιμάρ’[α]).⁴⁴ La trasformazione di Io in giovenca si configura con chiarezza nel primo episodio, che evoca (291-315), in un dialogo tra le Danaidi e Pelasgo, la vicenda della sacerdotessa (291, κληδοῦχον) di Hera, con cui Zeus si unì quando aveva ancora forma umana (295, μιχθῆνα<ι> βροτῶ), prima che la dea, gelosa, la rendesse bovina (299, βούν τὴν γυναικ’ ἔθηκεν Ἀργεία θεός).⁴⁵ Nella parodo, una Io sofferente è presentata come giovenca “indotta dal tafano ad un convulso vagare” (*Suppl.* 16-17, οἰστροδόνου, cf. anche 573, οἰστροδόνητον), e ai versi 274-5 è descritta mentre dà alla luce un bel figlio (εὐτέκνου).⁴⁶ Tra questi due aspetti si pone un’identità ibrida: le Danaidi narrano nel primo stasimo che Io arrivò in Egitto con l’aspetto di uno “sgradevole animale ibrido” (βοτὸν . . . δυσχερὲς μειζόμβροτον), un essere “dall’aspetto inusitato” (ὄψιν ἀήθη) che instillava paura negli abitanti del luogo, un “prodigio” (τέρας) che li sconvolse (565-70).⁴⁷

Io e il γάμος

Nelle *Supplici*, l’unione con Zeus costituisce per Io motivo di riscatto, dal momento che, dopo aver a lungo sofferto, mentre concepisce Epafo col soffio divino, ella riacquista forma umana ed è li-

44 Cf. *Suppl.* 274-5: le Danaidi rivendicano di essere “seme (σπέρματᾶ) della giovenca dalla bella prole”. Lo schema narrativo del concepimento di Epafo sembra rispecchiare la conduzione della sposa ‘supplice’ al talamo da parte dello sposo, alla conclusione dei riti nuziali (cf. Belfiore 2000: 49-56, in part. 55).

45 In *Suppl.* 568, Io ha invece un aspetto ibrido. Questo particolare conferma che persino nello stesso dramma Io è caratterizzata in modo diverso. Il *Ditirambo* 5 di Bacchilide (fr. 19 Maehler; verisimilmente eseguito nello stesso anno delle *Supplici*, ed in ogni caso non dopo il 460 a.C., come emerge dalle rappresentazioni vascolari di Io: cf. Maehler 1997: 241) sembra alludere ad una metamorfosi completa della giovane (cf. 16, χρυσέα βοῦς, “aurea vacca”; 24, καλλικέραν δάμαλιν, “giovenca dalle belle corna”).

46 Le Danaidi (314) si riferiscono ad Epafo anche come “vitello (πόρτις) che la vacca ha generato ad opera di Zeus” (cf. anche 41).

47 Alla luce di queste considerazioni, sembra notevole che invece, nell’arte, le figure ibride di Io appaiano ‘armoniose’, prive di particolari disgustosi o spaventosi, come nota Frontisi-Ducroux (2003: 66).

berata dai mali che la dea le aveva inflitto (577-8, θείαις ἐπιπνοίαις / παύεται): segno del ritorno alla completa umanità sono le lacrime da lei versate, riscatto della vergogna per il suo doloroso passato (578-9, δακρύων δ' ἀπο- / στάζει πένθιμον αἰδῶ). Io partorisce quindi Erafo, figlio senza difetto (581, γείνατο παῖδ' ἀμεμφῆ), e raggiunge una condizione di piena felicità per tutta la sua lunga vita (582, δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον). Zeus rende giustizia alla donna amata liberandola dalle sofferenze⁴⁸ attraverso la generazione di un figlio, e così le Danaidi sperano che Zeus abbia memoria di quel tocco con cui generò Erafo (535, γενοῦ πολυμνήστορ, ἔφαπτορ Ἰοῦς): non consentirà il dio che sia disonorato, con l'offesa rivolta alle sue discendenti, il figlio della giovenca, nato dal suo seme; giusto sarebbe, in caso contrario, il biasimo rivolto contro di lui (168-74).⁴⁹

A differenza di quanto accade nel *Prometeo incatenato*, in cui Io è vittima della pulsione erotica di Zeus, nelle *Supplici* si insiste più sulla gloria che sulle sofferenze da lei subite: la chiave di lettura sembra essere la εὐμενῆς βία (1067, “benefica violenza”)⁵⁰ messa in atto da Zeus, nettamente contrapposta alla violenza esercitata dai pretendenti, che sembrano reclamare il possesso delle cugine paterne⁵¹ contravvenendo non solo alla loro repulsione, ma persino al consenso del loro padre. Il parallelo istituito dalle Danaidi tra Zeus liberatore di Io e loro salvatore appare tuttavia ironico e pretestuoso, dal momento che esse incarnano una anomalia sociale, rifiutando le leggi della *polis* e della famiglia: la loro progenie gloriosa, discendente da madre illustre,⁵² ri-

48 *Suppl.* 1066, χερὶ παιωνία / κατασχεθῶν, “trattenendo le sue sofferenze con mano guaritrice”.

49 Questi aspetti evidenziano la “concezione utilitaristica della religiosità e della preghiera” (Amendola 2006: 64) che caratterizza la volontà delle Danaidi di sottrarsi alle nozze.

50 La βία di Zeus si contrappone alla violenza che si consuma per le donne che subiscono nozze da loro aborrite (798-9): come evidenzia Winnington-Ingram, “the divine acts as a persuasive agency” (1961: 150).

51 Cf. *Suppl.* 37-9, 918.

52 Le Danaidi supplici chiamano due volte Io “madre” (141 e 539), mentre alla fine (1034-51) si intuisce che esse stesse – dal momento che bisogna onorare Afrodite – non potranno sottrarsi al futuro compito di madri.

fugge “al letto dei maschi”,⁵³ spiccando come “estranea al giogo delle nozze” (ἄγαμον ἀδάματον, 141-3 = 151-3) e, non intendendo sottomettersi all’uomo, invoca come difensore l’“indomita” Artemide (150, ἀδμήτος ἀδμήτα / ῥύσιος γενέσθω).⁵⁴ In tal modo, le Danaidi rifiutano un elemento fondante di quella società che esaltano con fervore in *Suppl.* 625-709,⁵⁵ e appaiono lontane dal paradigma della necessità delle nozze rappresentato dalla loro stessa antenata, “sposa illustre” di Zeus (*PV* 834, κλεινὴ δάμαρ), ed espresso nella condizione ibrida. Il glorioso destino di Io nelle *Supplici* sembra infatti configurarsi nella sua ibridità, la punizione di Hera che, in realtà, prefigura la sua completezza, facendo di Io il modello della donna perfetta. Pertanto, se da un lato suonano ironiche le invocazioni delle donne presso l’altare di Zeus, protettore dei supplici, ma anche seduttore della loro antenata Io, dall’altro il loro destino appare esemplare riguardo all’ineluttabilità del compito generativo che spetta alle donne.

Io allude alle nozze anche nell’iconografia,⁵⁶ come accade su

53 Le Danaidi pregano di non essere mai sottomesse al potere maschile (*Suppl.* 392-3). Seaford evidenzia che l’atteggiamento delle Danaidi riguardo alle nozze e alla sessualità, pur rispecchiando il sentire diffuso tra le spose, configura tuttavia un “exotic extreme” (1987: 110).

54 Come nota Seaford, questa immagine costituisce “the reversal of the hymenial image of the heifer subdued” (1987: 111). Lo studioso evidenzia l’uso, nelle parole delle Danaidi, di δάμαλις (351-2), sostantivo associato con δαμάζω e riferito in genere ad animali di sesso femminile non ancora addomesticati, ed inoltre di δμῶις (335) e δάμναμαι (905). L’immagine del giogo è anche chiaramente connessa con Hera, come divinità che presiede all’‘addomesticamento’ delle donne nel giogo nuziale; cf. per tali aspetti O’Brien 1993: 135-7, 184-96, 200-1; Calame 1977: 1.411-20.

55 L’invocazione di Artemide e il rifiuto delle nozze richiama la rappresentazione delle figlie di Danao come aurighe, cacciatrici, raccogliatrici di piante orientali, estranee all’*oikos* e lontane dal paradigma della femminilità in Melanippide (*PMG* 757, su cui cf. Moreau 1985); cf. anche *Danaïds*, fr. 1 West (le Danaidi si armano per scendere in battaglia).

56 Da metà del VI fino a circa metà del V secolo a.C., Io è rappresentata con aspetto bovino, talvolta persino come toro (si veda ad es. l’anfora di Amburgo [1966.34; *LIMC* s.v. *Io*, 5.665 no. 4] attribuita al Pittore di Eucharides; cf. al riguardo Simon 1985). In una fase posteriore, approssimativamente a partire dal 460-450 a.C., il suo aspetto è quello di una donna con corna e orecchie bovine (questo cambiamento riflette probabilmente la presen-

una *oinochoe* lucana (ca. 450 a.C.) in cui è rappresentata come vacca con volto di donna e velo nuziale sul capo.⁵⁷ Accanto alle più diffuse raffigurazioni di ibrido donna-vacca, emergono anche alcune rappresentazioni di Io come donna-toro.⁵⁸ Tale variante iconografica, attestata in alcuni vasi attici e magno-greci che raffigurano l'uccisione di Argo da parte di Hermes, e datati dalla fine del VI sec. a.C. fino all'inizio del IV, è stata interpretata da Moret (1990) in connessione col riferimento mitografico ad un catasterismo di Io,⁵⁹ ma è possibile sostenere che essa rispecchi anche alcuni aspetti della genealogia della sacerdotessa argiva, ovvero il suo legame con l'antenato e guardiano Argo e l'associazione con l'ele-

za di Io come personaggio parlante nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, come è stato già sostenuto da Engelmann [1903: 58] e Simon [1985: 276], ed ulteriormente evidenziato da Maehler [2006: 43-52]). Yalouris (1986: 12) non esclude un influsso dell'arte pittorica sulla rappresentazione sintetica di Io come ibrido nelle *Supplici* di Eschilo (299, 568-70), che potrebbe dal canto suo essersi conformata all'iconografia più diffusa in quegli anni. Al contrario, e più plausibilmente, Maehler (2006: 52) evidenzia che i ceramografi non inventavano miti, né introducevano varianti, bensì erano condizionati dalle rappresentazioni teatrali e dai cori ditirambici, e si aspettavano che i clienti riconoscessero facilmente ed inequivocabilmente i soggetti da loro dipinti. Questo accade sui due vasi più antichi in cui Io è raffigurata come donna con orecchie e corna bovine (la *pelike* di Napoli [Museo Naz. Spinelli 2041, LIMC 5.669 no. 62] e lo *skyphos* di Palermo [Fond. Mormino 178, LIMC 5.667-8 no. 39], che seguono la rappresentazione del *Prometeo incatenato* tra il 460 e il 450 a.C. o, come data Schefold il vaso di Napoli, si collocano tra il 460 e il 455 a.C.).

57 Boston, Museum of Fine Arts, 1901.562; LIMC 5.667 no. 33.

58 Cf. Moret 1990; Frontisi-Ducroux 2003: 158. Caratteristiche taurine sembrano associate a Io nell'*Inaco* di Sofocle (cf. fr. 269a 36-40 R., in part. 38, φύει κάρα τάρωϛ [.]ϛ.[, “. . . spunta una testa come quella di un toro . . .”), ma la questione è controversa. Secondo Stephanie West (1984: 299-302, in part. 301), l'accostamento col toro potrebbe intendersi in senso metaforico: incalzata dal tafano, Io si comporta “more like a savage bull than a sedate heifer”.

59 Alla luce di un passo dell'*Epitome* dello Pseudo-Eratostene (1.14, cf. Olivieri 1897: 18, ἕτεροι δὲ φασὶ βοῦν εἶναι, τῆς Ἰοῦς μίμημα, “altri dicono che [la costellazione] è una vacca, immagine di Io”), Moret (1990: 18-26) afferma che le rappresentazioni di Io in forma taurina fanno riferimento alla costellazione del Toro: Zeus avrebbe posto Io tra le stelle, trasferendo nel cielo la sua immagine bovina (“le mot βοῦς sert de commun dénominateur à ταῦρος et à Ἰοῦς μίμημα”) come ricompensa (nello Pseudo-Eratostene si legge ἐτιμήθη, ‘fu onorata’) per la sua docilità.

mento acquatico, condivisa anche dalle Danaidi:⁶⁰ Inaco, padre di Io, è una divinità fluviale,⁶¹ e comune è la rappresentazione di fiumi come centauri – ibridi uomo-bovino o uomo-cavallo – e bovidi, in particolare tori.⁶²

L'iconografia di Io come donna-toro sembra anche alludere significativamente ad una connessione con Dioniso, suo discendente⁶³ che, secondo una testimonianza di Plutarco (*De Is. et Os.* 364f), è invocato in Argolide come βουγενής (nato da giovenca),⁶⁴ ed evocato dalle acque con trombe (σάλπιγγες) nascoste nei tirsii, mentre viene gettato in acqua un agnello per il signore dell'Oltretomba.⁶⁵ Le caratteristiche di potenza sessuale e fertilità del dio

60 Cf. Hes. fr. 128 M.-W.; Strab. 8.6.7-8 (370-1), che riporta anche il proverbio secondo cui “pur essendo Argo priva d’acqua, le Danaidi la resero ricca d’acqua” (Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δανααὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον); Aesch. fr. 168.16-28 R.; Call. fr. 65-66 Pfeiffer. Connesso con l’acqua è il mito di Amymone, una delle sorelle, a cui è dedicato il dramma satiresco della tetralogia a cui *Supplici* appartiene (cf. *infra*). Il mito secondo cui le figlie di Danao sono portatrici nell’Ade di giare forate che devono sempre essere riempite si riscontra per la prima volta nell’*Axiochos* pseudo-platonico (371e). Per approfondimenti sull’elemento acquatico nel mito delle Danaidi si rinvia a Sissa 1987: 147-79; Detienne 1988.

61 Cf. Brewster 1997: 59-60. Secondo una leggenda locale dell’Argolide, i fiumi Inaco, Cefisio e Asterione decretarono che la regione, contesa tra Hera e Poseidone, dovesse appartenere alla dea, e Poseidone si vendicò con una siccità (cf. Paus. 2.15.4; Apollod. 2.1.4, 2.13-14 sul mito di Amymone).

62 Eliano (*VH* 2.33) offre una rassegna dei fiumi greci con forma di toro. Strabone (10.2.19) propone una spiegazione razionalistica di tale rappresentazione zoomorfa, che alluderebbe al fragore delle acque (ἤχος) e alle anse, dette κέρατα (corni). Sulle divinità fluviali con corna, cf. Aston 2011: 78-89; si vedano anche le ricche ed utili riflessioni in Pellizer (2017) sull’elemento bovino nella cultura dell’Argolide e sulla sua dimensione multiculturale, in relazione col contesto del Mediterraneo.

63 Cf. Bacchyl. fr. 19.37-51 Maehler.

64 L’epiteto allude alla discendenza del dio da Io, come evidenzia Arrigoni (1999: 32-40). Dioniso è detto inoltre ταυρογενής in *Orph.* fr. 297.7.

65 Pausania (2.37.5) riferisce una tradizione relativa alla catabasi di Dioniso nel lago Alcionio (assimilabile con la palude di Lerna) per riportare sulla terra la madre, Semele. Secondo un’altra tradizione (cf. *schol. in Hom. Il.* 14.319; Eust. *Comm. in Il.* 14.320, che la collega con la fuga di Dioniso, perseguitato da Licurgo – oppositore del suo culto – nelle profondità marine [Hom. *Il.* 6.136]), Perseo uccide il dio gettandolo nel medesimo lago. Su

emergono, ad esempio, in un canto cultuale delle donne di Elide, che lo invocano come “degno toro”, e gli chiedono di imperversare col suo “piede bovino” (τῷ βοέῳ ποδὶ δύων).⁶⁶ Attraverso l’ipostasi animale, Dioniso diviene simbolo di virilità,⁶⁷ a sua volta strettamente connesso col riferimento alle nozze proprio del culto di Hera, la dea “dallo sguardo bovino” che causa con la sua perfidia la morte di Semele, madre di Dioniso, e la follia della sua nutrice, Ino, e dello stesso dio,⁶⁸ nel tentativo di impedire con ogni avversità la nascita di una progenie di Zeus da donne mortali.

Altra mitica punizione ad opera di Hera connessa con l’animalità è quella delle Pretidi,⁶⁹ rispetto alla quale, secondo l’interpretazione di Dowden (1989: 133-5, 144), il mito di Io rappresenterebbe una sorta di filiazione. Le tradizioni mitiche al riguardo sono due, entrambe fatte risalire ad Esiodo:⁷⁰ nel primo caso, le Pretidi deridono lo *xoanon* di Hera che si trovava a Tirinto,⁷¹ e sono punite con un errare folle (ἡλυσύνη); nella seconda versione, la Pretidi sono invece punite da Dioniso, adirato per il rifiuto da esse opposto ai suoi riti. Dopo aver subito la punizione di Hera, le Pretidi sono liberate dai loro mali grazie all’intervento di Artemide, alla quale il padre del-

Dioniso a Lerna cf. Casadio 1994: 223-325 (in part. 284-312 sulla catabasi per Semele); Arrigoni 1999.

66 Cf. *Carm. Pop.* fr. 25 (871) *PMG* = *Plu. Quaest. Graec.* 299b; *Plu. De Is. et Os.* 364f; Furley – Bremer 2001: 1.369-72, 2.373-7. In *Soph. fr.* 959.2 R. = *Strab.* 687c, l’epiteto βούκερος (dalle corna bovine) è riferito al dio, mentre in un frammento di Ione di Chio (86 *Leurini* = 5 [744] *PMG*, in *Athen.* 35e) Dioniso è “indomito bambino con sguardo taurino” (ἄδᾶμνον παῖδα ταυρωπὸν). In *Eur. Ba.* 100-4 si dice che Semele ha dato alla luce “un dio con corna di toro” (ταυρόκερων θεόν), cf. anche *Ba.* 618, 920-2, 1017-19, 1159. Sul culto dionisiaco delle donne di Elide si rinvia a Provenza 2011.

67 Sui sottintesi sessuali nell’inno per Dioniso cf. Schlesier 2002: 185-7. Sembra notevole che, nella *Lisistrata* di Aristofane (vv. 217-18), la protagonista connoti il rifiuto dell’unione sessuale con l’aggettivo ἀταυρώτη.

68 Cf. *Aesch. Xantriai*, fr. 168a-b R.; Burkert 1983: 178; Guidorizzi 2010: 39-40.

69 Sul mito delle Pretidi cf. Dowden 1989: 73-95; Casadio 1994: 51-121; Dorati 2004; Kowalzig 2007: 274-83.

70 Cf. *Hes. fr.* 37 e 131 *M.-W.*, in *Apollod. Bibl.* 2.2.2.

71 Dopo la caduta di Tirinto in mano argiva (465-464 a.C., secondo la cronologia di Forrest 1960: 232), la statuetta venne portata ad Argo, dove era ancora visibile a Pausania (cf. 2.17.5, 8.46.3).

le ragazze dedica sacrifici e l'istituzione di *choroi* femminili,⁷² mentre nella versione 'dionisiaca' la purificazione delle fanciulle è opera del vate Melampo,⁷³ istitutore dei riti stessi secondo Erodoto (2.49). Sebbene i bovini non siano esplicitamente chiamati in causa nel mito delle Pretidi fino alle *Ecloghe* virgiliane, sin da Esiodo si riscontrano tuttavia significativi riferimenti alla loro punizione, consistente in una dannosa lascivia (Hes. fr. 132 M.-W.) o nell'insorgere di deturpanti mali fisici.⁷⁴ Tali afflizioni rimandano alle più antiche connotazioni di Hera come dea della fertilità e della vegetazione,⁷⁵ mentre la disumanizzazione appare chiaramente rappresentata nell'*Epinicio* 11 di Bacchilide dalle grida terribili che esse lanciano (56, *σμερδαλέαν φωνὰν εἰῖσαι*), e insieme dall'abbandono della città e delle sue vie (57-8, *Τιρύνθιον ἄστυ λιποῦσαι / καὶ θεοδμάτους ἄγυιάς*) per vagare in mezzo ai boschi, sul monte (55-6, *φεῦγον δ' ὄρος ἐς τανίφυλλον*). È pertanto probabile, come si è ipotizzato,⁷⁶ che il verso di Virgilio in cui si dice che le Pretidi emettevano falsi muggiti (*Ecl.* 6.48, *Proetides implerunt falsis mugitibus agros*)⁷⁷ sia connesso, da un lato, con l'immaginario bovino associato col culto di Hera argiva, e dall'altro, considerando la versione 'dionisiaca' del mito, con le connotazioni taurine di Dioniso. L'ambientazione del mito delle Pretidi e l'antichità del culto di Hera argiva farebbero comunque propendere per la versione in cui la punizione è inflitta dal-

72 Cf. Bacchyl. 11, in part. 40-58 e 82-112; Pherekydes, *FGrHist* 3F114.

73 La follia delle Pretidi coinvolge anche le donne di Argo, che abbandonano le case, uccidono i figli e vagano in solitudine (cf. Apollod. 2.2.2 e 1.9.12; si vedano inoltre Hdt. 9.34; Diod. 4.68; Paus. 2.18.4).

74 Cf. Hes. fr. 133 M.-W.: le fanciulle sono colpite da scabia (*σφιν κεφαλήμισι κατὰ κνῖος αἰνὸν ἔχειεν*), vitiligine (*ἀλφὸς γὰρ χροῖα πάντα κατέσχ<εθ>εν*) e calvizie (*αἰ δέ νυ χαῖται ἔρρεον ἐκ κεφαλῶν, ψίλωτο δὲ καλὰ κάρηνα*).

75 Quali si riscontrano, ancora una volta, nell'Argolide micenea (cf. O'Brien 1993: 138-40, che mette in relazione tali caratteristiche della dea con la sua punizione delle Pretidi in Hes. fr. 132 M.-W., *εἴνεκα μαχλοσύνης στυγερῆς τέρεν ὤλεσεν ἄνθος*).

76 Cf. Stern 1965: 281-2.

77 Cf. anche *schol.* in *Verg. Ecl.* 6.48-51, *se putantes vaccas in saltus abirent . . . crederunt se boves factas . . .*; *Prob. ap. Serv., quos Iuno in vaccas convertit insania compulsae crediderunt se boves esse et altos montes petierunt. Falsis mugitibus quia transfiguratae erant*; Dowden 1989: 95.

la dea, tanto più che il mito stesso e l'elemento bovino connesso con Hera divengono il retroscena di cerimonie di iniziazione femminili⁷⁸ connesse con la festa degli *Agriana*, attestata in Beozia e, al di fuori di tale regione, solo ad Argo, ma presente con lo stesso retroscena mitico e rituale – presenza caratterizzante di donne-vacche all'interno di riti di iniziazione –⁷⁹ anche in altri luoghi, come Sicione – dove termina l'inseguimento delle Pretidi ad opera di Melampo – e Tirinto (prima ancora della conquista argiva). Tali riti sembrano configurarsi come una controparte di analoghi riti di iniziazione maschili in cui i giovani erano assimilati a buoi o tori, con evidente riferimento alla virilità,⁸⁰ mentre nelle nozze di Melampo con una delle Pretidi, secondo la versione 'dionisiaca', traspare il passaggio dalla fanciullezza allo *status* di donne che il rito stesso mette in evidenza. Le nozze, prerogativa di Hera, contribuiscono pertanto a ricollocare il mito, in entrambe le versioni, nella sfera di Hera. La coesistenza di Hera e Dioniso nel mito delle Pretidi rimanda a sua volta ulteriormente al culto delle donne di Elide, a cui si è accennato a proposito di Dioniso tauromorfo: esse istituiscono infatti un coro per Hera e uno per *Physkò*a, amante di Dioniso e fondatrice del suo culto in Elide, nel corso delle feste in onore di Hera ad Olimpia, istituite da Ippodamia come ringraziamento alla dea per le sue nozze con Pelope.⁸¹ Durante tali feste, le donne partecipano anche a gare di corsa, seguite da un sacrificio di vacche alla dea.⁸² Toro e vacca, ancora una volta, ricorrono nello stesso contesto, come simboli di fertilità che ben si accordano col senso della festa di Hera, mentre i culti di Hera e Dioniso non si escludono, ma si condizionano reciprocamente.

Hera e Dioniso sembrano quindi offrire gli elementi fondamentali per l'interpretazione dell'immagine di Io sia come ibri-

78 Le fanciulle, sullo schema delle Pretidi, erano sottoposte ad un isolamento selvaggio dalla comunità, e venivano reintegrate in essa come donne pronte al matrimonio in seguito ad una purificazione.

79 Un'analogia può essere rappresentata dalle fanciulle-orse nei riti in onore di Artemide a Brauron.

80 Cf. Dowden 1989: 87-90. Nella festa degli *Anthesteria*, la moglie dell'arconte veniva data in sposa al dio-toro Dioniso.

81 Cf. Paus. 5.16.2-4; Burkert 2003: 417-18.

82 Cf. Scanlon 1984.

do donna-giovenca, sia come donna-toro. Sacerdotessa di Hera, Io è trasformata in giovenca per ribadire il possesso da parte della dea, mentre la rappresentazione come toro sembra alludere iconograficamente a Dioniso configurando una sorta di ‘contrappasso’, che richiama anche la punizione subita dalle Pretidi: la vergine che rifiuta l’unione con Zeus subisce la trasformazione in un animale strettamente connesso con la sfera erotica.

L’immagine di Io-toro rimanda inoltre alla prassi sacrificale, che assegnava ad Hera, dea βοῶπις, non solo vacche – come ad Olimpia nella festa delle donne di Elide –, ma anche buoi e tori, come nel caso del culto argivo. Il primo sacrificio di un toro – che diviene anche la prima uccisione per mano divina –, ovvero l’uccisione di Argo rivestito della pelle del toro di Argo, ad opera di Hermes, si compie del resto nell’Heraion presso cui Io era sacerdotessa, ed è ricordato nelle feste denominate *Heraia* (o *Hekatombaia*).⁸³ D’altra parte, il toro, simbolo di forza, è l’animale di solito sacrificato a Zeus,⁸⁴ che si trasforma in toro nel mito di Europa – discendente di Io –, e che assume tale forma anche per continuare a unirsi con Io dopo la sua trasformazione in vacca (Aesch. *Suppl.* 301, φασίν, πρέποντα βουθόρω τάρω δέμας, “assumendo la forma di un toro che brama la monta”). Alludendo alla potenza sessuale in una fusione tra maschile e femminile, umano ed animale, divino ed umano, l’immaginario bovino evidenzia l’impossibilità per la donna di sottrarsi al γάμος.

Conclusioni

Nel mito di Io, la costruzione dell’ibrido appare funzionale alla rappresentazione della necessità del γάμος, uno dei principi costitutivi della comunità, e alla configurazione dell’identità femminile nel ruolo di sposa e madre: la permanenza nella condizione di

⁸³ Cf. *supra*; Burkert 1983: 125-9. Per altri sacrifici di tori ad Hera cf. ad es. Theoc. 4.20-2 (sacrificio ad Hera Lacinia).

⁸⁴ Un esempio tra tutti è rappresentato dalla festa ateniese delle Dipolie (o Bufonie); cf. Burkert 1983: 109-14. La nascita di Zeus a Creta sembra stare alla base del suo legame col toro.

παρθένος sembra infatti relegare la ragazza, ‘non domata’ dall’uomo, in una condizione di estraneità alla *polis* che si può accostare alla dimensione selvatica dell’animalità; al contrario, ‘domata’ attraverso le nozze, e sottoposta all’autorità maschile, la fanciulla diventa donna, parte della *polis* in quanto sposa di un uomo che da lei genera figli legittimi.⁸⁵

La condizione della sacerdotessa argiva diviene segno dell’identità auspicabile per le donne: ragazza e oggetto sessuale, Io cede al desiderio e incarna il volere della divinità che rappresenta il paradigma dell’eros coniugale femminile,⁸⁶ ovvero la sessualità legittima all’interno del matrimonio. La stessa Hera deve arrendersi alla potenza dell’eros, che ha sottomesso persino Zeus.⁸⁷ La dea non può inoltre evitare che il suo sposo riscatti Io dalla condizione ibrida generando da lei un figlio: la giovane che non si è sottratta dal desiderio del dio, si è unita a lui e ha patito il tormento del vagare inseguita dall’οἴστρος, è premiata infine con un concepimento straordinario, che esclude l’unione sessuale e ripristina al tempo la sua forma umana.

85 Sul mito di Io come retroscena di riti di passaggio per le ragazze prima delle nozze, cf. Dowden 1989: 142-4.

86 Cf. Pötscher 1987: 143; riguardo al γάμος, “bei Hera [geht es] um lustvolle Erotik und Sexualität, orientiert auf einem Partner hin im Rahmen der Institution der Ehe oder auch als voreheliches (= vor – eheliches) Beisammensein”. Willi (2010: 250-1) propone una interessante etimologia del nome della dea dalla radice proto-indoeuropea *sor-, che significa “donna”, “femmina” (cf. anche 243: una forma originaria *sērā- si sarebbe evoluta in *hērā* in età pre-micenea).

87 In *Suppl.* 525-6, le Danaidi invocano Zeus in loro difesa contro i pretendenti come “piena realizzazione, tra tutte, della potenza assoluta” (τελέων / τελειότατον κράτος). Il κράτος è prerogativa maschile – auspicato insieme con la νίκη – nelle parole dell’araldo (951), ma alla fine del dramma (1068-73) le Danaidi chiedono a Zeus di poterlo ottenere loro stesse, affinché possa stabilirsi almeno un po’ di giustizia in seguito alla persecuzione dei pretendenti. L’invocato superamento della dimensione androcentrica e patriarcale appare tuttavia solo come una pretesa delle donne: il κράτος sembra infatti sottomesso alla dimensione dell’eros, che domina lo stesso Zeus e detta la persecuzione dei figli di Egitto, e le stesse Danaidi riconoscono, alcuni versi prima (1034-42), il potere di Afrodite, e la seduzione (Πειθώ) come aspetto proprio dell’eros e del ruolo della donna: Afrodite, al fianco di Hera, esercita il suo potere anche su Zeus (1035, δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἡρᾷ).

Si potrebbe pertanto affermare che nella proiezione ideale di Eschilo, come l'utopia maschile, socialmente androcentrica delle *Eumenidi* (658-66) è costituita da una generazione di figli che possa prescindere dalla donna e farne a meno,⁸⁸ così quella femminile sembrerebbe essere rappresentata dalla possibilità di concepire e partorire senza dover subire l'unione sessuale. Le Danaidi si ispirano infatti ad un paradigma utopistico della generazione e della stirpe: oltre a ricordare a più riprese il prodigioso concepimento di Epafio, esse elidono la loro vera madre, ed invocano invece l'antenata come loro madre, proclamandosi "seme" di Io come se costei ne fosse effettivamente "genitrice" con un ruolo quasi paterno derivante dalla sua eccezionale unione con Zeus.⁸⁹ Quest'ultimo, a sua volta, sembra essere per le Danaidi al tempo stesso padre ed amante auspicato. Al centro della loro concezione del γάμος è comunque riscontrabile un'essenziale ambiguità, poiché esse non negano il desiderio, ma rifiutano di assoggettarsi alla violenza che sembra insita nella μίξις, a meno che l'amante non sia Zeus.⁹⁰ Se le Supplici, infatti, da un lato nutrono l'utopia di sfuggire alle nozze, nella cui consumazione si configura una βία, ed arrivano a proclamare il desiderio della morte prima di essere toccate,⁹¹ dall'altro finiscono comunque per ammettere il desiderio: come si conferma nell'esodo della tragedia, Afrodite ed Hera operano insieme (1034-5),⁹² così che l'i-

88 Apollo difende Oreste dall'accusa di matricidio enunciando il principio secondo cui la generazione coinvolgerebbe il solo padre, dato che "la cosiddetta madre" non è genitrice della prole (τέκνου/τοκεύς), limitandosi ad essere "nutrice del virgulto di recente semina" (τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου); esempio della possibilità di una generazione senza madre è Atena.

89 Cf. Aesch. *Suppl.* 141 = 151, σπέρμα σεμνάς μέγα ματρός.

90 Essenziale è il riferimento alla "violenza benefica" di Zeus (cf. *supra*, n50).

91 Cf. *Suppl.* 788-90, "avere in sorte laccio di destini fatali, impiccarmi, prima che uomo esecrato si accosti a questo corpo" (θέλωμι δ' ἄν μορσίμων / βρόχου τυχεῖν ἐν ἀρτάναις / πρὶν ἄνδρ' ἀπευκτὸν τῷδε χριμθῆν<αι> χροί), 796-9 (desiderio di gettarsi nel vuoto prima che avvengano "nozze che dilaniano il cuore con la violenza" [πρὶν δαίκτορος βία / καρδιάς γάμου κυρήσαι]), 802-7 (auspicio della morte prima della notte di nozze).

92 Per la *vexata quaestio* relativa all'esodo delle *Supplici* si rinvia a Lionetti (2016: 70-93), sulle cui conclusioni relative alla presenza di due semi-

dentità della donna si costruisce all'insegna della consapevolezza della propria attrattiva – sostenuta e fomentata dal “desiderio” (πόθος) e da “Persuasione incantatrice” (θέλκτορι Πειθοῖ, *Suppl.* 1039-40), scorta di Afrodite⁹³ “dai molti stratagemmi” (1036, αἰολόμητις) – e della piena accettazione dell'unione sessuale come causa necessaria della continuità della vita.⁹⁴

L'auspicio di una generazione ideale che si profila nel mito di Io appare infatti smentito dallo scioglimento della trilogia con l'intervento di Afrodite (Aesch. fr. 44 R., *ap.* Athen. 600a), che evidenzia l'inevitabilità delle nozze, sancita a livello cosmogonico dall'unione di cielo e terra, e dalla fecondazione di quest'ultima con la pioggia: ogni cosa giunge a compimento (τελείται) dopo aver avuto origine da queste “umide nozze” (ἐκ νοτίζοντος γάμου).⁹⁵ Il desiderio (ἔρωσ) reciproco tra cielo e terra, e il “concepimento” (ἔκυσε) da parte di quest'ultima costituiscono l'archetipo paradigmatico dell'unione sessuale.

Nella trilogia delle Danaidi, la legge di Afrodite e della generazione è affermata da Ipermestra, e ulteriormente ribadita nel dramma satiresco, *Amymone*. Avvinta dall'incanto del desiderio amoroso, (*PV* 865, ἡμερος θέλξει), Ipermestra risparmia la vita del proprio sposo,⁹⁶ Linceo, mentre la sorella Amymone si unisce

cori concordo.

93 Ad Afrodite *Peithò* era dedicato nell'agorà di Argo un tempio risalente, secondo la tradizione, a Ipermestra, che aveva avuto ragione contro il padre nel processo intentatole da costui per avere salvato la vita al suo sposo (cf. Paus. 2.21.1; *supra*, n37).

94 Come evidenzia Rawles (2018: 238), l'evocazione di riti nuziali alla fine del dramma sembra rispecchiare un atteggiamento meno rigido delle Danaidi riguardo alle nozze e alla sessualità, così che “the plot of the trilogy itself will resemble the ‘plot’ of aspects of wedding ritual exposed in the *exodos*, by which parthenaic fears of marriage and sexuality are made explicit in order to be contrasted with more positive views and allayed”. La presenza di motivi tipici dell'imeneo nell'esodo delle *Supplici* è evidenziata da Laura Swift (2010: 279-97).

95 Cf. sul frammento Friis-Johansen e Whittle 1980: 1.41-2. Come evidenzia Winnington-Ingram (1961: 144), le parole di Afrodite, nel finale della trilogia, dovevano indurre nelle Danaidi la consapevolezza della necessità del γάμος.

96 In Aesch. *PV* 868, Ipermestra rappresenta il paradigma della donna,

con Poseidone, che l'ha salvata dal tentativo di violenza da parte di un satiro: nell'unico frammento del dramma (13 R., σοὶ μὲν γαμείσθαι μόρσιμον, γαμῆν δ'έμοί, "è tuo destino essere presa da me, e mio prenderti") si enfatizza la necessità dell'unione e dei rispettivi ruoli nel suo ambito.⁹⁷ La tetralogia nel suo complesso sembra pertanto segnare un superamento del modello rappresentato da Io: Ipermestra ed Amymone, che realizzano la connessione tra eros e generazione espressa da Afrodite e dalla coppia Zeus-Hera (*Suppl.* 1035), sanciscono di fatto un principio fondamentale dell'ordine sociale, la complementarità tra lo scambio reciproco del desiderio tra uomo e donna, a cui è estranea la violenza – analogo alle dinamiche dell'eros tra gli dèi, e in particolare nella coppia Zeus-Hera⁹⁸ – e la generazione dei cittadini tramite la nascita di figli legittimi.

Le vicende di Io sembrano allora esprimere metaforicamente la possibilità di una ontologia paradigmatica per la donna, proposta attraverso la dimensione didascalica ed esemplare del mito che si realizza nel contesto delle rappresentazioni teatrali. Il paradigma politico si ristabilisce sull'utopia delle donne: resa accettabile con gli strumenti della narrazione mitica e dei paradigmi divini, la βία necessaria per la generazione dei cittadini, inserita nell'ordine naturale e legittimata nel γάμος, rappresenta un aspetto essenziale del τέλος femminile.

Riferimenti bibliografici

- Amendola, Stefano (2006), *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam: Hakkert.
 Arrigoni, Giampiera (1999), "Perseo contro Dioniso a Lerna", in Fabrizio

che è ἀναλκις (debole), non μαιφόνος (omicida): alla donna si addicono arrendevolezza e sottomissione all'eros.

97 Tale necessità si profila già in *Suppl.* 1050-1. Unica fonte per il mito di Amymone e Poseidone è Apollod. *Bibl.* 2.1.4, che narra di un'unione consenziente, da cui sarebbe nato Nauplio. Il dio avrebbe mostrato ad Amymone la sorgente di Lerna, benefica e necessaria risorsa per il territorio di Argo, le cui fonti erano state da lui disseccate (cf. *supra*, n61).

98 Come evidenzia Winnington-Ingram (1961: 151n52), *Supplici* pone il matrimonio sotto la protezione congiunta di Zeus e Hera (Aesch. fr. 383 R., "Ἡρα τελεία, Ζητὸς εὐναία δάμαρ potrebbe pertanto appartenere alla trilogia delle Danadi).

- Conca (ed.), *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di Studi*, Milano: Cisalpino, 9-70.
- Aston, Emma (2011), *Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid Deities in Greek Religion*, Liège: Centre Internationale d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- Bees, Robert (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart: Teubner.
- Belfiore, Elizabeth S. (2000), *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Bowen, Anthony J. (2013), *Aeschylus. Suppliant Women*, ed. with an introduction, translation and commentary by Anthony J. Bowen, Oxford: Aris & Phillips.
- Brewster, Harry (1997), *The River Gods of Greece. Myths and Mountain Waters in the Hellenic World*, London-New York: Tauris.
- Burkert, Walter (1983), *Homo Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley: University of California Press (1972).
- (2003), *La religione greca di epoca arcaica e classica (Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, 1984)*, Milano: Jaca Book.
- Calame, Claude (1977), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. 1: Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- Casadio, Giovanni (1994), *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Ciani, Maria Grazia (1974), "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* 1: 70-110.
- Clark, Isabelle (1998), "The Gamos of Hera: Myth and Ritual", in Sue Blundell and Margaret Williamson (eds), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London-New York: Routledge, 13-26.
- De Martino, Ernesto (1961), *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano: Il Saggiatore.
- Detienne, Marcel (1988), "Le Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage", *Arethusa* 21: 159-73.
- Dorati, Marco (2004), "Pausania, le Pretidi e la triarchia argiva", in Paola Angeli Bernardini (ed.), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche* (Atti del Convegno, Urbino, 13-15 giugno 2002), Pisa-Roma: Edizioni dell'Ateneo, 295-320.
- Douglas, Mary (1996), *Natural Symbols. Explorations in Cosmology* (1970), London-New York: Routledge.
- Dowden, Ken (1989), *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek*

- Mythology*, London-New York: Routledge (trad. it. *L'iniziazione femminile nella mitologia greca*, Genova: ECIG, 1991).
- Engelmann, Richard (1903), "Io-Sage", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 18: 37-58.
- Forrest, William G. (1960), "Themistocles and Argos", *The Classical Quarterly* 10: 221-41.
- Friis-Johansen, Holger e Edward W. Whittle (eds) (1980), *Aeschylus: The Suppliants*, 3 voll., Copenhagen: Gyldendal.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (2003), *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris: Gallimard.
- Furley, William D. e Jan Maarten Bremer (eds) (2001), *Greek Hymns. Selected cult songs from the archaic to the hellenistic period*, 2 voll., Tübingen: Mohr Siebeck.
- Garvie, Alexander F. (ed.) (1969), *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gottesman, Rachel (1993), "The Wanderings of Io: Spatial Readings into Greek Mythology", *Mètis*, n.s. 11: 239-63.
- Griffith, Mark (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Guidorizzi, Giulio (2010), *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano: Cortina.
- Katz, Phyllis (1999), "Io in the *Prometheus Bound*: A coming of age paradigm for the Athenian community", in Mark W. Padilla (ed.), *Rites of Passage in Ancient Greece. Literature, Religion, Society*, Lewisburg: Bucknell University Press, 129-47.
- Konstantinou, Ariadne (2018), *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*, London: Bloomsbury.
- Kossatz-Deissman, Anneliese (1992), "Lyssa", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* 6.1: 322-9.
- Kowalzig, Barbara (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford: Oxford University Press.
- Kyriakou, Poulheria (2011), *The Past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Lionetti, Ruggiero (2016), "Testo e scena in Eschilo, *Supplici*, 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori?", *Lexis* 34: 59-97.
- Maehler, Hervig (ed.) (1997), *Die Lieder des Bacchylides. 2. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden: Brill.
- (2006), "Io auf der Bühne. Bemerkungen zum Aufführungsdatum des 'Gefesselten Prometheus'", in Csaba A. Lada e Cornelia Römer (eds), *Schrift, Text und Bild: Kleine Schriften von Hervig Maehler*,

- München-Leipzig: Saur, 43-52.
- Moreau, Alain (1985), "Les Danaïdes de Melanippidès: la femme virile", *Pallas* 32: 59-90.
- Moret, Jean-Marc (1990), "Ἴὼ ἀποταυρουμένη", *Revue archéologique* 57: 3-26.
- Murray, Robert D. Jr. (1958), *The Motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton: Princeton University Press.
- Nilsson, Martin P. (1932), *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley: University of California Press.
- O'Brien, Joan V. (1993), *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero, and the Goddess in the Iliad*, Lanham (MD): Rowman & Littlefield.
- Olivieri, Alessandro (ed.) (1897), *Pseudo-Eratosthenis Catasterismi* (= *Mythography Graeci*, 3.1), Lipsiae: Teubner.
- Padel, Ruth (1992), *In and out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton: Princeton University Press.
- (1995), *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton: Princeton University Press.
- Papadopoulou, Thalia (ed.) (2011), *Aeschylus: Suppliants*, London: Bloomsbury.
- Pattoni, Maria Pia (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Pellizer, Ezio (2017), "Time and Space in Argolic Traditions: from Ocean to Europe", in Anton Bierl, Menelaos Christopoulos e Athina Papachrysostomou (eds), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin-Boston: De Gruyter, 207-16.
- Pötscher, Walter (1987), *Hera. Eine Strukturanalyse im Vergleich mit Athena*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Provenza, Antonietta (2011), "Gli Heraia di Olimpia e le donne di Elide. Riti di passaggio e inni tra Era e Dioniso", in Daniela Castaldo, Francesco G. Giannachi e Alessandra Manieri (eds), *Poesia, Musica e Agoni nella Grecia antica. Poetry, Music and Contests in Ancient Greece*, Galatina (Lecce): Congedo Editore (*Rudiae* 22-23, 2010-2011), 1. 99-125.
- Rawles, Richard (2018), "Theoric song and the Rhetoric of Ritual in Aeschylus' *Suppliant Women*", in Rosa Andújar, Thomas R.P. Coward e Theodora A. Hadjimichael (eds), *Paths of Song: The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, Berlin-Boston: De Gruyter, 221-38.
- Sandin, Pär (2005), *Aeschylus' Supplikes: Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund: Symmachus.
- Scanlon, Thomas F. (1984), "The Foottrace of the Heraia at Olympia", *The*

- Ancient World* 9: 77-99.
- Schlesier, Renate (2002), "Der Fuss des Dionysos: zu PMG 871", in Herman F.I. Horstmannshoff, H.W. Singor, F.T. von Straten e J.H.M. Strubbe (eds), *Kykeon: Religions in the Graeco-Roman World. Studies in Honour of H.S. Versnel*, Leiden: Brill, 161-91.
- Scullion, Scott (2002), "Tragic Dates", *The Classical Quarterly* 52 (1): 81-101.
- Seaford, Richard (1980), "Black Zeus in Sophocles' *Inachos*", *The Classical Quarterly* 30 (1): 23-9.
- (1987), "The Tragic Wedding", *The Journal of Hellenic Studies* 107: 106-30.
- Simon, Erika (1985), "Zeus und Io auf einer Kalpis des Eucharidesmalers", *Archäologischer Anzeiger* 100: 265-80.
- Sissa, Giulia M. (1987), *Les corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris: Vrin.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2010), *Aeschylean Tragedy*, London: Bloomsbury.
- Stern, Jacob (1965), "Bestial Imagery in Bacchylides' Ode 11", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 6: 275-82.
- Swift, Laura (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford: Oxford University Press.
- West, Martin L. (1979), "The Prometheus Trilogy", *The Journal of Hellenic Studies* 99: 130-48.
- (ed.) (1990), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart: Teubner.
- West, Stephanie (1984), "Io and the dark stranger (Sophocles, *Inachus*, F269a)", *The Classical Quarterly* 34 (2): 292-302.
- Willi, Andreas (2010), "Hera, Eros, Juno Sororia", *Indogermanische Forschungen* 115: 234-67.
- Winnington-Ingram, Reginald P. (1961), "The Danaid Trilogy of Aeschylus", *The Journal of Hellenic Studies* 81: 141-52.
- Yalouris, Nikolaos (1986), "Le mythe d'Io: les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques", in Lilly Kahil, Christian Augé e Pascal Linant de Bellefonds (eds), *Iconographie classique et identités régionales*, Paris: De Boccard, 3-23.
- Zeitlin, Froma I. (1996), *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London: University of Chicago Press.

Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei *Sette contro Tebe*

ALESSANDRO GRILLI

Abstract

More so than any other of Aeschylus' plays, the sphere of language in the *Seven* obscurely suggests strong mutual tensions in the visions of the world. This article tries to explore the magical-sacral dimension of language, showing its prerogatives and limits. In the not infrequent cases in which it is positively connoted, there is, in fact, a tendency to reabsorb the action inside a larger rationalistic horizon with a sort of corrective endorsement; in the opposite cases, that dimension is rejected by being reconfigured as an expression of primordial, individualistic, and therefore anticultural world with respect to which the *κόσμος* of the polis stands out by contrast, complete with balanced and functional relations.

1. Conflitto di paradigmi nei *Sette contro Tebe*

L'innegabile arcaicità strutturale e drammaturgica dei *Sette contro Tebe* ha portato talora a misconoscere quella che, nell'orizzonte culturale ateniese del 467 a.C., si può considerare invece la notevole modernità di questo testo.¹ Nel dramma assume infatti rilievo significativo la tensione tra una cultura religiosa tradizionale, di cui è espressione la struttura stessa del mito labdacide, con la sua concatenazione di colpe e punizioni a distanza, e l'innegabile razionalità pratica cui si ispirano le azioni del protagonista Eteocle, e da cui procede la sua caratterizzazione complessivamente positiva. Lo stesso Eteocle manifesta a sua volta atteggiamenti tutt'altro che compatti, visto che in lui si alternano, quasi lottando per affermarsi, le istanze di una religiosità senza macchia e quelle di una razio-

¹ Per Sourvinou-Inwood (2003: 203), l'innegabile "archaic stiffness" che accomuna *Persiani*, *Sette* e *Supplici*, in opposizione all'*Oresteia*, permetterebbe addirittura di apprezzare la transizione della forma drammatica da una matrice ancora marcatamente rituale a una specificamente drammatica.

nalità sorretta dalla fiducia in un controllo intellettuale e pratico degli eventi. Nell'analisi che segue presuppongo i risultati di un altro mio lavoro (Grilli 2018), in cui ho studiato appunto il protagonista dei *Sette* cercando di evidenziarne i frastagliati orizzonti di riferimento in senso religioso e filosofico. I principi inferenziali che si evincono dalle azioni di Eteocle, e dal modo in cui egli interpreta i dati con cui via via si confronta, denunciano una sorta di tensione epistemica *interna* al personaggio, la cui rigidità e complessiva asciuttezza emotiva,² alternate a occasionali momenti di empito patetico,³ hanno dato adito a letture basate sull'idea di una radicale discontinuità tra la prima e la seconda parte del dramma.⁴ A me sembra al contrario che questa ipotesi di discontinuità vada respinta, proprio perché sommamente *continua*, in Eteocle, è l'interferenza tra l'orizzonte della pietà religiosa e quello di un distacca-

2 Evidenti ad esempio nel suo modo di gestire il rapporto con gli dei e gli atti di culto (cf. vv. 69-77, 271-80), come pure di elaborare e argomentare analiticamente una strategia difensiva (cf. vv. 1-38, 264ss.).

3 Evidenti nella sua contrapposizione al Coro (in particolare vv. 181-202; 246-63) e soprattutto nella reazione allo schieramento di Polinice (vv. 653-5), con la conseguente, incrollabile determinazione allo scontro diretto col fratello (vv. 672-719).

4 Un'opinione che si è affermata a partire da Wilamowitz (1914: 66-7; ma cf. già Wilamowitz 1891: 227n2), che ipotizza la compresenza di fonti mitiche disomogenee per spiegare il presunto carattere disorganico dell'azione dei *Sette*. Un'altra tappa fondamentale di questo percorso è uno studio di Solmsen sull'azione dell'Erinni (1937), che ammette l'unità del personaggio solo enfatizzando l'improvviso irrompere della divinità anche come matrice delle scelte dell'eroe. Sulla scia di Solmsen, un nutrito numero di studi afferma che il v. 653 segna uno stacco tra un Eteocle equilibrato e razionale e un soggetto vittima di un'energia malefica esterna. Questa posizione si esprime in affermazioni a mio giudizio poco condivisibili, come la seguente: "The *Seven against Thebes* falls into two distinct parts. The first part includes everything up to line 652, and the second part includes lines 653 to the end. The split in the play is so definite and so violent that it tends to destroy its unity, and the play withstands only with difficulty the strain put upon it" (Cameron 1971: 96). Molto più ponderata la posizione di Winnington-Ingram (1983: 51), che spiega la discontinuità come effetto della frizione tra le due identità sociali del protagonista, signore dei Cadmei ma al tempo stesso figlio di Edipo "in virtue of which he is the common focus of a twofold issue, the destinies of the city and the family, dangerously intertwined".

to, obiettivo pragmatismo. La mia lettura insiste appunto sul fatto che la posizione sfuggente di Eteocle, e la ‘discontinuità’ che essa suggerisce, siano da ricondurre piuttosto al carattere composito dei paradigmi epistemici riconoscibili nel personaggio e, in senso più generale, nel testo. La mia interpretazione dei *Sette* presuppone infatti che il dramma sia costruito sulla contrapposizione tra visioni del mondo che interagiscono in modo problematico: a un livello più superficiale, la contrapposizione ha luogo tra due diversi approcci alla religione, veicolati rispettivamente dalle donne del Coro e dal protagonista: le prime sono esponenti di una religiosità tradizionale che viene espressa – pur in presenza di alcune linee di tensione⁵ – principalmente come abbandono fideistico e come adesione emotiva a un patrimonio consuetudinario.⁶ Eteocle, al contrario, si sforza di mettere a fuoco un quadro metafisico di superiore equilibrio, in cui il potere divino, cui spettano comunque i tributi sanciti dalla tradizione,⁷ si mantenga però compatibile col rispetto di principi astratti di eticità e di giustizia non incommensurabili con forme di razionalità pratica.

La contrapposizione di massima tra Eteocle e il Coro, su cui

5 Riconducibili ai problemi di fondo della religiosità non solo greca: nelle parole del Coro la fiducia nella teodicea (che accoglie le suppliche, o le azioni militari difensive, in quanto *giuste*: vv. 171; 626; 418), da cui dipende quindi anche un ordine morale del mondo, oltre che una visione del divino come misericorde (vv. 226-9: la forza degli dei è “superiore”, *καθυπερέτερα*, rispetto all’ordine politico, perché gli dei soccorrono in modo inaspettato anche τὸν ἀμήχανον, “chi è senza mezzi”), coesiste con l’ammissione di un arbitrio divino che colpisce senza motivo, abbattendo per motivi insondabili o per effetto di una volontà irrazionale (come nel caso delle vicende di Edipo, vv. 772ss.; cf. anche la qualificazione di *μαινόμενος*, “che impazza”, riferita ad Ares, v. 343, che assimila il dio della guerra al padre che maledice i figli *μαινομένῃς κραδίῃς*, “con animo folle”, v. 781).

6 Nella parodo il Coro esprime ripetutamente la sua ansia di gettarsi davanti alle immagini degli dei poliadi (vv. 95-6, 98; cf. v. 185) con atteggiamento di supplica (vv. 111, 142-3, 171-2). In generale la fede religiosa è legata al rapporto privilegiato delle singole divinità con la terra e i suoi abitanti originari (v. 105: τὰν τεῶν γᾶν; cf. vv. 136-42: Cipride è invocata in quanto *πρωμάτωρ*, “prima madre” dei Tebani, v. 140).

7 Ed espressi, al di là di un linguaggio rispettoso ai limiti del convenzionale (vv. 8-9, 35, 562), nel ripetuto richiamo a un composto ordine rituale: cf. ad es. vv. 265-70.

gli studi si sono più volte soffermati,⁸ è quindi solo il quadro più ampio di una dialettica che ha luogo all'*interno* del personaggio protagonista – il quale, sarà bene ricordarlo, è la sola personalità individuale ad emergere in modo complesso e approfondito nella struttura del dramma. La posizione di Eteocle è essa stessa il risultato di una tensione dialettica tra istanze che rifiutano di comporsi in un ordine omogeneo: da un lato, il discorso tradizionale sulla teodicea sembra garantire, in modo solido e esaustivo, un ordine morale del mondo; ma l'imprevedibilità insondabile degli dei, l'arbitrarietà degli oracoli, i vincoli inesorabili delle maledizioni turbano e vanificano, come Eteocle sa benissimo, le generalizzazioni rassicuranti. Dal suo punto di vista una lettura razionale e pragmatica della realtà sembra fornire una guida più attendibile: nell'impossibilità di ricondurre la religione a un insieme di criteri assoluti, Eteocle manifesta una netta inclinazione per i principi astratti e vincolanti ricavabili da un'analisi razionale del mondo.⁹ Ecco perché le azioni del personaggio sembrano in ultima analisi contraddittorie: non per un difetto di costruzione o per la composizione troppo rigida di tronconi mitici irrelati, ma perché proprio alla scissione interiore dell'Eteocle dei *Sette* Eschilo affida l'espressione drammatica di tensioni epistemiche sempre più forti, almeno fin dalla seconda metà del VI secolo (a partire dalla critica di Senofane alla rappresentazione tradizionale degli dei, per fare solo l'esempio più evidente). Pertanto, le oscillazioni o le oscurità decisionali del personaggio, lungi dal dar adito ad ipotesi analitiche di frammentazione compositiva, dovrebbero piuttosto invitare ad approfondire ciò che ai nostri occhi si presenta come spiacevole incoerenza, e che può invece essere compreso come la risultante di istanze divergenti, o almeno difficilmente conciliabili.

Un ambito privilegiato per la ricognizione di queste tensioni epistemiche è la concezione del linguaggio: il dramma articola in-

8 Soprattutto per evidenziarne la marcatezza, e vedere in essa un indizio della connotazione morale negativa del protagonista: così ad esempio Gagarin 1976: 151-162, Zeitlin 1990: 103, Podlecki 1993: 64-72, Stehle 2005. Tra gli studiosi che invece ritengono l'atteggiamento di Eteocle funzionale all'azione e a una caratterizzazione positiva del personaggio ricordo invece Hubbard 1992: 105; Sommerstein 1996: 111-12; Paduano 2013: 15.

9 Su questo punto mi permetto di rimandare a Grilli 2018.

fatti il campo semantico della parola e l'insieme delle sue modalità d'uso polarizzandoli in accezioni divaricate, di cui il testo evidenzia in più punti i conflitti e il carattere intimamente problematico. Schematizzando al massimo, mi sembra che si possa individuare una polarità di fondo: a un estremo si colloca la concezione arcaica del λόγος come strumento magico-sacrale di descrizione conoscitiva del mondo e di azione sulla realtà. Questa concezione è riflessa da un lato in pratiche non marcate come la profezia (che da elemento della prassi religiosa ordinaria e del mito, si trasforma già in Eschilo in un elemento strutturale e necessario del genere tragico),¹⁰ dall'altro in procedimenti che assumono invece nei *Sette* uno specifico ruolo strutturale e simbolico, come la valenza omi-nosa degli enunciati (che dà luogo alla cosiddetta cledonomantica)¹¹ e la sua degenerazione etica nel κόμπος, la iattanza immorale del guerriero.¹²

All'estremo opposto, il λόγος ha già la consistenza di un principio astratto di razionalità, che nel discorso trova lo strumento più adeguato alla sua affermazione pratica. Qui la parola, legata alle procedure di indagine, di analisi e di anticipazione inferen-

10 L'intero corpus eschileo è attraversato dal ruolo che la profezia svolge, sia come manifestazione di un ordine cosmico altrimenti inconoscibile (dalla profezia di Apollo a Laio a quella di Prometeo sulla prole di Teti), sia come rivelazione o presentimento del futuro, o addirittura della sua connessione con il passato, che permette quindi di leggere il presente come una tappa in un itinerario dotato di senso. L'agnizione del fantasma di Dario, o il sogno di Atossa; le profezie di Prometeo a Io; per non parlare di tutte le profezie che connettono i vari piani temporali nell'*Orestea*. Su queste ultime cf. almeno Goldhill 2004: 55-60.

11 Sulla cledonomantica cf. Zeitlin (1982: 46-9), che enfatizza la componente magico-simpatica del linguaggio nei seguenti termini: "The operation of a kledonomantic system attests to the basic instability and ambiguity of language, where one discourse can lie behind another. It attests to the arbitrary character of signs in the signifying system whereby meaning can shift, gaps can open up between signifier and signified, and new sequences of signs can be created and recreated. Yet once the sign is seized as κληδών, it loses its indeterminacy and gains instead a dynamic power to determine the future" (47).

12 Per un esame approfondito del tema nel suo contesto letterario più significativo, cf. van Wees 1996: 50ss. e Kyriakou 2001.

ziale degli eventi, si rivela lo strumento più idoneo a garantire una conoscenza pratica della realtà fattuale, permettendo così l'astrazione di regole formali che tendono a competere con i principi di ordine metafisico. In tal senso, la demistificazione cui Eteocle sottopone i vanti dei campioni argivi mostra in che misura la stessa valenza magico-sacrale del λόγος possa essere reinterpretata razionalmente come efficace strumento pratico.

Questa polarità di fondo si riflette, in modi variamente contaminati, sul piano del discorso ordinario, in cui lo scambio sociale sconfinava sia nei territori della parola magico-religiosa (ad esempio con le espressioni rituali della preghiera), sia in quelli dove il discorso ha soprattutto una valenza tecnico-strumentale (ad esempio nella comunicazione politica).

Obiettivo primario di questo lavoro è evidenziare il carattere ricorrente e l'intensità di questa frizione, e la tendenza del protagonista a reinterpretare in senso pratico e in ultima analisi razionalistico quelle che si pongono come sollecitazioni di una concezione ancora arcaica del linguaggio. Spero in particolare di poter mostrare, con l'analisi di passi significativi, come il protagonista (o il binomio fondamentalmente omogeneo Eteocle-messaggero) tenda comunque a distanziarsi dalla 'primitiva' dimensione magico-sacrale del linguaggio: nei casi non rari in cui essa è connotata positivamente, emerge infatti una tendenza a riassorbirne le prerogative, con un'azione di avallo correttivo, all'interno di un più ampio orizzonte razionalistico; nei casi opposti, invece, essa viene rifiutata riconfigurandola come espressione di una visione del mondo primordiale e anticulturale, rispetto alla quale si staglia per contrasto il κόσμος della polis, plesso di relazioni equilibrate e funzionali.

2. La parola magico-sacrale

La dimensione religiosa della parola emerge nei *Sette*, come in molte tragedie non solo di Eschilo, in primo luogo come espressione di un responso profetico, oracolare o divinatorio, da cui dipendono eventi che sono spesso di grande rilevanza per l'azione. Fin dal primo discorso di Eteocle nel prologo (vv. 1ss.), la profezia

è messa in campo come una determinante cruciale per la vicenda, e viene definita dall'eroe in termini di fiducia e rispetto (νῦν δ', ὡς ὁ μάντις φησίν, οἰωνῶν βοτήρ, / ἐν ὧσι ναυμῶν καὶ φρεσὶν πυρὸς δίχα / χρηστηρίουσ ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνη - / οὔτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων / λέγει . . . , "Ora, come dice il profeta, guardiano di uccelli, che considera nelle orecchie e nella mente, lontano dai sacrifici, i volatili profetici con arte che non mente - costui, signore di simili vaticini, dice che . . .", vv. 23ss.).¹³ La profezia dei vv. 27ss. riguarda peraltro solo l'imminente attacco argivo; ben altra rilevanza hanno quelle che anticipano, con una lunga concatenazione di eventi, l'insorgere della guerra stessa. Il testo individua nella situazione presente un effetto lontano ma lineare di una trasgressione che ha contraddetto un oracolo inequivocabile (vv. 742ss.):

παλαιγενῆ γὰρ λέγω
 παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' ἔς τρίτον
 μένειν, Ἀπόλλωνος εὖτε Λαῖος
 βίᾳ τρίς εἰπόντος ἐν
 μεσομφάλοις Πυθικοῖς
 χρηστηρίοις θνάσκοντα γέν-
 νας ἄτερ σώζειν πόλιν.

[Voglio dire l'antica trasgressione dalla rapida pena, che permane fino alla terza generazione, quando Laio fece violenza ad Apollo, che per tre volte aveva detto, nei responsi dell'ombelico delfico, che lui avrebbe mantenuto sicura la città se fosse morto senza figli.]

La fiducia nel valore cogente e non negoziabile della profezia non è solo condiviso tra Eteocle e il Coro, ma associa alla pia parte tebana uno dei campioni argivi, l'indovino Anfiarao, che ha partecipato contro voglia alla spedizione dei Sette.¹⁴ Ad Anfiarao viene attribuita un'iperbolica serie di qualità positive che la struttura della frase delimita, a monte e a valle, col richiamo al suo rapporto privilegiato con la divinità (οὔτω δ' ὁ μάντις, υἱὸν Οἰκλέους λέγω, / σώφρων, δίκαιος, ἀγαθός, εὐσεβῆς ἀνὴρ, / μέγας προφήτης . . . ,

¹³ Il testo dei *Sette* è citato dall'edizione critica di Hutchinson 1985; le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono mie.

¹⁴ Sul ruolo di Anfiarao nel dramma cf. De Vito 1999.

“Così l’indovino, il figlio di Ecleo, voglio dire, uomo saggio, giusto, buono e pio, grande profeta . . .”, vv. 609-11). Non sorprende perciò che tra la parte di Eteocle e Anfiarao vi sia identità di vedute: stante la forza vincolante dell’oracolo (εἰ καρπὸς ἐστὶ θεσφάτοισι Λοξίου, “Se i responsi del Lossia danno frutto”, v. 619: un’ipotetica solo nella forma), e l’identico rispetto religioso nei suoi confronti, qui gli eroi nemici non possono che essere solidali. Questo sentire comune determina tra l’altro una curiosa illazione di Eteocle, che in qualche modo finisce per improvvisarsi indovino lui stesso: δοκῶ μὲν οὖν σφε μηδὲ προσβαλεῖν πύλαις, “Penso che lui non lancerà nemmeno l’attacco contro la porta”, v. 615. Conoscendo l’oracolo del dio, infatti, qualsiasi persona capace di inferenze razionali ha modo di capire che ogni azione è vana, e che lo stesso Anfiarao verrà meno all’attacco prima ancora di combattere, non per viltà ma per accettazione del destino necessario (οὐχ ὡς ἄθυμον οὐδὲ λήματος κάκη, / ἀλλ’ οἶδεν ὡς σφε χρὴ τελευτῆσαι μάχη, “non perché sia imbecille o per viltà d’animo, ma sa che nella battaglia lui deve morire”, vv. 617-18). Nonostante la sintonia, dunque, il testo lascia emergere discretamente la capacità inferenziale di Eteocle, che si produce in una sorta di ‘profezia razionalistica’ sviluppando abduttivamente i dati acquisiti comunque all’interno di un orizzonte religioso. Questa sicurezza inferenziale, che per la sua naturalezza tende a passare inosservata, è invece secondo me una spia significativa dell’atteggiamento ‘correttivo’ che Eteocle adotta nei confronti del dato religioso. Sulla stessa linea, ad esempio, si colloca il tentativo di controllare le modalità di interazione del Coro con gli dei: lungi dal voler inibire la religiosità delle donne (οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος, “non voglio impedirti di onorare gli dei”, v. 236), Eteocle si contenta di orientarla verso un’espressione compatibile con l’esecuzione ottimale della strategia (καὶ πρὸς γε τούτοις ἐκτὸς οὔσ’ ἀγαλμάτων / εὔχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς, “e oltre a ciò, stando lontana dalle statue, formula le preghiere più efficaci, che gli dei ci siano alleati”, vv. 265-6), rivelando come la religiosità tradizionale debba comunque risultare compatibile con il piano della ragione pratica.

La profezia viene ovviamente validata dal suo compimento, che ne dimostra la veridicità e quindi, retrospettivamente, il carattere di oggettività vincolante. Questo aspetto la accomuna alla

maledizione legittima, come ad esempio quella del padre sui figli, che si fa strumento di produzione degli eventi con la tutela e l'attiva cooperazione dell'Erinni. Nei *Sette* la vicenda avviata dalla trasgressione di Laio alla profezia delfica viene portata avanti dall'ἄρα di Edipo, di cui l'Erinni del sovrano mostra la capacità di determinazione del reale. Il Coro teme infatti le *πικρογλώσσους ἄρας* ("maledizioni dall'amara lingua", v. 786) perché sa che l'Erinni, che non a caso definisce *κακόμαντιν* ("profetessa di sventure") al v. 722, si può far carico della loro realizzazione (*νῦν δὲ τρέω / μὴ τελέση καμψίπους Ἐρινύς*, "Tremo che l'Erinni dal piede ricurvo possa compierle", vv. 789-90), cosa che puntualmente avviene (*κάρτα δ' ἀλαθῆ πατὴρὸς Οἰδιπόδα / πότνι' Ἐρινύς ἐπέκρανεν*, "Proprio davvero le ha compiute l'Erinni del padre Edipo", vv. 885-6). Le maledizioni dei padri hanno infatti la valenza di una preghiera agli dei (*ἔξέπραξεν οὐδ' ἀπεῖπεν / πατρόθεν εὐκταία φάτις*, "Ha avuto effetto, non è venuta meno la voce di preghiera del padre", vv. 840-1; cf. *Οἰδίου κατεύγματα*, "le preghiere di Edipo", v. 709), anche quando vengono formulate in condizioni mentali squilibrate (vv. 778ss.; cf. *μαινομένα κραδία*, "con animo folle", v. 781; *Οἰδιπόδα βλαψίφρονος*, "di Edipo dalla mente sconvolta", v. 725). Ma la contiguità tra profezie, trasgressioni colpevoli e maledizioni, che a loro volta ambiscono a punire altre colpe pur essendo colpa esse stesse, è evidente nel sospeso preambolo del messaggero che riferisce al Coro l'esito della guerra (vv. 800-2):

τὰς δ' ἐβδόμας ὁ σεμνὸς ἐβδομαγέτας,
 ἄναξ Ἀπόλλων, εἴλετ', Οἰδίου γένει
 κραίνων παλαιὰς Λαίου δυσβουλίας.

[La settima porta la occupa il venerando signore del Sette, Apollo, che nella stirpe di Edipo dà compimento all'antico gesto sconsiderato di Laio.]

Qui, come si vede, il compimento (*κραίνων*) riguarda sì la profezia delfica (evocata per metonimia col riferimento al dio Apollo) ma comprime insieme 1. l'oracolo, 2. la condizione posta dal dio e 3. la sua trasgressione da parte di Laio, che viene quindi a configurarsi come il germe di un compimento pur essendo presentata senza mezzi termini come "sconsideratezza" (*δυσβουλίας*). Si

noti altresì il richiamo connotativo che collega queste παλαιὰς . . . δυσβουλίας, “antico gesto sconsiderato”, e la παλαιγενῆ . . . παρβασίαν, “antica trasgressione”, vv. 742-3, dove il riferimento all’antichità, παλαι-, determina una convergenza simbolica e funzionale con il compimento delle παλαιφάτων ἄρᾶν, le “antiche maledizioni” di Edipo, v. 766). La visione media del Coro tenta di razionalizzare questo quadro sottolineando sì la pena per la maledizione che si compie anche a distanza di tempo, ma sottolineandone gli effetti, con moralismo tipico per il Coro, ai danni di personaggi in posizione eminente (vv. 765ss.; cf. anche vv. 832ss.):

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἄρᾶν
 βαρέαι καταλλαγαί· τὰ δ' ὄλο-
 ἄ γενόμεν' οὐ παρέρχεται.
 πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
 ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν
 ὄλβος ἄγαν παχυνθεῖς.

[Sono duri i compensi di antiche maledizioni. Ciò che distrugge non passa, e una ricchezza troppo gonfia di uomini industri li costringe a gettare la zavorra fuori dalla nave.]

Il carattere vincolante delle preghiere di maledizione non è evidente come quello delle profezie, a quanto pare, se Eteocle stesso può manifestare, udendo lo schieramento di Polinice, un intenso, doloroso disappunto nel constatare l’effettualità e la precisione della maledizione di Edipo che si compie in quel momento (ὦμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἄραὶ τελεσφόροι, “Ahimè, è adesso, dunque, che le maledizioni si compiono!”, v. 655). E in effetti il Coro sottolinea con forza alcuni attributi tremendi dell’Erinni di Edipo (ὠλεσίοικον, / θεὸν οὐ θεοῖς ὅμοιαν, / παναληθῆ κακόμαντιν, “quella che distrugge i casati, la dea non simile agli dei, profetessa verace di sventure”, vv. 721-2) tra cui spicca quello di παναληθής, “tutta verità”, che mi sembra vada interpretato come una costernata constatazione *a posteriori*: l’Erinni è *davvero* tutta veritiera nella sua capacità di realizzare le cattive profezie, anche se, in fondo, all’uomo comune non dispiacerebbe essere smentito su questo punto. In ogni caso la verità di cui si parla in questi versi non è una verità logica ma *esistenziale*, quella che si lega al compimento fattuale del significato proposizionale di un enun-

ciato. Lo mostrano i vv. 944-6 del θρῆνος finale, in cui il compimento della maledizione di Edipo è detto opera di Ares, attribuito cioè alla personificazione religiosa della guerra, del duello e dello stesso metallo che è causa efficiente della morte dei fratelli (πικρὸς δὲ χρημάτων / κακὸς δατητάς, Ἄρης, ἄρὰν πατρώ-/αν τιθεὶς ἀλαθῆ, “Aspra e malvagia fu la spartizione dei beni operata da Ares, che ha inverato la maledizione paterna”).

L’immagine di Ares e del ferro rende visibile un’interessante convergenza sul piano connotativo: nel canto corale che precede il θρῆνος, il Coro ricorda, tra gli altri principi generali, la fatalistica verità che θέσφατ’ οὐκ ἀμβλύνεται (“le profezie non si smussano”, v. 844). La metafora associa quindi gli oracoli allo strumento che, in questo caso specifico, ne ha attuato la realizzazione. Ma al v. 715 era stato Eteocle a respingere le esortazioni del Coro alla prudenza con l’espressione τεθηγμένον τοί μ’ οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ, “Affilato come sono, non pensare di smussarmi con le tue parole”. Qui è la determinazione del sovrano a essere assimilata al ferro di un’arma da taglio. Il ricorrere della metafora mette pertanto in evidenza i termini dello scontro al centro del dramma, tra la volontà dell’individuo e la forza vincolante delle parole magico-sacrali. Ancora una volta, una prova indiretta del fatto che nel dramma la volontà di Eteocle, frutto della sua capacità di diagnosi e di pianificazione, tende a contrapporsi su un piede di omogeneità, se non di parità, ai fattori della predeterminazione religiosa.

In un orizzonte dove le parole hanno una simile forza, non sorprende che l’atteggiamento nei confronti degli enunciati sia sempre di estrema prudenza. Una simile cautela superstiziosa non è particolarmente marcata, e in una forma pressoché lessicalizzata occorre tanto nei discorsi del Messaggero (πύργους δ’ ἀπειλεῖ δεῖν’, ἃ μὴ κραίνου τύχη, “leva minacce orrende contro le mura, possa la sorte non dar loro compimento!”, v. 426)¹⁵ quanto in quelli di Eteocle, sia come intercalare (εἰ δ’ αὖθ’ – ὃ μὴ γένοιτο – συμφορὰ τύχοι, “se invece, non sia mai, ci capitasse una disgrazia”, v. 5; οἰμώγμασιν θ’ ὧν Ζεὺς ἀλεξητήριος / ἐπόνυμος

¹⁵ Hutchinson (1985) *ad l.* accoglie l’espunzione del v. 426 proposta da Lachmann, a motivo della ridondanza rispetto al v. 549, concettualmente e sintatticamente più legato al contesto.

γένοιτο Καδμείων πόλει, “lamenti – ma da questi ci scampi Zeus Protettore, che sia davvero tale per la città cadmea”, vv. 8-9) sia, più pregnante, come commento alle parole dell’interlocutore (παλινστομείς αὖ θιγγάνουσ’ ἀγαλμάτων; “Fai discorsi di cattivo auspicio, continuando a toccare le statue?”, v. 258), di cui si cerca di influenzare le capacità di significazione accettando, selettivamente, una parte dei presagi impliciti negli enunciati: Χο. σιγῶ· σὺν ἄλλοις πείσομαι τὸ μόρσιμον. Ετ. τοῦτ’ ἀντ’ ἐκείνων τοῦτοσ ἀίρουμαι σέθεν. “CORO Taccio. Subirò il destino insieme agli altri. ΕΤΕΟCLE Questa è la parola che preferisco sentire da te” (vv. 263-4). Mi sembra interessante osservare che ἀίρουμαι si presenta pragmaticamente come una sorta di equivalente funzionale del δέχομαι con cui, nella logica del presagio ominoso, chi riconosce la κληδών la ‘accetta’ e ne avalla pertanto la realizzazione.

Questa valenza evocativa del linguaggio è un riflesso della stessa forza che vede nella parola divina, oracolare e profetica in primo luogo, la capacità di determinare, di *creare* la realtà.¹⁶ Questa capacità è affidata da un lato alla nominazione stessa, dall’altro all’apparire casuale della parola come κληδών, come ‘presagio ominoso’. Essa è una caratteristica corrente nel linguaggio ordinario nel mondo antico, e ne restano tracce anche negli usi eufemistici o apotropaci in contesti posteriori.¹⁷ Questo è peraltro uno dei piani privilegiati su cui Eschilo organizza le strutture di significato dei *Sette*;¹⁸ un esempio non molto appariscente, ma proprio per questo di grande interesse, è nella preghiera che nella parodo il Coro rivolge ad Ares ed Afrodite, e in cui si chiede loro di aver cura della città che ha il nome di Cadmo per il fatto di essere i genitori di Armonia, sposa di Cadmo (vv. 135-42):

16 Non condivido la posizione di Wilkens (1974: 34), che preferisce interpretare la forza creativa del linguaggio come una manifestazione del potere della parola poetica: i due aspetti, di fatto, sono riconducibili a una stessa matrice, ma soprattutto la pregnanza dei segni e la confutazione cledonantica, sottolineate in questa più che in ogni altra tragedia, mostrano che qui è proprio l’aspetto magico-simbolico il punto.

17 Cf. ad es. Plut. *Aem.* 10.7-8; Luc. *Pro lapsu* 8.

18 Come mostra in particolare Zeitlin 1982, *passim*. Cf. anche Judet de La Combe 1987 e Rader 2014: 71ss.

σύ τ', Ἄρης, φεῦ, φεῦ,
 ἐπώνυμον Κάδμου πόλιν
 φύλαξον κήδεσάι τ' ἐναργῶς·
 καὶ Κύπρις, ἅτε γένους προμάτωρ,
 ἄλευσον, σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος
 γεγόναμεν·

[Tu, Ares, ahi ahi, proteggi la città che ha il nome di Cadmo e mostrati davvero suo congiunto; e tu Cipride difendici, come prima madre della nostra stirpe: discendiamo infatti dal tuo sangue.]

Qui il linguaggio manifesta la sua originaria valenza magico-sacrale in due modi: da un lato identifica la città col suo fondatore e primo re grazie all'identità del nome (nei *Sette Tebe* non è mai chiamata così, ma sempre Cadmea o 'città di Cadmo'), solidale con l'identità genealogica di sangue; dall'altro suggerisce un'azione alla divinità come 'espressione' del vincolo necessitante implicito nella parola: Eschilo gioca infatti qui con il doppio senso di κῆδος, che significa 'cura' e, per estensione metonimica, 'affinità, rapporto di parentela acquisita'.¹⁹ Il κήδεσθαι, curarsi della città, è pertanto un modo di rendere il κῆδος, il vincolo di affinità etimologicamente implicito nel verbo, effettuale e manifesto.²⁰ La visibilità (ἐναργής si dice di un nume che rende visibile o comunque palese la sua presenza,²¹ quindi di qualcosa di patente alla percezione) esprime un criterio di misurazione della verità di un enunciato, che la cultura arcaica (e non solo) considera confermato dalla sua corrispondenza con il piano percepibile e condivisibile dei fatti. Nei *Sette* pertanto l'avverbio ἐναργῶς va inteso come analogo ad altri asseveratori di verità, non logica, appunto, ma 'fattuale'; simili avverbi, non a caso, sono particolarmente frequenti in questo dramma: ὀρθῶς, vv. 405, 829, 874; ἐτύμως, v. 919 (cf. ἔτυμος, v. 82); ἐνδίκως, v. 405. Sulla stessa linea è anche κάρτα, 'fortemente, molto, completamente', che nei *Sette* compare sei volte (vv. 413, 415, 658, 689, 886, 940), soprattutto (con l'eccezione del v. 689) per enfa-

¹⁹ Hutchinson 1985: 68.

²⁰ Sulla stessa linea è anche l'invocazione ad Apollo "dei lupi", cui si chiede Λύκειος γενοῦ / στρατῶ δαίω, "Sii veramente il dio dei lupi per l'esercito nemico" (vv. 146-7).

²¹ Cf. Hom. *Il.* 20.131; Aristoph. *Eq.* 1173.

tizzare la gravidanza semantica dell'aggettivo cui si riferisce.

La valenza ominosa del linguaggio è dunque in sé un dato in linea di principio positivo, in quanto stabilisce legami metafisici tra un'attività propria dell'uomo e l'ordine altrimenti inafferrabile del mondo. Questo legame, peraltro, non si limita a rivelare, ma, nella misura in cui il discorso è anche espressione di volontà, si può tradurre in una forma di azione indiretta sul mondo. Questa azione consiste o nell'organizzare il discorso in modo da massimizzarne le valenze ominose; oppure, più semplicemente, nel sottolineare gli impliciti pertinenti che siano già presenti nel linguaggio. Ad esempio, così Eteocle può raccomandare al Coro di levare un grido che sia un peana, perché spera che l'espressione di gioia vittoriosa sia anche capace di 'determinare' la vittoria (ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον, "canta il peana, il sacro grido propiziatore", v. 268; anche a Polinice è attribuito analogo procedimento: ἀλώσιμον παιῶν' ἐπεξιακχάσας, "intonando il peana della conquista, come un invasato di Iacco", v. 635);²² ma in altri contesti ci si limita a richiamare la gravidanza degli impliciti di un nome, come nel caso del nome parlante di Polinice (ἐπωνύμῳ δὲ κάρτα, Πολυνείκη λέγω, "a colui che ha davvero un nome parlante, voglio dire Polinice", v. 658; τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ, "a colui che ha il nome più orribile", v. 677). Come per la profezia, la gravidanza di una parola ominosa può essere richiamata a posteriori, anche con valenza dolorosamente ironica (ad es. al v. 940: κάρτα δ' εἶσ' ὄμαιμοι, "sono davvero dello stesso sangue", in cui l'aggettivo ὄμαιμος, 'consanguineo', è risemantizzato in senso letterale come 'intriso dello stesso sangue' in relazione ai corpi dei due fratelli morti l'uno per mano dell'altro).²³

In generale, la discrasia tra nome e referente è un indizio di disordine metafisico e pertanto negativa a priori; ecco perché nel nome di Partenopeo, giovane ma selvaggio, viene sottolineata questa mancata corrispondenza (οὔτι παρθένων ἐπόνυμον, "che non ha certo il nome delle vergini", v. 536). Ma soprattutto, la valenza

22 Per lo sconfinamento tra fiducia nel potere magico-sacrale della parola e psicologia sociale si veda ancora Grilli 2018.

23 Stesso sintagma al v. 415: Δίκη δ' ὄμαιμων κάρτα, "La Giustizia, sua vera consanguinea".

magico-sacrale del linguaggio appare turbata quando essa si manifesta come una forzatura dei limiti etici della norma religiosa e sociale: così ad esempio nelle scritte sugli scudi dei Sette, che cercano di determinare la realtà articolando espressamente il proprio obiettivo: l'uomo sullo scudo di Capaneo reca una torcia e le sue parole sono scritte a lettere d'oro (χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν “Πρήσω πόλιν”, “parla con le lettere d'oro: ‘Brucerò la città’”, v. 434); la figura di Dike sullo scudo di Polinice dichiara, anche lei a lettere d'oro, la propria identità e i propri intenti (vv. 646-8):

Δίκη δ' ἄρ' εἶναι φησιν, ὡς τὰ γράμματα
λέγει· “Κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, καὶ πόλιν
ἔξει πατρῶαν δωμάτων τ' ἐπιστροφάς”.

[Dice di essere Dike, che pronuncia le scritte: “Farò rientrare dall'esilio quest'uomo, e otterrà la città dei suoi padri e il ritorno a casa”.]

In prospettiva psicologica, queste parole si potrebbero leggere come semplice *wishful thinking*; ma riconducendole al loro contesto culturale non può non colpire il fatto che con esse i campioni argivi cerchino di esercitare una sorta di influenza magico-simpatica sugli eventi. Benché limitata alla decorazione apparentemente estrinseca degli scudi, questa funzione è la stessa alla base del giuramento, che è invece un altro dei luoghi dove il potere magico-sacrale della parola emerge in tutta evidenza.²⁴ E non è un caso che nei *Sette* il giurare sia un'azione attribuita alla parte negativa, sia come tappa dell'accordo preliminare (vv. 46-8) sia come parte del vanto del guerriero (vv. 529-33, riferito all'empietà di Partenopeo).

3. La dimensione politica del vanto

Il κόμπος, il ‘vanto’ del guerriero prima dello scontro, è il luogo in cui nei *Sette* la potenziale energia magico-simpatica del linguaggio emerge con la massima evidenza, e in cui sono più chiaramente leggibili le sue valenze etico-filosofiche.²⁵ Il vanto aggressivo è

²⁴ Sul giuramento nei *Sette* cf. Torrance 2007: 48-51.

²⁵ Dei molti studi sul secondo episodio dei *Sette* sono particolarmente ri-

infatti una componente tradizionale del duello arcaico,²⁶ e ha quindi in astratto un profilo neutro, almeno nella sua valenza tecnica, comprendente ad esempio la presentazione delle ‘credenziali’ che permettono di valutare se lo scontro è ben assortito.²⁷ Nel contesto dell’attacco argivo nei *Sette*, la fisionomia originaria del κόμπος viene aggiornata, in modo da accentuarne appunto la dimensione magico-simpatica: le parole del vanto sono quelle a cui i guerrieri affidano in generale l’espressione dei propri desideri e l’anticipazione degli obiettivi da raggiungere, ma nelle dichiarazioni belluine e nella decorazione degli scudi dei guerrieri esse si configurano come un vero e proprio tentativo di azione magica sugli eventi. Questo è particolarmente cospicuo nello scudo di Partenoepo, dove la Sfinge, esibita in quanto mostro accanito un tempo soprattutto contro Tebe, è rappresentata appunto nell’atto di tenere stretto un Tebano, ὡς πλεῖστ’ ἐπ’ ἀνδρὶ τῶδ’ ἰάπτεσθαι βέλη (“perché moltissime frecce siano scagliate contro costui”, v. 544) – una logica, si noterà, che presuppone l’equivalenza magico-simpatica tra la persona e il suo simulacro tipica del malocchio e della magia nera in generale. Questa forzatura magico-simpatica del reale, benché parte di una visione del mondo largamente condivisa nella cultura arcaica, è rappresentata nei *Sette* come un dato negativo, in quanto associata a un atteggiamento empio e irrispettoso nei confronti della divinità.

Questo è un passaggio delicato: è chiaro che nella struttura drammatica dei *Sette* la scelta di rappresentare positivamente Eteocle *presuppone* la caratterizzazione negativa della contropar-

levanti per la mia analisi Zeitlin 1982 e Judet de La Combe 1987.

²⁶ Per un orientamento generale sulle tecniche di combattimento nell’antichità cf. Sage 1996; Campbell-Tritle 2013. Sul tema del vanto aggressivo cf. Glück 1964; van Wees (1996: 50-1) osserva peraltro che anche nell’epos omerico la componente del vanto prima del duello è relativamente ridotta. Interessante soprattutto l’osservazione che un’esaltazione di questo tipo sembra rimandare a una prassi bellica orientale (il che aggiungerebbe alla ferinità dei *Sette* una connotazione esotica, già sottolineata col richiamo all’invasore ἑτεροφώνῳ, “di un’altra lingua”, 170).

²⁷ Caso esemplare in tal senso è il duello di Glauco e Diomede, con l’esibizione della genealogia che prelude al riconoscimento del legame di *xenia* (Hom. *Il.* 6.119ss.).

te. Rappresentare i campioni argivi come empì soddisfa dunque in primo luogo il bisogno di un antagonista negativo, con cui risultati impossibili ogni forma di empatia. Ma l'empietà risulterebbe già espressa adeguatamente dalla negazione esplicita e tracotante del potere divino (ad es. nel resoconto su Capaneo, vv. 427-31; o su Partenopeo: vv. 529-32); la scelta di associare la blasfemia a discorsi in cui è molto accentuata la valenza magico-simpatica del linguaggio risulta pertanto una scelta non ovvia e anzi piuttosto marcata. Questo rafforza in senso negativo anche la connotazione del potere magico-simpatico del linguaggio – un elemento già di per sé tendenzialmente problematico. Privo, come nel caso dei *Sette*, della corretta cornice rituale, esso è infatti un pericoloso fattore di disordine, in quanto *strutturalmente* antagonistico alla gestione culturalmente corretta della sfera religiosa (cos'altro è la religione, in effetti, se non un regime istituzionalizzato di regolamentazione del sacro?). Non è un caso che le religioni organizzate siano tendenzialmente avverse alla magia, in cui esse vedono l'abuso individualistico di una prerogativa di cui avocano a sé una gestione esclusiva a nome e a beneficio della collettività.²⁸

La dimensione magico-sacrale del linguaggio, insomma, la parola che con la sua semplice forza ambisce a produrre effetti tangibili nel mondo delle cose, non è negativa di per sé, come mostra il rispetto che circonda la parola profetica (voce ufficialmente riconosciuta del dio) o la maledizione legittima (voce di un'autorità tutelata dall'Erinni): essa è negativa in ultima analisi solo in quanto espressione di un abuso della posizione individuale, vale a dire quando il singolo mostra di volerla impiegare a suo esclusivo vantaggio, in modo svincolato dal controllo della norma culturale.

Non è un caso che l'empito belluino di Tideo venga contenuto dal monito dell'indovino Anfiarao, che gli impedisce di attraversare l'Ismeno a causa dei presagi infausti (vv. 378-9). Tideo recalcitra accusando l'indovino di viltà (vv. 382-3), e si limita a ribadire con grida inarticolate il suo desiderio di combattere. Il suo scudo reca l'immagine di una luna piena in un cielo stellato – un'insegna che il Messaggero qualifica di ὑπέρφρον σῆμα ("super-

²⁸ Un orientamento sul problema e sulle principali teorie elaborate in proposito in Cunningham 1999.

bo emblema”, v. 387), benché la luna tra le stelle non sia di per sé un’immagine superba o blasfema. Ma il contesto di autoaffermazione indisciplinata del guerriero permette di disambiguare il messaggio implicito nel σῆμα come un’allusione alla superiorità senza confronto di chi porta quello scudo – tanto sui nemici quanto sui compagni di lotta.

Massimamente istruttivo in questo senso è il tentativo di forzare i poteri magico-simpatici della parola da parte di Polinice: al suo primo apparire alla settima porta, Polinice “impreca e scaglia maledizioni contro la città” (πόλει / οἴας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας, 632-3) e rivela così facendo la contiguità tra l’esibizione di uno scudo ominoso (vv. 642ss.) e l’uso attivo della parola magico-sacrale. Si noti altresì che il v. 633 mette in luce un’altra importante caratteristica dell’ἀρά, la maledizione scagliata da Edipo contro i figli: nonostante il torto subito soggettivamente, e nonostante la parzialità non certo superiore del giudizio di Edipo (che il testo connota più volte come fuori di sé: vv. 725, 781), Polinice non ha titolo a maledire la città e il fratello, e benché il testo impieghi per entrambe le stesse parole (v. 633 ἀρᾶται ~ 655 πατρὸς . . . ἀραί; v. 633 κατεύχεται ~ 709 Οἰδίου κατεύγματα), le maledizioni di Polinice restano ineffettuali, come mostra l’esito della guerra.

In sintesi: il κόμπος blasfemo dei campioni argivi viene sì costruito come diretta contrapposizione al sacro o alla divinità (vv. 382, 427-31, 469, 529-32), ma la blasfemia si sostanzia, con piccole variazioni da un guerriero all’altro, di una combinazione più ricca e costante di fattori: il grido inarticolato (vv. 381, 391-2, 443, 467, 487, 497); la iattanza magico-simpatica (vv. 432-4, 468-9); la volontà appassionata e irrefrenabile (Tideo ad esempio βρέμει . . . μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος, “freme . . . smaniando e bramando la battaglia”, vv. 378-80; cf. anche τοιαῦτ’ ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς, / βοᾷ παρ’ ὄχθαις ποταμίαις μάχης ἐρῶν, “Con simili vaneggiamenti, e le sue armi smargiasse, grida sulle rive del fiume bramoso di battaglia”, vv. 391-2). A mio giudizio, tutti questi elementi vanno letti in ultima analisi come una *demonizzazione dell’individualismo*: prendendo radicalmente le distanze dalla più antica concezione aristocratica della guerra, basata sullo scontro a

due,²⁹ Eschilo mostra come alla radice di mostruosità e disordine si debba collocare l'impulso di affermazione individuale, cioè non subordinato ai fini di una compagine sociale.

Anche il grido di guerra, che in Omero era una componente strutturale immancabile e positiva della mischia, al punto da definire qualità formulari del guerriero βοῆν ἀγαθός, “valente nel grido di guerra”, viene riconnotato nei *Sette* come un segno dello sconfinamento fuori dallo spazio ordinato della polis, all'insegna anticulturale dell'animalità. L'animalizzazione è spinta al punto da attribuire il vanto tracotante agli stessi animali che accompagnano i guerrieri (le musoliere delle cavalle di Eteoclo, ad esempio, sono μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι, “piene del soffio delle superbe froge”, v. 464), confondendo così uomini e bestie in uno stesso orizzonte preculturale. E infatti se da un lato Eteoclo muove cavalle che condividono la volontà impetuosa del loro padrone (θελούσας πρὸς πύλαις πεπτωκέναι, “con la volontà di irrompere contro la porta”, v. 462, esattamente come l'uomo rappresentato sullo scudo del guerriero è mosso dalla volontà di espugnare le mura nemiche: ἐκπέρσαι θέλων, “con la volontà di espugnarla”, v. 467), dall'altro Tideo è assimilato a un cavallo (ἵππος . . . ὄς, “come . . . un cavallo”, 393).³⁰ Non solo: l'alterità etnica del nemico, che in quanto ellenofono non può essere qualificato propriamente di 'barbaro', è traslata, con la più semplice delle metonimie, sui finimenti dei cavalli (φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον τρόπον, “le musoliere soffiano fuori in modo barbaro”, v. 463), mostrando il doppio versante dell'animalizzazione (il testo assimila il nemico straniero all'animale e l'animale all'uomo 'alieno').

Il trattamento della componente sonora dell'attacco è particolarmente istruttivo:³¹ l'insistenza sul grido e sulla sua connotazione ferina è infatti espressione di un sistematico intento di 'dese-

29 Nello studio della tecnica di combattimento arcaica la testimonianza dei testi letterari più antichi è complicata dal fatto che la stratificazione redazionale giustappone usi di epoche successive. Per una considerazione d'insieme, van Wees 1996.

30 Cf. anche v. 381, ὡς δράκων βοᾷ, “grida come un serpente”.

31 Sulla semiotica della sfera sonora nei *Sette* cf. da ultimo Edmunds 2002 (ma cf. anche Griffith 2017 sulla realizzazione sonora e musicale della guerra nella parodo).

mantizzazione' linguistica dei campioni argivi. Le loro parole sono nel complesso spaventose, ed è meglio sottintenderle (πύργους δ' ἀπειλεῖ δεῖν', ἃ μὴ κραινοὶ θεός, "lancia orrende minacce alle mura, possa il dio non realizzarle!", v. 549), sono grida confuse e inarticolate (αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει / βακχῶ πρὸς ἀλκὴν θυιάς ὧς, φόβον βλέπων, "Lui stesso ha lanciato il grido di guerra, e invasato da Ares muove come una menade in cerca di battaglia, con uno sguardo che ispira terrore", vv. 497-8) e pertanto, in modo del tutto lineare e aproblematico, la semiotica potenzialmente tanto pericolosa dei loro σήματα può e deve essere neutralizzata come puro *flatus vocis*, facendo leva sul topos arcaico dell'opposizione parola/fatto: la gravidanza preoccupante degli scudi e delle millanterie, che veicolano il potere tutt'altro che misconosciuto della parola magico-simpatia, viene cancellata d'un colpo assimilando quest'ultima al grido inarticolato, che esprime una volontà senza intelletto. I segni e le parole di minaccia dei Sette, insomma, non vanno considerati pericolosi perché non sono altro che suoni privi di rapporto con il mondo delle cose. Non è un caso, infatti, che ai campioni argivi Eteocle opponga guerrieri o privi di iattanza (Attore, ad esempio, è ἀνήρ ἄκομπος, "guerriero senza vanto", v. 554) o capaci di un vanto reticente, che minimizza la cospicuità della parola rispetto all'azione: Megareo è un guerriero κόμπων ἐν χερσὶν ἔχων, "che il vanto ce l'ha nelle braccia", v. 473; Iperbio è capace di neutralizzare nei fatti la γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ ("lingua senza fatti", v. 556) di Ippomedonte. Questo atteggiamento traspare dall'ironico v. 480, in cui Eteocle invita il Messaggero a riferire liberamente altre millanterie, che non lo spaventano appunto perché non sono altro che discorsi vuoti (cf. v. 438, ματαίων . . . φρονημάτων, "vani pensieri"). Su questa linea si può collocare anche la definizione di Ippomedonte al v. 488 (Ἴππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος, "la forma e la grande figura di Ippomedonte"), che rifunzionalizza un nesso perifrastico tipico dell'epos arcaico (e attestato anche nei *Sette*),³² in modo da ridurre la presenza fisica del guerriero alla sua sola figura visibile, mostrando l'equivalenza del guerriero in carne e ossa e di quelli rappresentati sugli scudi.

³² In relazione a Polinice, v. 577.

È chiaro quindi, mi sembra, che questa rete di connotazioni negative ha lo scopo primario di demonizzare l'impeto volitivo dell'individuo: blasfemia e animalità, *wishful thinking* magico-simpatico e disordine preculturale sono solo gli *strumenti* che il testo impiega per caratterizzare negativamente la volontà individuale non disciplinata, che si manifesta appunto in un'anticipazione magico-simpatica degli obiettivi di realizzazione personale (il caso più evidente è nella fantasia di vittoria di Polinice, che rappresenta addirittura se stesso nell'immagine dello scudo: vv. 644ss.). Inteso globalmente come sistema di segni, il testo articola infatti un'opposizione strutturale tra la strategia ponderata, coesa e razionalmente distribuita di Eteocle a Tebe e l'energia primigenia ma in ultima analisi anarchica dei Sette, il cui discorso pre- o anticulturale si oppone pertanto alla parola equilibrata ed efficace che sostiene l'azione della polis.

Quest'ultimo elemento mi sembra di un certo rilievo: l'opposizione tra la pietà tebana e la blasfemia dei Sette, tra l'ordine religioso promosso da Eteocle e la dismisura dei bombastici campioni argivi è riconducibile all'opposizione tra una compagine politica ordinata secondo i criteri della funzionalità equilibrata di ciascuna parte sociale (*συμπρεπές*, "ciò che è opportuno", v. 13) e l'irruenza caotica e anticulturale di guerrieri che, assortiti in una lega raccogliatrice con un obiettivo di per sé deprecabile (vv. 580-6), puntano solo, con tutti i mezzi leciti e illeciti, alla propria affermazione individuale. In altre parole: come, nei casi di avallo della parola magico-sacrale, l'atteggiamento di Eteocle è comunque segnato da una più o meno marcata volontà di appropriazione correttiva, che recupera il dato tradizionale all'interno di un orizzonte più compatibile con i requisiti della ragione pratica, così, nei casi in cui la contrapposizione è diretta e più esplicita, il distanziamento dalla valenza magico-simpatica del linguaggio avviene all'insegna di una rivalutazione della lingua come criterio astratto di comunicazione razionale e come strumento pratico con finalità in ultima analisi politiche.

Riferimenti bibliografici

- Cameron, Howard Don (1971), *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, The Hague: Mouton.
- Campbell, Brian e Lawrence A. Tritle (eds) (2013), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford: Oxford University Press.
- Cunningham, Graham (1999), *Religion and Magic: Approaches and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- De Vito, Ann (1999), "Eteocles, Amphiaraus, and Necessity in Aeschylus' *Seven Against Thebes*", *Hermes* 127: 165-71.
- Edmunds, Lowell (2002), "Sounds Off Stage and On Stage in Aeschylus' *Seven Against Thebes*", in Antonio Aloni, Elisabetta Berardi, Giuliana Besso e Sergio Cecchin (eds), *I Sette a Tebe. Dal Mito alla Letteratura. Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 Febbraio 2001*, Bologna: Pàtron, 105-15.
- Gagarin, Michael (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley: University of California Press.
- Glück, J.J. (1964), "Reviling and Monomachy as Battle-preludes in Ancient Warfare", *Acta Classica* 7: 25-31.
- Goldhill, Simon (2004), *Aeschylus, the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, Mark (2017), "The music of war in Aeschylus' *Seven against Thebes*", in Isabelle Torrance (ed.), *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*, New York: Routledge, 114-49.
- Grilli, Alessandro (2018), "'Investigare il destino nella necessità del caso': ragione e religione nei *Sette contro Tebe*", *Dioniso* 8: in press.
- Hubbard, Thomas K. (1992), "Tragic Preludes: Aeschylus *Seven Against Thebes* 4-8", *Phoenix* 46: 299-308.
- Hutchinson, Gregory O. (ed.) (1985), *Aeschylus: Septem Contra Thebas*, Oxford: Oxford University Press.
- Judet de La Combe, Pierre (1987), "Étéocle interprète: action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle", in Philippe Hoffman, Jean Lallot, e Alain Le Boulluec (eds), *Le texte et ses représentations*, Paris: Presses de l'École normale supérieure, 57-79.
- Kyriakou, Pulcheria (2001), "Warrior vaunts in the *Iliad*", *Rheinisches Museum für Philologie*, 144: 250-77.
- Paduano, Guido (2013), "Eschilo e la nascita del personaggio", *Dioniso*, n.s. 3: 5-25.
- Podlecki, Anthony J. (1993), *Κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεώς: The Concept of*

- Leadership in Aeschylus*, in Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, e Bernhard Zimmermann (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from The Greek Drama Conference*, Bari: Levante, 55-79.
- Rader, Richard (2015), *Theology and Existentialism in Aeschylus. Written in the Cosmos*, New York: Routledge.
- Sage, Michael M. (ed.) (1996) *Warfare in Ancient Greece: A Sourcebook*, London: Routledge.
- Solmsen, Friedrich (1937), "The Erinys in Aischylos' *Septem*", *Transactions of the American Philological Association* 68: 197-211.
- Sommerstein, Alan H. (1996), *Aeschylean Tragedy*, Bari: Levante.
- Sourvinou-Inwood, Christiane (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, MD: Lexington Books.
- Stehle, Eva (2005), "Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*", *Classical Philology* 100: 101-22.
- Torrance, Isabelle (2007), *Aeschylus, Seven against Thebes*, London: Duckworth.
- Wees, Hans van (1996), "Heroes, knights and nutters: warrior mentality in Homer", in Alan B. Lloyd e Catherine Gilliver (eds), *Battle in Antiquity*, Swansea: Classical Press of Wales, 1-86.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1891), "Die Sieben Thore Thebens", *Hermes* 26: 191-242.
- (1914), *Aischylos. Interpretationen*, Berlin: Weidmann.
- Wilkens, Karsten (1974), *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, München: Fink.
- Winnington-Ingram, Reginald Pepys (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press, 16-54. Rist. da "Septem Contra Thebas", *Yale Classical Studies* 25 (1977): 1-45.
- Zeitlin, Froma (1982), *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1990), "Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven Against Thebes* and the Danaid Trilogy", in Mark Griffith e Donald J. Mastronarde (eds), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Berkeley: University of California Press, 103-15.

Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito

GIOVANNI CERRI

Abstract

The essay offers a full reconstruction of the ancient Antigone myth at Thebes compared to Sophocles' dramatic adaptation. In the Cyclic *Thebaid* and in Pindar's odes an attitude of pious benevolence by the victorious Thebans towards the defeated Argives emerges with regards to the latter's funeral honours for their dead. However, the mytheme of Polyneikes' denied burial for high treason is not an invention of sixth-century Athenian propaganda. Actually, on account of Pausanias' testimony, it can be argued that the myth of Polyneikes' burial ban and Antigone's ensuing rebellion were an integral part of the Theban myth, even though the outcome of the incident must not have been as lethal as it is in Sophocles' *Antigone*. In that play, the narrative variant is introduced to serve the dramaturgical project: its function was to point out the antinomy between 'unwritten law' and ordinary legislation, which was alive and well in the Athens of Sophocles' time.

La trama dell'Antigone di Sofocle

Sarà bene prendere le mosse da un sunto analitico della tragedia sofoclea, data alla scena nei primi mesi del 442 o del 441 a.C., che è il più antico testo conservato, nel quale la vicenda risulti narrata in modo particolareggiato e completo.

Prologo (vv. 1-99)

Dal dialogo tra Antigone e Ismene, figlie del grande ma sventurato Edipo, risulta che la loro città, Tebe, è da poco scampata all'assedio argivo; la scena si svolge davanti al palazzo reale; l'ora del giorno corrisponde alle prime luci dell'alba; Creonte, detentore del potere dopo la morte dei loro due fratelli, l'uno fratricida dell'altro, ha de-

cretato che Eteocle sia oggetto dei massimi onori civici, perché ha garantito la salvezza della città assalita dall'esercito ostile di Argo, che invece il corpo di Polinice, complice del nemico esterno e perciò traditore della patria, non riceva le esequie rituali e sia abbandonato al disfacimento fuori le mura, che infine sia condannato a morte chiunque osasse contravvenire a questo divieto; Antigone è decisa a disobbedire e ad affrontare la pena capitale; Ismene, pur serbando intatto il suo affetto per la sorella, non si sente di fare causa comune con lei, sia per debolezza femminile, sia perché non ritiene giusto contravvenire all'ordine di chi governa, anche se l'ordine è a sua volta ingiusto.

Parodo (vv. 100-61)

Il Coro, che nell'*Antigone* impersona i γέροντες, gli 'anziani-senatori' di Tebe, intona un inno di ringraziamento agli dèi, che hanno salvato la città dall'invasione straniera, dalla strage, dal saccheggio, dall'asservimento. Dal punto di vista del genere poetico, è un inno insieme religioso e trionfale.

Episodio I (vv. 162-331)

Creonte, uscito dal portone del palazzo reale ed entrato in scena, dà finalmente veste ufficiale al suo bando (κήρυγμα), enunciandolo in tono solenne davanti agli anziani del Coro, da lui convocati davanti al palazzo di prima mattina, per una riunione riservata, lontana da sguardi e orecchie indiscrete.

Giunge all'improvviso una delle guardie (φύλακες) che erano state appostate dal sovrano in vedetta, per bloccare e arrestare in tempo chiunque avesse tentato di seppellire il cadavere di Polinice contro il dettato del bando. L'uomo è terrorizzato, perché porta la notizia che qualcuno è riuscito effettivamente a compiere il rito funebre, cospargendo il corpo di terriccio, e teme, come del resto ognuno dei suoi compagni, di essere incolpato di aver lui compiuto il reato, dietro compenso di qualche mandante. Creonte in effetti si dichiara convinto che così siano andate le cose e sancì-

sce: o il gruppo di guardia sarà in grado di individuare il colpevole e trascinarlo prigioniero a pagare il fio o sarà ritenuto corrotto e colpevole l'intero corpo di guardia e ogni suo membro verrà torturato a morte, perché confessi prima di essere ucciso. Adirato, rientra nel palazzo; la guardia corre via ad avvisare i compagni.

Stasimo I (vv. 332-83)

È un elogio appassionato della tecnica (τέχνη), per mezzo della quale l'uomo è riuscito a superare il suo stato originario di impotenza ferina e ad attingere la civiltà. Elogio della tecnica in generale e in particolare delle tecniche più importanti ai fini del progresso: navigazione, agricoltura, caccia, pesca, allevamento del bestiame, linguaggio, edilizia, politica e diritto, medicina. Di fronte a queste riflessioni del Coro, la critica moderna ha incontrato serie difficoltà: a prima vista non si riesce a comprendere né il loro rapporto né la loro funzione, rispetto al contesto drammatico in cui sono inserite. La chiave per risolvere il problema è in realtà offerta dal Coro stesso nella parte finale del suo canto che, riferendosi chiaramente alla tecnica specifica della politica e del diritto, contrappone un'inventività encomiabile, che sa conciliare le leggi positive con i principi eterni della giustizia divina, ad un'inventività biasimevole, che privilegia le prime ai danni dei secondi o viceversa, offendendo in un caso e nell'altro l'ordine civico (vv. 365-71): "Avendo nell'abilità dell'arte / una sapienza che supera ogni attesa, / talvolta l'uomo si volge al male, talaltra al bene. / Se concilia le leggi del suo paese/con la giustizia giurata degli dèi, / è cittadino al sommo, senza città è colui al quale / per arroganza piace ciò che non è bello".¹ Appare più che evidente la riprovazione implicita sia di Creonte, che ha legiferato forzando i limiti imposti dagli dèi, sia del personaggio non ancora identificato che, in nome di quei limiti, si è sentito senz'altro in diritto di ritenere nullo il decreto emanato dall'autorità costituita, e di infrangerlo con azione individua-

¹ τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων, / τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει, / νόμους παρείρων χθονὸς / θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν / ὑψίπολις· ἄπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν / ξύνεστι τόλμας χάριν.

le ed eversiva. Entrambi, Creonte e lo sconosciuto, hanno peccato di audacia temeraria (τόλμα), troppo convinti di avere il monopolio individuale della sapienza giuridico-politica.

Episodio II (vv. 384-581)

Irrompe sulla scena la stessa guardia che prima aveva portato la notizia del seppellimento clandestino di Polinice. Questa volta non è sola: porta con sé Antigone, colta in flagranza di reato e quindi arrestata. Creonte esce di nuovo dal palazzo e chiede spiegazioni. La guardia racconta come si sono svolti i fatti. L'uomo, ascoltata la minaccia di Creonte, era tornato dai compagni e li aveva informati. Insieme avevano accuratamente disseppellito Polinice e si erano riappostati in vedetta. Era allora comparsa Antigone, aveva constatato che la sepoltura era stata eliminata e il corpo del fratello era di nuovo esposto alla vista e alla voracità dei rapaci. Perciò lo aveva sepolto una seconda volta, compiendo la libagione di rito.² Le guardie l'avevano accerchiata e fatta prigioniera.

Segue il famoso confronto oratorio tra Antigone e Creonte, quasi il fulcro dell'intera tragedia: la fanciulla sostiene il primato delle "leggi non scritte", il sovrano sostiene invece quello degli ordini impartiti da chi ha la funzione di governo. A conclusione del dialogo asperrimo, Antigone è condannata a morte, ai sensi del decreto già bandito.

Esce dal palazzo Ismene in lacrime, che si dichiara complice e correa della sorella. Antigone smentisce la sua versione dei fatti e respinge con disprezzo e sarcasmo la sua solidarietà. Ismene si dispera e prega invano Creonte di risparmiarla, appellandosi anche al fidanzamento che lega Antigone ad Emone, figlio dello stesso Creonte.

² La critica moderna (ma non quella antica) ha creato e ingigantito qui un problema che in realtà non sussiste: perché mai Antigone compie di nuovo il rito che aveva già compiuto? Sono state date al quesito le risposte più disparate e improbabili. Basta leggere attentamente il testo e la spiegazione emersa limpida dal racconto della guardia: Antigone aveva seppellito il corpo; le guardie lo avevano disseppellito; Antigone lo seppellisce di nuovo, perché secondo lei è giusto che sia sepolto, non dissepolto! Che altro c'è da chiarire?!

Stasimo II (vv. 582-630)

Beati quelli che riescono a trascorrere la vita intera senza che gli dèi mandino loro sventure! Ma per lo più queste colpiscono individui e famiglie in forma di cecità mentale che induce al male (ἄτα). Tale maledizione divina continua a perseguitare la stirpe dei Labdacidi, fino a Edipo e alla sua prole. Su tutti veglia perenne la potenza di Zeus, al quale non sfugge nessun atto di ingiustizia.

Episodio III (vv. 631-780)

Emone, figlio di Creonte e fidanzato di Antigone, viene ad incontrare il padre davanti alla reggia. Sulle prime gli professa totale dedizione, quali che siano le sue decisioni. Ma poi comincia a riferirgli, come per metterlo in guardia nel suo stesso interesse, le obiezioni che sente circolare in privato tra la gente di Tebe. Le rappresenta in maniera convincente, troppo convincente, per cui Creonte comincia ad accusarlo di contestare in proprio il decreto da lui emanato. Il dialogo degenera in diverbio, soprattutto per l'intransigenza paterna. Creonte ribadisce la condanna a morte di Antigone. Emone se ne va sdegnato, promettendo che il padre non lo rivedrà mai più.

Sollecitato dal Coro, Creonte specifica finalmente il genere di supplizio che sarà inflitto alla fanciulla: morirà chiusa viva in una delle grotte che si aprono nei dintorni di Tebe.

Stasimo III (vv. 781-805)

Inno ad Eros, dio dell'amore, che ha dimostrato ancora una volta la propria potenza invincibile, attraverso il comportamento di Emone.

Episodio IV (vv. 806-943)

Dal palazzo reale esce Antigone scortata dalle guardie che debbono accompagnarla al luogo dell'esecuzione capitale. La fanciulla intona un lungo compianto funebre su se stessa, votata a morte prematura e ingiusta, priva delle nozze cui aspirava, priva persino dell'accompagnamento funebre che spetta a tutti i defunti. A tratti, il lamento si trasforma in un paradossale epitalamio, in un inno sarcastico di festa per il suo matrimonio con il regno dei morti. A lei risponde il Coro, cercando di consolarla. Così l'episodio si inizia, e prosegue per la sua maggior parte, non come un normale dialogo parlato, ma nella forma insolita di un canto lirico a struttura strofica, immediatamente contiguo al precedente canto corale. Un brano lirico infra-episodico di questo tipo viene di solito denominato *kommòs* (κομμός), che vuol dire 'lamentazione rituale', e deriva dalla stessa radice del verbo κόπτειν 'battere', in questo caso 'battersi il petto', in segno di lutto disperato. Solo verso la fine, con l'intervento di Creonte, si torna al dialogo in trimetri giambici.

Stasimo IV (vv. 944-87)

Il Coro narra una serie di miti relativi ad eroine ed eroi puniti o uccisi crudelmente come Antigone in buie prigioni senza scampo.

Episodio V (vv. 988-1114)

Si reca ora da Creonte Tiresia, il celeberrimo e infallibile profeta di Tebe. Siccome è cieco, lo conduce per mano un ragazzo. Dal suo osservatorio mantico ha constatato che gli uccelli augurali schiamazzano in maniera dissonante, quasi imbarbarita, e si attaccano in volo fra loro, ferendosi a vicenda; le carni delle vittime offerte sull'altare reagiscono al fuoco dando segnali chiaramente funesti. È inoltre informato che in città gli altari di tutti gli dèi vengono insozzati da cani e uccelli con brandelli di carne strappata al cadavere di Polinice. Per placare l'ira divina, è necessario dunque tornare sulla decisione presa e seppellire il morto secondo il rito. Creonte

non si limita a rifiutare il consiglio con la solita superbia intollerante, ma accusa il sacerdote di parlare così, perché corrotto con denaro da chi vuole sovvertire l'ordine civico.

Tiresia, sdegnato nel profondo, preannuncia a Creonte imminenti e gravi lutti familiari, quale punizione per aver lasciato insepolto un morto e seppellito viva una donna; evoca la potenza vendicatrice delle Erinni; quindi esce di scena. Creonte, di fronte alla solennità della predizione-maledizione, resta finalmente sconvolto. Di colpo è divenuto un altro da se stesso. Si rivolge tremebondo al Coro, chiedendogli consiglio. I vecchi senatori lo esortano a disfare quanto finora ha fatto: "Va' a liberare la fanciulla dalla grotta sotterranea ed eleva il tumulo al corpo abbandonato." (v. 1100ss.).³ Creonte, tardivamente convertito, dà ordine alle guardie di andare a far legna per il rogo funebre di Polinice e corre egli stesso a recuperare Antigone dalla caverna.

Stasimo V (vv. 1115-54)

Inno a Dioniso, nativo e signore di Tebe, che salvi la sua città dal gorgo della sventura.

Episodio VI – Esodo (vv. 1155-352)

Entra in scena una delle guardie che Creonte aveva portato con sé, quando era andato ad eseguire i consigli del Coro. Ha qui la funzione di riferire in forma narrativa, in qualità di testimone oculare, i fatti accaduti fuori scena, dei quali debbono essere informati sia i personaggi del dramma che ne sono ancora ignari sia il pubblico teatrale: perciò riceve in questo caso la qualifica di Ἄγγελος ('Messaggero', 'Nunzio') sulla base del suo ruolo drammatico e teatrale, non quella di Φύλαξ, 'guardia', sulla base del lavoro svolto dal personaggio a livello di trama. Subito dopo entra in scena per la prima volta anche Euridice, moglie di Creonte e madre

³ ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης / ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ τάφον.

di Emone, uscita dal palazzo proprio in quel momento, giusto in tempo per ascoltare il racconto del Messaggero. Creonte per prima cosa ha curato che il corpo di Polinice fosse bruciato sulla pira secondo il rito, ne ha fatto calare le ceneri in una tomba regolare, ha fatto erigere sopra la tomba il tumulo monumentale. Si è quindi recato a liberare Antigone dalla caverna, ma non è giunto in tempo utile, perché la fanciulla si era suicidata impiccandosi con una corda ottenuta attorcigliando le proprie vesti. Rimossa la roccia di chiusura, agli occhi dei liberatori tardivi si è profilata una visione straziante: i fianchi di Antigone morta e pendente dall'alto sono stretti in un ultimo abbraccio disperato da Emone, riuscito in qualche modo a penetrare nel sepolcro prima di Creonte e dei suoi uomini, ma neanche lui giunto in tempo per salvare la fidanzata. Emone, visto il padre, impugna la spada e tenta di ucciderlo; fallito il colpo, trafigge se stesso e muore. Finito il racconto del Messaggero, Euridice si ritira nel palazzo senza proferire nemmeno una parola; arriva invece Creonte in persona, sostenendo sulle proprie braccia il cadavere del figlio.

La lamentazione di Creonte è in metro lirico e cantata. Da questo punto in poi il dramma procede fino alla fine in forma di *kommòs*: le strofi e le antistrofi intonate da lui si alternano a trimetri giambici isolati o in brevi sequenze, recitati dal Coro, da Creonte stesso e da un nuovo Messaggero. Quest'ultimo, ad un certo momento della sequenza, esce dal palazzo per riferire agli astanti ciò di cui è stato testimone all'interno: il suicidio cruento di Euridice. In ragione del suo ruolo, nell'elenco dei personaggi che la tradizione manoscritta premette all'inizio del dramma, è detto Ἐξάγγελος cioè 'Messaggero dall'interno (ἔξ-ἄγγελος)'.

Il mito prima di Sofocle

Il filologo Asclepiade, quasi certamente Asclepiade di Mirlea, vissuto nel I sec. a.C., attestava che, secondo il racconto svolto dal poema epico arcaico e ciclico la *Tebaide* (forse databile già al sec. VIII a.C.), Adrasto, capo supremo dell'esercito argivo impegnato nell'assedio di Tebe, dopo la sua sconfitta definitiva, aveva tenuto un solenne discorso funebre in onore dei caduti, iniziandolo con

un alto elogio di Anfiarao, uno dei condottieri deceduti.⁴ Pindaro in due odi, la *Nemea* 9, vv. 22-7, databile al 474-73 a.C., e l'*Olimpica* 6, vv. 12-17, databile al 468, descriveva il rito funebre a partire dalla cremazione dei corpi sulle pire, nella fattispecie sette pire collettive, su ognuna delle quali erano stati deposti i caduti di uno dei sette diversi contingenti impegnati nell'assedio, per terminare appunto con il discorso di Adrasto e con il suo pezzo di apertura, relativo ad Anfiarao, definito "pupilla dell'esercito, valente nel profetare e nel combattere con la lancia".⁵ Asclepiade sosteneva, e non abbiamo ragione di dubitarne, che Pindaro riprendeva, parafrasava (εἰληφέναι) il passo corrispondente della *Tebaide*.⁶

Certo, Pindaro avrà imitato allusivamente la *Tebaide* ciclica. Non si deve dimenticare però che era nativo e cittadino di Tebe e che, con tutta la sua produzione lirica, si qualificò poeta per eccellenza delle antichità tebane e loro strenuo difensore. Perciò, se trattò quello snodo mitico in accordo con la *Tebaide*, significa che la *Tebaide* su quello snodo non si discostava dal mito locale di Tebe. Anzi, è logico pensare che, in quanto poema epico panellenico, assumesse nella propria trama il mito tebano proprio per promuoverlo a mito panellenico.

Ora, sia dal dato a noi noto sulla *Tebaide* sia dai due brani pindarici, emerge un atteggiamento di pietosa transigenza dei Tebani vincitori nei confronti degli assalitori sconfitti sul campo, almeno per quanto riguarda le onoranze funebri ai loro caduti: permisero che celebrassero il funerale davanti a Tebe nel più scrupoloso rispetto del rito. Non solo non c'è traccia nei testi da noi esaminati di divieti di sepoltura ai danni di chicchessia, ma la serenità grandiosa, con la quale Adrasto dà inizio alla glorificazione dei compagni morti, sembra escludere che nella trama della *Tebaide* e nella traccia mitica orale seguita da Pindaro fossero in-

4 *Apud schol. Pind. Ol.* 6.16 (Vol. III, p. 160, 5-6 Drachmann) = Asclepiad. Myrl., *FHG* III, 299 Müller = *Thebais*, fr. 5 Kinkel = 5 Allen = 10 Bernabé.

5 στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἑμᾶς / ἀμφοτέρων μάντιν τ' ἀγαθὸν καὶ / δοῦρι μάρνασθαι (Pind. *Ol.* 6.18-20).

6 La notizia su Asclepiade fornita dallo scolio citato alla nota precedente suona così: ποθέω: ὁ Ἀσκληπιάδης φησὶ ταῦτα εἰληφέναι ἐκ τῆς κυκλικῆς Θηβαΐδος ("Rimpiango: Asclepiade afferma che queste cose sono riprese dalla *Tebaide* ciclica").

tervenuti elementi di così grave turbativa come sarebbe stata un'esposizione forzata del cadavere di Polinice alla non sepoltura, alla putrefazione e allo scempio da parte degli animali predatori.

L'ipotesi è convertibile in tesi grazie a quanto riferisce l'antiquario e archeologo Pausania (II sec. d.C.) nella *Guida della Grecia* (9.18.1-4). Sulla strada che conduceva da Tebe a Calcide, uscendo dalla Porta Pretide, si incontravano a non grande distanza dalla città le tombe eroiche di alcuni caduti del mito. Ognuna di esse era oggetto di riti periodici e di antiche leggende locali. Pausania precisa di essere stato informato su tutto ciò da sacerdoti-esegeti "specializzati nel ricordare le memorie avite" (Θηβαίων δὲ οἱ τὰ ἀρχαῖα μνημονεύοντες). Aveva così potuto vedere con i propri occhi la tomba del tebano Melanippo e quella di Tideo, campione dell'esercito argivo. A questo punto interviene la notizia per noi sorprendente e dirimente: qualche chilometro più in là sorgeva anche la tomba di Eteocle e Polinice, sepolti insieme nonostante il loro fratricidio reciproco e celebrati ogni anno con "riti" (δρώμενα) che includevano anche un sacrificio animale. Non appena i sacerdoti avevano dato fuoco alle carni dedicate insieme ad entrambi, la fiamma si biforcava, si divaricava come per miracolo in due fiamme tendenti in direzioni opposte, evidentemente per effetto di una inimicizia perdurante oltre la morte, nei secoli dei secoli.⁷ Prima di Pausania, già Callimaco, nel III sec. a.C., aveva descritto il rito tebano, con il suo immancabile miracolo, in un brano degli *Aetia* oggi perduto, ma il cui contenuto è ricostruibile attraverso un'allusione di Ovidio, *Tristia* 5, 5, 31-40.⁸

Dunque, almeno sulla base dei dati esaminati sin qui, nessuna traccia di cadaveri lasciati volontariamente insepolti nel mito tebano più antico. L'accusa rivolta ai Tebani di aver commesso tale crudeltà emerge invece nel mito ateniese, più in particolare nel mito eleusino, con molta probabilità più recente, data la posteriorità delle antichità ateniesi e attiche, rispetto a quelle della città vicina,

7 Non c'è ragione di dubitare della storicità effettiva dell'elemento miracoloso: si verificava certamente grazie a uno di quei trucchi sacerdotali che sono ben noti nei rituali religiosi delle civiltà più diverse.

8 Callim. fr. 105 Pfeiffer = 208 Massimilla. L'intrico delle fonti posteriori a Callimaco trova un'esposizione molto chiara in Massimilla 2010: 455-7.

che aveva raggiunto piena fioritura già in età micenea.

Secondo Erodoto (9.27) Ateniesi e Tegeati, prima della battaglia di Platea contro i Persiani (479 a.C.), si disputarono di fronte ai Lacedemoni, scelti come arbitri, l'onore di combattere all'ala sinistra dell'armata federale. Prevalsero gli Ateniesi, i quali, fra gli altri titoli mitici di gloria, citarono anche il loro intervento armato per ottenere dai Tebani la consegna dei corpi insepolti dei guerrieri caduti nell'assedio di Tebe ai tempi di Eteocle e Polinice. I corpi furono in effetti riconsegnati e seppelliti ad Eleusi.

Il dato mitico e monumentale è confermato da Plutarco nella *Vita di Teseo* (29.4-5):

συνέπραξε δὲ καὶ Ἀδράστω τὴν ἀναίρεσιν τῶν ὑπὸ τῇ Καδμείᾳ πεσόντων, οὐχ ὡς Εὐριπίδης ἐποίησεν ἐν τραγωδίᾳ, μάχῃ τῶν Θηβαίων κρατήσας, ἀλλὰ πείσας καὶ σπεισάμενος· οὕτω γὰρ οἱ πλείστοι λέγουσι· . . . ταφαὶ δὲ τῶν μὲν πολλῶν ἐν Ἐλευθεραῖς δαίκνυνται, τῶν δὲ ἡγεμόνων περὶ Ἐλευσίνα, καὶ τοῦτο Θησέως Ἀδράστω χαρισαμένου. καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου Ἰκετίδων οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι, ἐν οἷς καὶ ταῦτα λέγων ὁ Θησεὺς πεποίηται.

[(Teseo) collaborò anche con Adrasto per la riconquista dei corpi dei caduti sotto la Cadmea, non vincendo i Tebani in battaglia, come dice Euripide nella tragedia, ma convincendoli e stipulando un patto: così dicono i più. . . . Le tombe della maggior parte dei caduti si mostrano ad Eleutere,⁹ ma quelle dei comandanti vicino ad Eleusi, avendo Teseo concesso anche questo ad Adrasto. Gli *Eleusinii* di Eschilo testimoniano contro le *Supplici* di Euripide: negli *Eleusinii* Teseo dice anche queste cose.]¹⁰

Ad Eleusi, demo attico non lontano da Atene e sede del santuario celeberrimo e veneratissimo di Demetra e Core, si mostravano le tombe nelle quali si dichiarava fossero sepolti i corpi dei comandanti caduti durante l'assedio a Tebe, provocato dall'inimicizia fra Eteocle e Polinice, figli di Edipo. Doveva trattarsi di monumen-

9 Città sotto il versante meridionale del monte Citerone, appartenuta alla Beozia fin verso la fine del VI sec. a.C., passata poi sotto la giurisdizione attica.

10 Cf. Aesch. *Eleusinii*, pp. 18ss. Nauck.

ti abbastanza vetusti da sopportare una leggenda riferita a fatti dell'età eroica. A sua volta la leggenda eleusinia doveva essere già piuttosto antica e ben radicata all'inizio del V secolo a.C., se nel 479 i rappresentanti degli Ateniesi potevano allegarla come titolo di onore e di superiorità in una disputa con Tegea di fronte all'esercito confederale, che si accingeva a combattere contro i Persiani a Platea. Secondo questa leggenda gli Ateniesi ai tempi di Teseo avevano dato una sonora lezione di civiltà ai Tebani, che avevano empicamente impedito ai nemici sconfitti di seppellire i loro caduti.

Il confronto tra mito tebano, configurato dai soli elementi offerti fino a questo punto del nostro discorso, e mito eleusinio, narrato secondo Erodoto dagli Ateniesi a Platea nel 479 e sceneggiato sia da Eschilo negli *Eleusinii* sia, molti decenni dopo, da Euripide nelle *Supplici*, potrebbe indurre e ha in effetti indotto vari critici moderni a credere che il mitema della negazione della sepoltura a Polinice per alto tradimento sia un'invenzione propagandistica attica di VI secolo.¹¹ Benché, per l'esattezza, la leggenda attica in oggetto non parli del caso di Polinice considerato nella sua specificità, ma di una crudeltà tebana esercitata nei confronti dei caduti nemici in generale.

Ma la realtà storica è un'altra! Il divieto di sepoltura per Polinice in quanto traditore e la ribellione di Antigone, sua sorella, facevano parte integrante del mito tebano, anche se l'esito della vicenda doveva essere stato favorevole a quest'ultima, non letale come è nella tragedia di Sofocle. Ne siamo informati da un'altra testimonianza di Pausania, che è di capitale importanza. La critica moderna l'ha trascurata, per un pregiudizio "libresco" largamente diffuso: le fonti di poeti e scrittori sarebbero sempre poeti e scrittori; ognuno di loro, a meno che non citi espressamente un autore determinato, riflette uno qualsiasi dei poeti e scrittori a lui precedenti; ciò che dice un autore del II secolo d.C. (ad es., Pausania) può derivare dalle fonti classiche o da fonti ellenistiche più o meno tarde, perciò non serve alla ricostruzione dei miti nella loro forma originaria. Ma Pausania non era né un poeta né un narratore di fantasia; era uno studioso di antichità che descriveva monumen-

¹¹ Basti per tutti l'esempio di Jebb 1900: IX: "The refusal of burial was evidently an Attic addition to the story".

ti, santuari, templi, riti e miti pertinenti; sue fonti erano i sacerdoti addetti a tali riti e alla trasmissione fedele di tali miti; non si ispiravano alle tragedie attiche del V secolo a.C. né a Callimaco né ad Euforione, ma eseguivano i riti come si erano sempre eseguiti e narravano i miti locali come si erano sempre narrati. Dunque ascoltiamo:

τοῦ δὲ Μενουκίεως οὐ πόρρω τάφου τοὺς παῖδας λέγουσιν Οἰδίποδος μονομαχήσαντας ἀποθανεῖν ὑπὸ ἀλλήλων· σημεῖον δὲ τῆς μάχης αὐτῶν κίων, καὶ ἀσπίς ἔπεστιν ἐπ' αὐτῷ λίθου. . . . καλεῖται δὲ ὁ σύμπας οὗτος <τόπος> Σῦρμα Ἀντιγόνης; ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκου ἀρασθαί οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο ῥαστώνη, δεύτερα ἐπενόησεν ἔλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἴλκυσε τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἐτεοκλέους ἐξημμένην τὴν πυράν.

[Non molto oltre la tomba di Meneceo, (i Tebani) dicono che i figli di Edipo (Eteocle e Polinice) si affrontarono in duello e morirono uno per mano dell'altro: a ricordo del loro combattimento c'è una colonna, e sulla colonna uno scudo in pietra. . . . Tutta questa località è chiamata Trascinamento di Antigone: siccome infatti, per quanto si sforzasse, non trovava il modo di tenere agevolmente sollevato da terra il cadavere di Polinice, decise in un secondo momento di trascinarlo, finché, continuando a trascinarlo, non lo ebbe gettato sulla pira di Eteocle già accesa.]

Se ne ricavano, riguardo al mito tebano, i seguenti elementi: lo scontro fratricida si immaginava avvenuto in un posto determinato fuori della cinta muraria ed era monumentalizzato; lì stesso o negli immediati paraggi si immaginava che fosse stata accesa la pira su cui bruciare il corpo di Eteocle; il corpo del fratello era sta-

12 Come gli ha dato ascolto Lesky 1972: 194: "Trotzdem scheint das Bestehen einer derartigen Lokalsage wahrscheinlicher als freie Erfindung des Dichters. Dafür spricht die thebanische Überlieferung über Ἀντιγόνης σῦρμα (Paus. 9.25.2), jene Stelle, an der man Schleifspuren vom Körper des Polynikes zu erkennen meinte, den Antigone zum Schiterhaufen des Eteokles schleppte" ("Sembra in ogni caso più probabile supporre l'esistenza di una leggenda locale di questo genere, piuttosto che una pura invenzione da parte di Sofocle. Tale ipotesi è sorretta dalla tradizione tebana dell'Ἀντιγόνης σῦρμα (Paus. 9.25.2), il luogo in cui si pensava di riconoscere tracce del corpo di Polinice, trascinato da Antigone al rogo di Eteocle").

to invece lasciato lì dove era stramazzato al suolo, in base alla decisione di non seppellirlo. Antigone si ribellò a questa decisione; strascinò il cadavere di Polinice fino alla pira sulla quale ardeva già il corpo di Eteocle, perché fosse tributato anche a lui l'onore funebre. Evidentemente la città accettò il fatto compiuto, non osando intervenire con violenza empia sulla cremazione di Eteocle, già in atto e perciò sacra; il gesto di Antigone fu accettato come irreversibile, in quanto ritualmente efficace;¹³ il percorso da lei compiuto trascinando il corpo del fratello ricevette un toponimo commemorativo e celebrativo; la fanciulla non subì conseguenze punitive, in quanto aveva, sì, infranto la legge, ma l'infrazione si era configurata come sacra, voluta dagli dèi, ed era stata dunque legittimata *a posteriori*.

Eschilo presentò per la prima volta al concorso teatrale la tetralogia *Laio, Edipo, Sette a Tebe, Sfinge* (dramma satiresco) nel 467 a.C.: lo attesta la didascalia recepita nella *hypothesis*. È stata conservata solo la terza tragedia, ambientata nella Tebe assediata dall'esercito argivo, nel momento dello scontro risolutivo: terrore delle fanciulle tebane, costituenti il Coro, rimproveri di Eteocle, impegnato ad organizzare il contrattacco e a tenere alto il morale dei combattenti, vittoria finale dei Tebani, morte sia di Eteocle sia di Polinice nel duello fraticida. Lo scempio consanguineo offusca la gloria di Eteocle stesso, benché eroe salvatore della sua patria.

La tragedia si conclude con un lungo brano dedicato al problema della sepoltura dei due fratelli (vv. 861-1078). Tutta questa sezione è di dubbia autenticità: la maggior parte dei critici la considera apocrifia, dandone poi varie datazioni, dagli anni successivi alla morte di Eschilo (456 a.C.) fino allo spirare del V secolo. Prescindiamo dall'autenticità o meno e da qualsiasi congettura cronologica, questioni che in questa sede non sarebbero pertinenti. Limitiamoci a riferirne succintamente il contenuto.

Mentre il Coro sta intonando il compianto funebre per i due fratelli e per la rovina dell'intera famiglia di Edipo, arriva sul luogo

13 Come abbiamo già visto in Paus. 9.18.1-4, i Tebani onoravano sia Eteocle sia Polinice con sacrifici eroici eseguiti ogni anno sulla loro tomba comune. Le due notizie di Pausania si integrano perfettamente fra loro in una ricostruzione coerente della mitologia tebana.

un araldo (κῆρυξ) che riferisce e proclama un decreto (vv. 1005-25) appena promulgato da chi ha assunto funzione di governo, dopo la morte prematura di Eteocle, l'ultimo re in carica:¹⁴ onori funebri solenni e tomba monumentale per Eteocle, divieto di sepoltura per Polinice. Nella scena si possono distinguere tre momenti (vv. 1005-25; 1026-53; 1054-78). Il primo contiene l'illustrazione del decreto, che sembra cumulare l'espulsione del cadavere di Polinice dal territorio cittadino e l'esclusione assoluta di qualsiasi rito funebre, sia pure in zona estranea, con l'abbandono del corpo alla voracità degli animali selvatici; il divieto è naturalmente motivato con l'accusa di tradimento. Segue un confronto dialogico fra Antigone e l'araldo: la fanciulla si dichiara decisa a seppellire il fratello, in nome del vincolo di parentela; l'araldo le obietta che un simile comportamento sarebbe violenza nei confronti della città. Un terzo momento è costituito dal brano corale anapestico di chiusura: all'inizio il Coro esprime un'angosciosa incertezza tra pietà religiosa e paura della punizione in caso di disobbedienza; poi le coreute si dividono in due semicori: metà delle fanciulle manifestano l'intenzione di partecipare con Antigone alla sepoltura di Polinice, costi quel che costi, mentre l'altra metà dichiara di voler aderire alla cerimonia in onore di Eteocle, giusta da tutti i punti di vista.

Si noti che questo epilogo dei *Sette a Tebe*, da chiunque e in qualsiasi epoca particolare sia stato composto, coincide in ogni suo snodo saliente con il mito locale di Tebe, quale abbiamo ricostruito attraverso i dati periegetici offerti da Pausania, ivi compresi il recupero finale del corpo insepolto e l'immunità di Antigone: i due cortei funebri che si sono formati non possono preludere, non possono certo implicare un seguito disastroso, con l'esecuzione capitale di Antigone e, in massa, di tutte le sue accompagnatrici.

Ecco, proprio su questo punto la tragedia di Sofocle si discosta dal mito tebano: Antigone viene condannata a morte e muore. La variante era necessaria in funzione del progetto drammaturgico. Il vecchio mito di Tebe conteneva già in sé l'idea tradizionale dello scontro ancestrale tra solidarietà genetica e solidarietà cit-

¹⁴ La formula del v. 1006 dei *Sette a Tebe* è volutamente generica: δῆμου προβούλους τῆσδε Καδμείας πόλεως ("i consiglieri del popolo di questa città cadmea").

tadina. Sofocle voleva precisare l'antinomia nel senso del dibattito vivo nell'Atene del suo tempo tra "legge non scritta" e legiferazione ordinaria; aveva bisogno di due personaggi irriducibili: Creonte deciso ad affermare la sovranità illimitata della legiferazione ordinaria in quanto sovranità della città nel suo insieme; Antigone, costretta dalla legge illegale ad un'illegalità non più sanabile. La prevaricazione di Creonte doveva produrre un effetto di tragicità totale, catastrofica. Non c'era dunque spazio per una sanatoria salvifica. Probabilmente l'esito mortale per Antigone fu sua invenzione personale. Data la scarsità della documentazione in nostro possesso, non siamo però in grado di escludere che la variante mitica esistesse già in qualche area del mondo greco o in qualche testo poetico oggi perduto.

Ismene

Una riflessione a sé merita la figura di Ismene. Secondo la *hypothesis* II dell'*Antigone*, attribuita a Sallustio, retore e grammatico vissuto tra IV e V sec. d.C., il poeta arcaico Mimnermo di Colofone (VII sec. a.C.) narrava che la fanciulla "mentre si intratteneva con Teoclimeno, morì uccisa da Tideo, per ordine di Atena".¹⁵ Il mitema è confermato e circostanziato dallo storico genealogista Ferecide di Atene (prima metà del V sec. a.C.), secondo cui Ismene, figlia di Edipo, sorella di Antigone, Eteocle e Polinice, "fu uccisa da Tideo presso una fonte, ed è da lei che la fonte prende il nome di Ismene".¹⁶ La precisazione è essenziale: si trattava di una leggenda locale narrata in connessione con una fonte sacra di Tebe, e il contenuto di tale leggenda appare facilmente ricostruibile, integrando i dati offerti dai due frammenti di Mimnermo e di Ferecide con quanto sappiamo da altre fonti sulla topografia reale della città.

¹⁵ Mimn. fr. 21 West = 19 Gentili-Prato: Μίμνερμος δέ φησι τὴν μὲν Ἰσμήνην προσομιλοῦσαν Θεοκλυμένῳ ὑπὸ Τυδέως κατὰ Ἀθηνᾶς ἐγκέλευσιν τελευτήσαι.

¹⁶ Schol. (MTAB) Eur. Pho. 53 (l. p. 257, 14 Schwartz) = FGGrHist 3 F 95 Jacoby = fr. 107 Dolcetti: Ἰσμήνη, ἣν ἀναίρει Τυδεὺς ἐπὶ κρήνης, καὶ ἀπ' αὐτῆς ἡ κρήνη Ἰσμήνη καλεῖται. Lo scolio sembra riferire testualmente le parole di Ferecide.

L'esercito argivo al comando di Adrasto e al servizio di Polinice è giunto nei pressi di Tebe e si è accampato. Tideo, uno dei condottieri, vuole prima di tutto onorare e pregare la dea sua protettrice: si reca perciò al celebre santuario extraurbano di Atena Onca, situato fuori della Porta Onca.¹⁷ Ma qui, al riparo da occhi indiscreti, si sono appartati a fare l'amore due giovani tebani, Ismene e Teoclimeno. Tideo li sorprende in pieno rapporto sessuale. Compare la dea Atena che, sdegnata del sacrilegio, ingiunge a Tideo di ucciderli. È così che Ismene trova la morte.

Si potrebbe pensare che questa ricostruzione sia troppo fantasiosa, rispetto alle poche allusioni contenute nei frammenti di Mimnermo e Ferecide. Invece l'intera scena si trova 'fotografata' in due figurazioni vascolari, datate dagli archeologi al secondo quarto del VI sec. a.C., cioè coeve o di poco posteriori allo stesso Mimnermo. Vi si vede Ismene seminuda, afferrata da Tideo, che la trafigge con la spada; il giovane maschio che fugge nudo e a gambe levate; la dea Atena che impugna l'inseparabile lancia.¹⁸ Non ci sono margini di dubbio: i personaggi sono identificati con i loro nomi, iscritti accanto alle immagini rispettive. Il nome del fuggitivo, dato solo da uno dei due frammenti vascolari, è però Periclimeno, non Teoclimeno come in Mimnermo.¹⁹

Secondo la leggenda legata al santuario tebano di Atena Onca e alla sua fonte sacra, Ismene era dunque morta prima dello scontro finale fra Tebani e Argivi, quando entrambi i fratelli erano ancora vivi. Nella documentazione in nostro possesso, il suo ruolo di confidente e interlocutrice di Antigone a proposito della sepoltura di Polinice emerge solo nella tragedia attica del V secolo, se-

17 Su esistenza ed ubicazione di questo santuario, cf. Aesch. *Sept.* 164ss.; 486ss.; 501ss.

18 Anfora corinzia proveniente da Cerveteri, conservata a Parigi, Louvre, E 640; Skyphos attico a figure nere, conservato ad Atene, Museo dell'Acropoli, nr. 603. Ottima descrizione dei due reperti in Krauskopf 1990.

19 Data l'autorevolezza dell'iscrizione arcaica, qualche studioso ha pensato che la forma "Teoclimeno", contenuta nella notizia su Mimnermo, sia dovuta ad errore intervenuto nella tradizione manoscritta prima o dopo Sallustio, nel cui testo la troviamo. È però verosimile che l'alternanza tra i due nomi fosse variante mitica già nel VII-VI sec. a.C.

gnatamente nell'*Antigone* di Sofocle (442 a.C.).²⁰ La variante è in palese contraddizione con la leggenda tebana della Fonte Ismene. Se risalisse ad una variante già esistente o fosse frutto di innovazione sofoclea, non è possibile dire con certezza.

Riferimenti bibliografici

- Jebb, Richard Claverhouse (ed.) (1900), *Sophocles, The Plays and Fragments, With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, Part III: The Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press. (Facsimile Reprint, General Editor P.E. Easterling, Introduction by R. Blondell, Bristol: Bristol Classical Press, 2004).
- Krauskopf, Ingrid (1990), "Ismene", in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Düsseldorf: Artemis-Verlag, vol. 5, 1, 796-9: 2, 526-7.
- Lesky, Albin (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3. Auflage (1956), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Massimilla, Giulio (ed.) (2010), *Callimaco, AITIA, Libro terzo e quarto*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore.

²⁰ Nel finale dei *Sette a Tebe* la figura di Ismene è evanescente: nominata nel testo poetico insieme ad Antigone solo al v. 862, ricompare come sua interlocutrice nel successivo dialogo lirico, ma l'attribuzione nominativa delle battute, trasmessa dai codici, potrebbe essere stata frutto di regia posteriore, perché nulla nel testo porta ad escludere che si tratti in realtà di dialogo lirico tra i due semicoristi.

Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. *Ant.* 175-7)

RENZO TOSI

Abstract

In his first speech in Sophocles' *Antigone*, Creon repropose the traditional view on power as the only means to reveal man's real nature. In that speech, he unveils the peculiar psychological state of a man who has always been far from power positions and now wants to demonstrate that he is able to rule the State. We are here presented with an example of tragic irony, as in the course of the play Creon will demonstrate that, to the contrary, he does not possess the necessary qualities of a head of state.

Che nella tragedia greca le prime parole di un personaggio siano funzionali alla sua caratterizzazione è constatazione elementare e indiscutibile; meno noto è il ruolo che in tali contesti talora svolge il riuso di un motivo tradizionale. Un esempio notevole – e forse non adeguatamente preso in considerazione dai commentatori – è fornito dalle prime parole di Creonte nell'*Antigone* di Sofocle (vv. 175-7): il sovrano di Tebe, dopo alcuni versi in cui dà conto della situazione che si è venuta a creare (la città si è ripresa dopo la morte di Edipo e l'empio fratricidio dei suoi figli), si presenta lasciando intendere che nella vita ha sempre tenuto un basso profilo, e che non ha mai gestito il potere; tuttavia, le circostanze lo obbligano a regnare, e ricorda che è impossibile conoscere a fondo un uomo, prima di avere visto come si comporta in posizioni di comando: ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν / ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν / ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆι.¹ Continua poi (vv. 178-83) affermando che è il peggiore degli uomini chi quando regge lo stato non cerca di seguire l'idea mi-

¹ “Di ogni uomo è impossibile conoscere a fondo l'animo, il modo di pensare e il modo di ragionare prima che lo si veda addentro agli ingranaggi delle magistrature e delle leggi”. Tutte le traduzioni dei passi greci citati sono di Renzo Tosi.

gliore, chi sta zitto per paura, e non capisce che la patria è il bene supremo (ἔμοι γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν / μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων, / ἄλλ' ἐκ φόβου του γλώσσαν ἐγκλήσας ἔχει, / κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ· / καὶ μείζον' ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας / φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω²). “Io – conclude (vv. 184-6) – non posso star zitto nei confronti di chi ha marciato contro la patria” (Ἐγὼ γάρ . . . / οὐτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρώων / στείχουσας ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας).

Viene qui ripreso, come rileva lo scolio,³ il proverbio ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι (“il potere rivela l'uomo”), e il nostro luogo era con ogni probabilità richiamato nella tradizione erudita a sua esemplificazione: esso è recepito nell'antologia dello Stobeo (4.4.15) e non è escluso che fosse originariamente presente anche in Harpocr. α 245 Keaney = 60.16-61.2 D. ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι: Δημοσθένης προουμίους δημηγορικοῖς. Σοφοκλῆς μὲν οὖν ἐν ταῖς ἐλεγείαις (fr. 2 W.) Σόλωνός φησιν αὐτὸ εἶναι ἀπόφθεγμα (199 Martina), Θεόφραστος δ' ἐν τῷ <Περὶ> παροιμιῶν (fr. 737 Fortenbaugh) καὶ Ἀριστοτέλης (EN 5.1130a) Βίαντος,⁴ dove l'enigmatico Σοφοκλῆς μὲν οὖν ἐν ταῖς ἐλεγείαις potrebbe – come già sospettava Leutsch – derivare da un'epitomazione che avrebbe tolto i nomi della tragedia sofoclea e dell'autore del passo elegiaco. In realtà, già nel IV sec. il passo aveva acquisito grande fama: era già

2 “A me chiunque sia alla guida di un'intera città e non rimanga fermo nelle migliori decisioni, ma tenga la bocca chiusa per una qualche forma di paura, sembra pessimo e chiunque reputi uno che gli è legato più importante della sua patria io dico che non vale niente!”.

3 Nel quale si legge οἱ μὲν Χίλωνι ἀνατιθέασι τὴν γνώμην οἱ δὲ Βίαντι ὅτι ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι (“alcuni attribuiscono a Chilone, altri a Biante la massima secondo cui il potere rivela l'uomo”). Questa espressione tradizionale, al pari di molte altre, è stata, in particolare nel IV sec., attribuita ora all'uno, ora all'altro dei favolosi Sette Sapienti (a proposito di questa tradizione rinvio ad es. a Garulli 2004: 141-7). Oltre a quelle a Chilone e Biante, un'attribuzione a Pittaco si trova in Diogene Laerzio (1.77 μέμνηται αὐτοῦ [sc. τοῦ Πιττάκου] καὶ Πλάτων ἐν Πρωταγόρᾳ [345d]: “ἀνάγκη δ' οὐδὲ θεοὶ μάχονται.” καὶ “ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι”, “Lo cita anche Platone nel *Protagora*: ‘neppure gli dei combattono la necessità’ e ‘il potere rivela l'uomo’”).

4 ‘Il potere rivela l'uomo: Demostene usa la frase nei proemi ai discorsi politici, Sofocle nelle elegie dice che è un apoftegma di Solone, Teofrasto nell'opera *Sui proverbi* e Aristotele lo attribuiscono a Biante’.

citato nella *De falsa legatione* di Demostene (247), in cui l'oratore attaccava Eschine perché aveva violato i principi espressi nel luogo sofocleo, anche se – abituato com'era a recitare in teatro – lo conosceva molto bene: questo riuso dimostra che esso, a prescindere dal successivo sviluppo della tragedia, era sentito come esemplare ad indicare i doveri di chi era chiamato a gestire il potere.⁵

In effetti, il proverbio ha avuto (come ho altrove messo in luce⁶) grande fortuna perché esprime bene quella che è un'esperienza comune nella storia, cioè il fatto che una persona, dopo essere assunta a una posizione di potere, agisce in modo sorprendente (spesso in senso negativo ma talora anche positivamente), dimostrandosi diversa da quella che era creduta in precedenza. Il motivo, nella *rhexis* di Creonte, costituisce una specie di cerniera tra la prima parte, che riguarda la situazione di Tebe, e la seconda, in cui il parlante dice esplicitamente quali sono i suoi principi ispiratori; esso, inoltre, non è ripreso con una semplice lapidaria battuta, ma dà luogo a un'argomentazione ampia e dettagliata, che si avvale di

1. un trinomio (ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην), il quale indica tutti gli aspetti più riposti dell'animo umano;
2. il verbo ἐκμαθεῖν, in cui il preverbo ἐκ-, frequente in Sofocle, non è, a mio avviso, un mero intensivo ma conferisce espressivamente l'idea dell'estrarre (si tratta di venire a sapere, estra-

5 Il motto ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι compare, inoltre, in uno dei suoi *Proemi* (48.2), sorta di 'cappelli' iniziali da riutilizzare nei discorsi: πρότερον μὲν οὖν ἔγωγε μὰ τοὺς θεοὺς οὐκ ἤδειν πρὸς τί ποτ' εἶη τοῦτ' εἰρημένον "ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι" νῦν δὲ κἂν ἄλλον μοι δοκῶ διδάξαι. οἱ γὰρ ἄρχοντες ἢ τινὲς αὐτῶν, ἵνα μὴ πάντας λέγω, τῶν μὲν ὑμετέρων ψηφισμάτων ἀλλ' οὐδὲ τὸ μικρότατον φροντίζουσιν, "prima, per gli dèi, non sapevo a chi si riferisse il detto 'il potere rivela l'uomo'; ora, invece, penso di poterlo perfino spiegare a un altro. I capi, o almeno qualcuno fra loro, per non dire tutti, non si preoccupano nemmeno un minimo delle vostre votazioni". La frase è qui funzionale a uno scopo retorico: deve condizionare l'uditorio in modo negativo nei confronti di chi gestisce il potere, lo invita a giudicare i potenti alla luce delle loro azioni, o meglio del loro agire autoritario, che non tiene in nessun conto i decreti dell'assemblea; in altri termini, molti – per non dire tutti – a parole si professano 'democratici', ma nei fatti agiscono in modo autoritario.

6 Cf. Tosi 2016.

- endo le notizie dalla profondità dell'animo);
3. il binomio (ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν) che indica i due inscindibili aspetti del potere, le magistrature e le leggi;⁷
 4. l'aggettivo ἐντριβής che è collegato al verbo ἐντρίβω 'consumo', usato, in particolare al medio, per persone consuete, sfinite, rovinate, fisicamente o moralmente⁸ oppure per chi ha acquisito un'esperienza e una competenza a prezzo di applicazione, fatica e sacrifici.⁹

I commentatori cercano soprattutto di definire con precisione la valenza di ogni termine del trinomio ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνῶμην, conferendovi diverse sfumature;¹⁰ per quanto riguarda

7 Esso si ritrova anche nell'*Epitafio di Pericle* tucidideo (2.37.3) e nella *Costituzione degli Spartani* di Senofonte (8); cf. inoltre Andoc. *Myst.* 84, Plat. *Leg.* 735a, Liban. *Or.* 15.67, Basil. *Vita et Mir. Theclae* 1.6

8 Cf. e.g. Aristot. *Phgn.* 813a οἱ δὲ τοῖς σώμασι περικλῶμενοι καὶ ἐντριβόμενοι κόλακες, "gli adulatori, il cui fisico è tutto curvo e logorato", Alex. fr. 98.18 K.-A. λευκόχρως λίαν τίς ἐστι, παιδέρωτ' ἐντριβεται, "è una parte dalla pelle troppo bianca e la logora a furia di dare un belletto rosso" (Stama 2016: 206 traduce invece semplicemente "applica sulle gote un po' di rossetto").

9 In questo senso va intesa l'esortazione di Theogn. 465 ἀμφ' ἀρετῇ τριβῶν, "datti da fare per la virtù", in Hdt. 3.134.2 il verbo è usato per l'impegno totale di soldati nella guerra, che impedisce loro di tramare contro chi ha il potere, in Plut. *Eum.* 11.3 τετραμμένος δι' ὄπλων è chi ha l'aspetto rozzo del soldataccio, in Gal. 15.585 K. τετραμμένος è meglio precisato da φιλοπόμως, in Gal. 15.623 K. ἰ μὴ τετραμμένοι sono coloro che non hanno un'approfondita esperienza e che possono quindi essere facilmente tratti in inganno, in Philod. *Poet.* 5.27 τετραμμένη ἀκοή è un orecchio molto esercitato. Se poi in Teognide il verbo indicava il darsi alacremente da fare per la virtù in Philostr. *VA* 4.41 la stessa alacrità si ha περι τοὺς δυνατοὺς.

10 Qualche esempio, Dodds (1969: 166-8) precisava "quando Sofocle parla di mettere alla prova ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνῶμην dispone gli elementi del carattere secondo una scala che va dall'emotivo (*psyche*) all'intellettuale (*gnome*), passando per un termine medio, *phronema*, che nell'uso implica gli altri due"; secondo Mario Untersteiner (in Sestili 1994: 172) "questa trinità rappresenta la sintesi dell'uomo", mentre in realtà Creonte rappresenterebbe la sola γνῶμη, cioè l'aspetto intellettuale, Antigone il φρόνημα, "lo spirito, la maniera di pensare", Ismene la ψυχή, "l'anima, la natura morale dell'uomo in generale" (il tutto mi rimane francamente oscuro). Secondo Kamerbeek ψυχή indica "the man's courage and firmness on their opposites", φρόνημα "his ge-

ἐντριβής, invece, alcuni gli attribuiscono il valore neutro di 'impegnato in un'attività', che parrebbe confermato da due *loci similes* del secolo successivo (Isocr. *Ant.* 15.186 τρίτον ἐντριβεῖς γενέσθαι καὶ γυμνασθῆναι περὶ τὴν χρεῖαν καὶ τὴν ἐμπειρίαν αὐτῶν¹¹ e Plat. *Leg.* 769b σχεδὸν ἐννοῶ ἀκούων καὶ αὐτὸς ταῦτα ἃ λέγεις, ἐπεὶ ἐντριβής γε οὐδαμῶς γέγονα τῇ τοιαύτῃ τέχνῃ¹²); altri (Campbell, Kamerbeek, Mar Antonatou, Griffith), invece, danno più rilievo al fatto che φανῆ indica come ci si rivela alla vista degli altri, e citano il principio del βάσανος, cioè del vaglio dell'oro e dell'argento (ma l'immagine richiama anche la verifica della verità attraverso la tortura¹³). Parallelamente, le traduzioni oscillano tra una valenza neutra, cioè il fatto che uno sia visto mentre è impegnato in atti di governo, e una che privilegia l'essere messo alla prova. Nella prima direzione vanno, ad es., Mazon (1955) "s'il n'est pas montré encore dans l'exercice du pouvoir, gouvernant et dictant des lois", Ferrari (1982) "se costui non ha rivelato se stesso nell'esercizio del potere e delle leggi", Ciani (2000) "se prima egli non si rivela, eser-

neral moral and intellectual disposition", γνώμη "his insight and judgement in situations that call for action"; per Sandrolini (in Brizzi 2010: 126) la prima è "l'anima nel senso di 'vita morale' genericamente intesa", il secondo "lo spirito, la capacità di prendere decisioni assennate", la terza "le capacità intellettuali, l'abilità di giudizio" e – almeno per quanto riguarda le due ultime qualità – Creonte dimostrerà di non possederle se non in minima parte. Istruttiva anche l'analisi di Susanetti (2012: 195-6), il quale conclude che "l'uomo politico – consumato nell'arte del governo – dovrebbe dunque dimostrare un'intelligenza pratica che si estrinsechi in deliberazioni opportune, un *habitus* mentale che conservi il senso della misura, e un'anima equilibrata nel gioco reciproco delle passioni e delle valutazioni razionali". Garrido (2000: 146) evidenzia come "Creonte enuncia un grupo de lexemas que denotan el entramado intelectual como recurso del gobernante" e in particolare si sofferma sulla continua ripetizione di termini collegati al φρονεῖν.

11 "In terzo luogo essere esperti ed essersi esercitati nell'usarli e nel praticarli". Isocrate parla qui dell'acquisizione di una capacità intellettuale e questo requisito viene dopo la predisposizione naturale e l'istruzione teorica.

12 "Ascoltandoti capisco solo press'a poco quello che dici, perché non ho nessuna esperienza di questa tecnica". Questa è la mia interpretazione del passo, che di solito è invece tradotto "capisco per sentito dire". Non mi sembra però che questo sia il significato di ἐννοῶ ἀκούων.

13 Si veda l'ἄβασανίστως di Thuc. 1.21.1, su cui si sofferma in particolare Gommel 1966.

citando il potere e le sue leggi”, Belloni (2014) “prima che si sia rivelato esperto nel potere e nelle leggi”; adottano la seconda linea interpretativa, invece, Romagnoli (1926) “se nel governo pria, se nelle leggi / non sia visto alla prova”, Cantarella (1982) “prima che abbia fatto prova nel governo e nelle leggi”, Paduano (1982) “prima che attraversi la prova del potere e delle leggi”, Angela Rossi (in Di Nicola 1998) “se costui non viene messo alla prova nell’esercizio del potere e delle leggi”, Maria Cristina Brizzi (2010) “prima che sia alla prova in un ruolo di potere”, Susanetti (2012) “è impossibile conoscerlo prima di vederlo all’opera, prima di vedere come governa e con quali leggi”, Condello (2018) “prima di saggiarlo alla prova del potere e delle leggi”. Ad ogni modo, nell’economia del discorso, l’intera nostra frase è percepita come del tutto secondaria, la cui funzione è solo quella di raccordo tra le due sue parti e la cui valenza, quindi, è esclusivamente retorica.¹⁴

A mio avviso, invece, il passo merita qualche ulteriore riflessione. Il peso e l’evidenza che Sofocle conferisce al richiamo del motivo proverbiale non sono casuali: è proprio da questi versi che lo spettatore capisce lo stato d’animo e la situazione psicologica di Creonte, un elemento che è essenziale per comprendere l’ostinato comportamento successivo del personaggio. Non sono d’accordo con l’analisi di Reinhardt (1989: 84-5) secondo cui il parlante fa qui emergere i suoi sospetti nei confronti degli interlocutori: “sgorga improvvisamente” secondo Reinhardt “la precisa minaccia del politico, di colui che ha fatto la diagnosi della situazione che deve fronteggiare. E come tono sottinteso nella parola del nobile uomo di stato risuona ‘Non credete che non vi conosca!’”¹⁵

¹⁴ Sintomatico è che esso sia trascurato da Linforth (1961: 188-9), che pure richiama la citazione del passo da parte di Demostene, e da Oudemans-Lardinois (1987), la cui lettura del discorso si può sintetizzare nella frase “In Creon’s Cosmology there are unbreakable ties between the divine sphere, the polis and its kings” (1987:160).

¹⁵ Anche per Belloni (2014: 20-1) questo “Discorso della Corona” presenta un monarca assoluto che però “intende presentarsi con il carisma della legalità, doverosamente fedele ai principi del Buon Governo”; per Lanza (1977: 157), invece, il discorso non rivela la verità: “lo spettatore avverte, non da quel che Creonte dice, ma dalle parole e dal comportamento degli altri personaggi, che la figura non è, e non può essere, quella del vero difensore della polis”. Una

Tutto ciò non mi sembra, in realtà, avvalorato dal testo. È vero che, come mostra Margarita Garrido (2000) l'intero discorso è retoricamente finalizzato all'acquisizione del consenso da parte degli anziani di Tebe, ma è altrettanto vero che Creonte si sente psicologicamente obbligato a dimostrare di essere in grado, malgrado non ne sia mai stato direttamente coinvolto, di detenere il potere e di fare il bene della polis, anzi ribadisce con ogni forza che egli considererà questo prevalente nei confronti di ogni altro legame, affermando che ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας / φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. Con φίλον, qui, egli allude a Polinice, non perché gli sia particolarmente amico o caro, ma perché è a lui legato da un vincolo di sangue: anche su questo punto le traduzioni non rendono perfettamente la valenza del greco, dividendosi equamente fra "amico" (Ferrari, Ciani, Brizzi, Rossi), e "caro" (Cantarella, Belloni, Condello: i primi due in realtà rendono con "una persona cara", con una memoria, non so fino a che punto involontaria, delle parole introduttive della famosissima aria *E lucevan le stelle* della *Tosca* di Puccini),¹⁶ mentre l'analisi antropologica ha evidenziato come la φιλία indichi propriamente un legame, che potrebbe perfino essere semplicemente contrattuale.¹⁷ Creonte, dunque, dice che per chi governa uno stato il bene della patria deve essere di gran lunga più importante di qualsiasi altro tipo di legame; data questa premessa, il cadavere di Polinice diventa il simbolo di chi ha considerato più importante della patria non solo la propria ambizione,

visione completamente opposta di questo discorso era quella di Ehrenberg (1958: 81-2), e anche secondo Lesky (1996: 289) "qui non è un ipocrita o tiranno egoista che parla, ma un uomo di governo il cui dogma più alto è l'onnipotenza dello stato".

16 Differisce in questo la traduzione di Susanetti: "chi considera un amico, un parente, più importante della patria".

17 È merito di Benveniste (1976) avere puntualizzato il valore di φίλος, φιλεῖν, φιλότης (cf. soprattutto pp. 259-71) e avere precisato che "il comportamento caratterizzato da *philein* ha sempre un carattere di obbligo e implica sempre reciprocità" (264); cf. inoltre Calame 2010: 31-4, 43-4, 87-8, Caciagli 2011: 75 (che enuclea la valenza di φιλότης come 'patto' o 'contratto'). Per quanto riguarda il nostro passo, più precisa è l'analisi di Lanza (1977: 57): "Creonte non si dichiara disposto a derogare dalle leggi che la città impone in nome di un rapporto di affinità (consanguineità o amicizia che sia)". L'ampia valenza del nostro termine è colta da Sicking 1997: 97.

ma forse anche i propri diritti dovuti alla legge del γένος, e, di conseguenza, anche la sua non sepoltura acquista un forte valore simbolico. Quanto poi a ἐντροβής, credo che, sul piano denotativo, il significato sia quello di ‘essere messo alla prova’, ma che tale aggettivo, a livello connotativo, nel nostro contesto non possa non richiamare il significato etimologico di ‘consumare, logorare’, primario per il verbo e per gli altri termini ad esso collegati: Creonte definisce chi è coinvolto nel potere (e deve dimostrare di esserne degno) come una persona stretta nella morsa dei suoi ingranaggi, che, per acquisire l’esperienza, deve lasciarsi logorare da essi.¹⁸ Se le cose stanno così, abbiamo a che fare con un fine uso degli strumenti drammaturgici: grazie alle parole della *rhexis* e, in particolare, alla ripresa di un motivo tradizionale Sofocle delinea un personaggio che non con gioia ha assunto il potere, ma che sente tutto il peso dell’oneroso dovere che esso comporta; nel contempo, egli si sente psicologicamente obbligato a rimanere fermo nelle sue decisioni, perché dovrà dimostrare che per lui il bene della patria va perseguito ad ogni costo, senza considerare ad esso preminenti altri affetti e legami.

In questa prospettiva, si chiarisce anche la funzione del γάρ del v. 178, che ha imbarazzato vari studiosi: Jebb (1888: 43) rilevava che “the compression of the thought slightly obscures the connection”, anche per Campbell (1879: vol. 1, 475) la connessione era “not strictly logical”, per Podlecki (1966: 360-1) esso evidenzia la confusione mentale di Creonte; parallelamente, O’Brien (1978: 38) vi vedeva una prova dell’insicurezza del nuovo re, bisognoso di appoggiarsi agli anziani; Sicking (1997: 91) si limita alla basica osservazione “γάρ in 178 biedt daarbij nadere uitwerking en verklaring”, Kamerbeek (1978: 64) e Griffith (1999: 158), invece, giustificano il γάρ in quanto introdurrebbe la spiegazione del precedente richiamo al *topos* dell’ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι: si tratterebbe di un esempio dell’uso di questa particella – che trova varie attestazioni in ambi-

¹⁸ Alcuni (Susanetti, nonché Gaspari 2006: 59) richiamano il nostro ‘consumato’ nel senso di ‘molto esperto’, Ghiselli (2001: 64-5) parla invece di logoramento, ma lo collega alle “pene del despota” e richiama, a questo proposito, l’*Edipo* e l’invidia che colpisce il tiranno: un elemento che, secondo me, nulla ha a che vedere col Creonte dell’*Antigone*.

to tragico – la quale, secondo Denniston 1954: 60, “gives the motive for saying that which has just been said: ‘I say this because . . .’”.¹⁹ Quest’ultima mi sembra l’unica strada percorribile: bisogna tuttavia chiedersi quale sia il legame profondo – logico e psicologico – fra le due frasi. Fermo restando che il testo sofocleo è funzionale a una *performance* teatrale, finalizzata a comunicare suggestioni, impressioni, sentimenti nell’animo degli spettatori e non a soddisfare le puntigliose pignolerie dei grammatici, e che, quindi, ciò che appare poco plausibile al lettore spesso non è percepito come tale dal pubblico, la situazione si chiarisce ulteriormente se si tiene presente che la particella γάρ o inquadra un discorso particolare in un ambito più generale o permette di passare da una norma generale a un caso particolare. Nel nostro passo, Creonte parla sempre della propria condizione psicologica, ma se prima lo fa richiamando un *topos* tradizionale e quindi con una massima di tipo generale, che allude solo velatamente alla sua condizione, nella frase introdotta da γάρ egli, pur mantenendosi sul piano delle norme astratte, focalizza più propriamente il discorso su se stesso, e su quanto egli, ora che è ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβής, vuole dimostrare di saper fare. Giustamente O’Sullivan (1990) pone l’accento su νῦν τε καὶ πάλαι: in questo modo Creonte ribadisce che l’attuale sua condizione rivela quello che è sempre stato il suo modo di pensare, il suo vero essere: per lui l’assunto tradizionale ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι ha dunque questo significato, e viene esclusa la variante del *topos*, secondo cui *Honores mutant mores*.²⁰

È altresì chiaro che queste parole vanno intese come un esempio di ironia tragica: Creonte intende far capire agli spettatori che all’atto pratico evidenzierà insospettite capacità di governo, mentre il pubblico sa (o, tra poco, dovrà constatare) che egli in realtà esprime un’autocondanna, perché si mostrerà incapace di mediazione e alla fine condurrà la sua famiglia a una completa distruzione ed egli stesso verrà atrocemente punito, perché sarà

19 Anche Colonna (1970: 28) parafrasa: “poiché è impossibile che si possa conoscere l’animo di un uomo prima che esso si mostri attraverso le sue azioni, io esporrò ora quei principi che intendo mantenere nel mio regno”.

20 Essa si ritrova, ad es., in Plut. *Sull.* 30.6, e in epoca moderna, ad es., in Shakespeare, *Iul. Caes.* 2.1 (per ulteriori passi rinvio a Tosi 2016 e a Tosi 2017, nr. 1243).

condannato a sopravvivere a tutte le persone che amava e della cui morte egli è responsabile.²¹ Così, proprio ciò che nel suo discorso dovrebbe essere il bene supremo, la patria, sarà la motivazione che porterà alla catastrofe finale, perché Creonte non saprà gestirlo con la necessaria duttilità, perché, insomma, la posizione di potere rivelerà che quest'uomo che in precedenza poteva anche apparire schivo è invece inflessibile, crede di potere e dovere rimanere assolutamente fermo nel suo assunto programmatico ed è quindi scarsamente adatto al mestiere del politico. Se poi con φίλον l'allusione primaria è senza dubbio a Polinice, ben presto la frase riguarderà Antigone e, come Edipo nell'*Edipo re*, Creonte sarà costretto dalle sue stesse parole ad avviarsi sulla strada della rovina.

L'*Antigone* sofoclea è anche e forse soprattutto il dramma di Creonte,²² che è davvero ἐντριβής, quasi immobilizzato nel suo improvvisato potere, imprigionato nel suo ruolo da una particolare condizione psicologica, in cui si sente obbligato a dimostrare di essere degno della dignità cui è stato inopinatamente chiamato. Sofocle mostra tutto questo nelle prime parole del personaggio, proprio come, ad es., nell'*Edipo re* le parole iniziali di Edipo lo qualificano come uno che vorrà indagare fino in fondo per scoprire la verità e non si accontenterà di ciò che altri gli riferiranno. Il *topos* è dunque funzionale a fini propriamente teatrali, da una parte a quello di presentare al pubblico uno dei due protagonisti della *pièce* e le motivazioni, politiche e psicologiche, che stanno alla base delle sue azioni, dall'altra a innestare l'ironia tragica, in cui Sofocle è maestro.²³ Una indiretta controprova dell'importanza del nostro motivo viene dal-

21 È questa una situazione che è destinata a ripetersi nella storia del teatro: è ad es. quella di Giasone alla fine della *Medea* di Euripide, e, nel melodramma ottocentesco, quella del Conte di Luna nel finale del *Trovatore* di Salvatore Cammarano e Giuseppe Verdi, dove questa condizione è sottolineata dalla battuta conclusiva (*E vivo ancor!*). Per il dramma finale di Creonte, importante è l'analisi di Di Benedetto 1983: 7-13.

22 Concordo con l'osservazione di Ciani (2000: 12): "Nella lunga storia delle riprese e delle rielaborazioni letterarie del mito di Antigone sono pochi gli autori a mettere in evidenza che il dramma è di Creonte non meno che di Antigone, che le due posizioni si reggono su un equilibrio precario, sul confine di sottilissimi 'distinguo'".

23 All'ironia tragica accenna anche Brown 1987: 147.

le riprese moderne dell'*Antigone*: Alfieri e Brecht, che trasformano Creonte in un tiranno,²⁴ contrapposto all'eroina della libertà, riprendono la *rhexis* iniziale del personaggio ma non le nostre parole; il discorso diventa così una gloriosa celebrazione dei successi ottenuti, truce e cruenta in Brecht, contrastata in Alfieri dagli interventi di Emone, che prova orrore per un trono acquistato dopo eventi tanto luttuosi. D'altro canto Anouilh, che fa di Creonte un personaggio positivo, ma in realtà solo un mestierante della politica, ignora completamente la *rhexis*. Il suo Creonte si presenta *in medias res*, nell'atto di discutere con la guardia che ha scoperto la terra sul cadavere di Polinice e di meditare tra sé e sé su quali manovre politiche possano stare dietro tale evento. Il Creonte sofocleo, invece, è un personaggio ben più complesso di quanto l'attuale *vulgata* (anche teatrale) tende a far credere, nel quale anche gli atteggiamenti tirannici e ostinati nascono da una situazione psicologica che Sofocle finemente delinea fin dal suo primo apparire sulla scena.

Riferimenti bibliografici

- Belloni, Luigi (ed.) (2014), *Sofocle. Antigone*, Pisa: ETS.
- Benveniste, Emile (1976), *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee (Le vocabulaire des institutions indo-européennes, 1969)*, Torino: Einaudi.
- Brizzi, Maria Cristina (ed.) (2010), *Sofocle. Antigone*, trad. di Maria Cristina Brizzi, introduzione e note di Giorgio Sandrolini, Siena: Barbera Editore.
- Brown, Andrew (ed.) (1987), *Sophocles. Antigone*, Warminster: Aris & Phillips.
- Caciagli, Stefano (2011), *Poeti e società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del VII/VI secolo a. C.*, Amsterdam: Hakkert.
- Calame, Claude (2010), *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi* (1992), Roma-Bari: Laterza.
- Ciani, Maria Grazia (2000), *Sofocle, Anouilh, Brecht. Antigone. Variazioni sul mito*, a. c. di Maria Grazie Ciani, Venezia: Marsilio.
- Colonna, Aristide (ed.) (1970), *Sofocle. L'Antigone*, Torino: Lattes.
- Condello, Federico (2018), "La prova del potere", in *Il potere*, a. c. del Centro Studi "La permanenza del classico", Bologna: Bononia University Press, 122-215.

²⁴ Per quanto riguarda il Creonte di Alfieri, Ugolini (2008: 416-18) evidenzia come questo autore costruisca a tavolino la figura paradigmatica del tiranno.

- Denniston, John Dewar (1954), *The Greek Particles*, 2. ed. (1934), Oxford: Clarendon Press.
- Di Benedetto, Vincenzo (1983), *Sofocle*, Firenze: La Nuova Italia.
- Dodds, Eric R. (1969), *I Greci e l'irrazionale (The Greeks and the Irrational)*, 1951, Firenze: La Nuova Italia.
- Ehrenberg, Victor (1958), *Sofocle e Pericle (Sophokles und Perikles)*, 1956) Brescia: Morcelliana.
- Ferrari, Franco (ed.) (1982), *Sofocle. Antigone, Edipo Re, Edipo a Colono*, trad. di Franco Ferrari, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Garrido, Margarita (2000), "El discurso de un político (Sóf. *Ant.*, 162-210)", *Circe* 5: 137-54.
- Garulli, Valentina (2004), *Il Περὶ ποιητῶν di Lobone di Argo*, Bologna: Pàtron.
- Gaspari, Greta (ed.) (2006), *Antigone*, Milano: Principato.
- Ghiselli, Giovanni (ed.) (2001), *Antigone*, Napoli: Lofredo.
- Gommel, Jürgen (1966), *Rhetorisches Argumentieren bei Thukydides*, Hildesheim: Olms.
- Griffith, Mark (ed.) (1999), *Sophocles. Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, Richard C. (ed.) (1888), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. 3. *The Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kamerbeek, Jan Coenraad K. (1978), *The Plays of Sophocles*, vol. III. *The Antigone*, Leiden: Brill.
- Lanza, Diego (1977), *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino: Einaudi.
- Lesky, Albin (1996), *La poesia tragica dei Greci (Die tragische Dichtung der Hellenen 1972)*, trad. it. Bologna: Il Mulino.
- Linforth, Ivan M. (1961), *Antigone and Creon*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Mazon, Paul (ed.) (1955), *Sophocle*, vol. 1. *Les Trachiniennes – Antigone*, texte établi par Alphonse Dain, trad. par Paul Mazon, Paris: Les Belles Lettres.
- O'Brien, Joan V. (1978), *Guide to Sophocles' Antigone*, Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- O'Sullivan, Neil (1990), "Sophoclean Logic (*Antigone* 175-81)", *The Journal of Hellenic Studies* 110: 191-2.
- Oudemans, Theodor C.W. e André Pierre M.H. Lardinois (1987), *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden: Brill.
- Paduano, Guido (ed.) (1982), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. 1, Torino: UTET.
- Podlecki, Anthony J. (1966), "Creon and Herodotus", *Transactions and*

- Proceedings of the American Philological Association* 97: 359-71.
- Reinhardt, Karl (1989), *Sofocle (Sophokles, 1976)*, Genova: Il Melangolo.
- Romagnoli, Ettore (ed.) (1926), *Sofocle. Tragedie*, vol. 2, Bologna: Zanichelli.
- Di Nicola, Giulia Paola (1998), *Nostalgia di Antigone*, col testo greco e traduzione a fronte a c. di Angela Rossi, Teramo: Effatà Editrice.
- Sestili, Antonio (ed.) (1994), *Sofocle. Antigone* (1984), Città di Castello: Dante Alighieri.
- Sicking, Christiaan M. J. (1997), "Sophokles, *Antigone* 162-210", *Lampas* 30: 87-100.
- Stama, Felice (ed.) (2016), *Alessi. Testimonianze e frammenti*, Castrovillari: Edizioni AICC.
- Susanetti, Davide (ed.) (2012), *Sofocle. Antigone*, Roma: Carocci Editore.
- Tosi, Renzo (2016), "Il potere rivela l'uomo: un topos e le sue variazioni", in Michael Dallapiazza, Stefano Ferrari, e Paola Maria Filippi (eds), *Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 101-11.
- (2017), *Dizionario delle sentenze latine e greche* (1991), Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Ugolini, Gherardo (2008), "Tiranno e antitiranno nell'*Antigone* di Alfieri", in Guido Avezzù (ed.), *Didaskaliai II*, Verona: Fiorini, 411-25.

Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull'*Edipo re* come tragedia del potere

ROBERTO NICOLAI

Abstract

This article takes as its starting point Bernard Knox's seminal essay of 1954 in which he affirms that in *Oedipus the King* Sophocles occasionally uses the term τύραννος in the specific sense of 'he who abuses power', thus warning the imperial Athens of his own time. An analysis of the terminology of power in the tragedy demonstrates, on the contrary, that Sophocles, far from wanting to criticise specific tyrannical regimes or, indeed, Athenian imperialism, was investigating power itself, the means of gaining and keeping it, the relationship between power and knowledge, between power and family and between power and religion.

1. L'Edipo tiranno di Knox

Il titolo che ho dato a questo mio contributo riprende quello di un articolo di Bernard Knox di oltre sessant'anni fa,¹ e non casualmente. Knox osserva che il titolo della tragedia di Sofocle è certamente posteriore ad Aristotele, che si riferiva alla tragedia con il titolo di *Edipo*, ma che il titolo si adatta bene al testo, dove il termine τύραννος (tiranno, sovrano, autocrate) compare spesso, e almeno in un caso nel significato pregnante di colui che abusa del suo potere (Knox 1979: 87). Knox segnala a questo proposito il v. 873 ὕβρις φυτεύει τύραννον ("la dismisura genera il sovra-

* Mi è gradito ringraziare Maurizio Sonnino per i tanti suggerimenti e per i quotidiani e preziosi scambi di idee. Il testo dell'*Edipo re* è citato secondo l'edizione oxoniense di Lloyd-Jones e Wilson (1993). Le traduzioni dei passi dell'*Edipo re* e dell'*Antigone* sono citate da Ferrari 1982 con adattamenti, specialmente per quanto riguarda il lessico del potere. L'enfasi segnalata in grassetto è dell'autore.

¹ Knox 1979: 87-95. La stessa interpretazione è proposta in Knox 1957: 53-106.

no”),² che mette a confronto con i vv. 540-542 ἄρ’ οὐχὶ μῶρόν ἐστι τοῦ γχείρημά σου, / ἄνευ τε πλήθους³ καὶ φίλων **τυραννίδα** / θηράν, ὃ πλήθει χρήμασιν θ’ ἀλίσκεται; (“Non è insensato il tuo progetto di dar la scalata al **potere assoluto** senza l’appoggio delle masse, o almeno degli amici? No, il potere si conquista soltanto con soccorso delle masse e del denaro”). Il termine τύραννος non sarebbe quindi neutro, equivalente a βασιλεύς (re, sovrano), ma connotato nel senso che abitualmente attribuivano ad esso gli Ateniesi.⁴ Knox afferma che al v. 103 Creonte usa deliberatamente il termine ἡγεμών (guida, reggente) per evitare di sottolineare la distanza tra il re legittimo Laio e Edipo (Knox 1979: 88). A questo si potrebbe obiettare che a Edipo Creonte, nello stesso verso, si rivolge con l’apostrofe ὄναξ (signore); come vedremo, ἄναξ è il termine più usato dal Coro in riferimento a Edipo. A proposito di ἄναξ occorre ovviamente segnalare che si trova quasi sempre in vocativo e risulta quindi almeno in parte desemantizzato, come una sorta di formula di cortesia. L’analisi di Knox prosegue attraverso i passi nei quali Edipo definisce Laio come τύραννος (128, 799, 1043) e l’unico passo in cui lo chiama βασιλεύς (255-68) (Knox 1979: 88-9):

οὐδ’ εἰ γὰρ ἦν τὸ πρᾶγμα μὴ θεήλατον,
 ἀκάθαρτον ὑμᾶς εἰκὸς ἦν οὕτως ἔαν,
 ἀνδρὸς γ’ ἀρίστου **βασιλέως** τ’ ὀλωλότος,
 ἀλλ’ ἐξερευνᾶν· νῦν δ’ ἐπεὶ κυρῶ τ’ ἐγὼ
 ἔχων μὲν **ἀρχὰς**, ἃς ἐκεῖνος εἶχε πρὶν,
 ἔχων δὲ λέκτρα καὶ γυναῖχ’ ὁμόσπορον, 260
 κοινῶν τε παίδων κοῖν’ ἄν, εἰ κείνω γένος
 μὴ δυστύχησεν, ἦν ἄν ἐκπεφυκότα—
 νῦν δ’ ἐς τὸ κείνου κρᾶτ’ ἐνήλαθ’ ἡ τύχη·
 ἀνθ’ ὧν ἐγὼ τάδ’, ὥσπερ εἰ τοῦμοῦ πατρός,
 ὑπερμαχοῦμαι κάπῃ πάντ’ ἀφίξομαι, 265

2 Per i tentativi di emendare il passo cf. *infra*.

3 Non seguo in questo punto il testo di Lloyd-Jones e Wilson, che scelgono l’anonimo emendamento πλούτου.

4 Cf. Knox (1979: 87) e anche quanto afferma a proposito dei vv. 873ss.: “The succeeding sentences of this choral ode are an estimate of the origin, nature, and end of the *tyrannos* in terms of the current moral and political tradition of the late fifth century” (89).

ζητῶν τὸν αὐτόχειρα τοῦ φόνου λαβεῖν
 τῷ Λαβδακείῳ παιδί Πολυδώρου τε καὶ
 τοῦ πρόσθε Κάδμου τοῦ πάλαι τ' Ἀγήνορος.

[E se anche l'indagine non fosse richiesta dal dio, sarebbe pur sempre doveroso che voi non lasciaste il delitto inespiato, ma indagaste a fondo; un uomo giusto, un **re**, è stato ucciso. Tanto più ora, dal momento che detengo il **potere** che un tempo deteneva Laio, e posseggo il suo talamo, la donna che entrambi abbiamo seminato, e avremmo generato una prole, una discendenza comune di figli, fratelli fra loro, se lui nella prole non avesse fallito... ma la disgrazia piombò sul suo capo; e dunque per lui, come fosse mio padre, combatterò questa battaglia, e farò ricorso a qualsiasi mezzo pur di stanare chi ha versato il sangue del figlio di Labdaco, del discendente di Polidoro e di Cadmo e dell'antico Agenore.]

A sua volta Edipo sarebbe riconosciuto come βασιλεύς soltanto dopo un altro riconoscimento, quello della sua identità, al v. 1202 pronunciato dal Coro.⁵ La tirata antitirannica dei vv. 873ss. sarebbe giustificata, secondo Knox, dal fatto che il Coro, sulla base delle notizie sullo scontro avvenuto all'incrocio delle strade prima dell'arrivo di Edipo a Tebe, aveva appreso che prima della sua ascesa al potere Edipo si era macchiato di omicidio (Knox 1979: 90). La tragedia non sarebbe un attacco ai regimi tirannici, ma una riflessione proposta agli Ateniesi: Edipo non compie nessuno degli atti che di solito caratterizzano l'operato dei tiranni e inoltre “Thebes under Oedipus may be a *tyrannis*, but it works surprisingly like a democracy, led by its most gifted and outstanding citizen” (ibid.). Le somiglianze tra la supremazia di Atene in Grecia e il particolare potere di Edipo a Tebe permetterebbero di considerare la parola *tyrannos* applicata a Edipo come “part of a larger pattern of image and emphasis which compares Oedipus with Athens itself” (91). Il confronto con i celebri passi tucididei sul potere tirannico di Atene nei confronti delle città alleate (ad es. 1.124; 2.63; 3.37) dimostrerebbe che Sofocle ha voluto far riflettere gli Ateniesi sul potere della loro città che è voluta diventare τύραννος della

5 Cf. Knox (1979: 89), che commenta: “The proof of his legitimacy is at the same time the exposure of his unspeakable pollution”.

Grecia: “Oedipus *tyrannos*, then, is more than an individual tragic hero. He represents, by the basis of his power, his character, and his title, the city which aimed to become (and was already on the road to becoming) the *tyrannos* of Greece, the splendid autocrat of the whole Hellenic world. Sophocles’ use of the word *tyrannos* and the relationships it points up, add an extra dimension to the heroic figure of Oedipus, and also to the meaning of his fall”.⁶

2. La terminologia della regalità e del potere nell’*Edipo re*

L’interpretazione di Knox è molto suggestiva, ma va a scontrarsi con difficoltà di vario genere.⁷ Anzitutto l’analisi terminologica condotta da Knox non sembra tener conto dell’uso tragico, soprattutto euripideo, ma non soltanto, nel quale il termine τύραννος è sinonimo di βασιλεύς e di altri termini e perifrasi indicanti chi detiene il potere assoluto.⁸ Knox ammette che il frequente uso di τύραννος al posto di βασιλεύς sia in parte dovuto a comodità metrica: “partly because of its greater adaptability to iambic meter” (Knox 1979: 87). Ci si può chiedere se pubblico fosse in grado di cogliere la sottile distinzione a livello terminologico e di identificare il contrasto tra il re legittimo, Laio, e il suo uccisore.

Peraltro anche l’analisi terminologica dell’*Edipo re* dà risultati meno univoci di quelli che emergono dallo studio di Knox.⁹ Oltre alla già segnalata apostrofe ὦνάξ del v. 103, che, come ho detto, può anche aver valore di formula convenzionale di cortesia, si deve segnalare che il sacerdote si rivolge a Edipo con una perifrasi al v. 14 (ἀλλ’, ὦ **κρατύνων** Οἰδίπους χώρας ἐμῆς, “Edipo, **che domini** questa mia terra”) e al v. 40 con un’altra perifrasi con connotazione affettiva (νῦν δ’, ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίου κάρα,

6 Knox 1979: 93. Sul fenomeno dell’assimilazione di un impero a una tirannide cf. Tuplin 1985 (cf. in particolare p. 349, dove la tesi di Knox è considerata poco cogente).

7 Cf. già Di Benedetto (1983: 56), che si sofferma in particolare sui vv. 873ss.

8 Come ammette lo stesso Knox 1979: 87. Cf. Parker 1988.

9 Cf. Finglass 2018: 255: “tragic terms of rulership are not so precise”.

“Così anche ora, nostra potente sovrano”).¹⁰ Al v. 46 il sacerdote apostrofa Edipo con ὦ βροτῶν ἄριστ'(ε) (“ottimo tra gli uomini”), al v. 49 il dominio di Edipo è definito come ἀρχή e al v. 54 la sua attività è definita in termini denotativi: ὡς εἴπερ ἄρξεις τῆσδε γῆς, ὥσπερ **κρατεῖς** (“Se in futuro **governerai** questo paese, come ora **domini**”). Il dialogo iniziale tra Edipo e il sacerdote in realtà mostra una piena concordia tra il re e i sudditi e un'assoluta fiducia di questi ultimi nei confronti del re, a cui si rivolgono nella speranza che trovi una via d'uscita per la città. Quando viene rievocata l'uccisione di Laio, Edipo parla della caduta di un regno (128s. **τυραννίδος** / οὐτῶ πεσοῦσης, “di fronte al crollo di un **potere assoluto**”), riferendosi alla stirpe dei Labdacidi, insidiata da una fazione avversa.¹¹

Nel proclamare l'editto Edipo definisce così il suo potere su Tebe (236-7): τὸν ἄνδρ' ἀπαυδῶ τοῦτον, ὅστις ἐστὶ, γῆς / τῆσδ', ἧς ἐγὼ **κράτη** τε καὶ **θρόνους** νέμω, / κτλ. (“Ordino ai cittadini di questa terra, dove detengo **il potere** e **il trono**, che nessuno . . . a questo assassino, chiunque egli sia . . .”).¹² Nel verso sono associati i poteri e il simbolo del potere. E pochi versi dopo (259) Edipo parla in termini ancora diversi del potere di Laio che ora detiene: ἔχων μὲν **ἀρχὰς**, ἃς ἐκεῖνος εἶχε πρὶν (“detengo **il potere** che un tempo deteneva Laio”). Come Creonte al v. 103, il corifeo risponde a Edipo chiamandolo ἄναξ (276): ὥσπερ μ' ἀραῖον ἔλαβες, ὦδ', **ἄναξ**, ἐρῶ (“Poiché mi hai coinvolto nella tua imprecazione, parlerò, **o mio signore**”). Si tratta dello stesso termini impiegato pochi versi dopo per Tiresia e per Apollo (284).

Ai versi 380-9 Edipo, indignato per la rivelazione di Tiresia e convinto di essere vittima di un complotto ordito da Creonte e dall'indovino, prorompe in amare considerazioni sul potere e sulla

10 Cf. Soph. *Ant.* 1 ὦ κοινὸν ἀυτάδελφον Ἰσμήνης κάρα (“Sorella, consanguinea, Ismene carissima”).

11 Così Ferrari 1982: 171 n. 11.

12 Si tratta di un'espressione che Sofocle usa anche altrove per indicare il legittimo possesso ereditario del trono. Cf. Soph. *Ant.* 173-4: ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω / γένους κατ' ἀγχιστεία τῶν ὀλωλότων (“sono io che per la stretta parentela coi morti detengo il trono e il potere assoluto”). Sono parole di Creonte, che ha legittimamente ereditato il trono di Edipo dopo la morte di Eteocle e Polinice.

ricchezza, che generano invidia e ambizioni.¹³

ὦ πλοῦτε καὶ **τυραννὶ** καὶ τέχνῃ τέχνης
 ὑπερφέρουσα τῷ πολυζήλω βίῳ,
 ὅσος παρ' ὑμῖν ὁ φθόνος φυλάσσεται,
 εἰ τῆσδέ γ' **ἀρχῆς** οὐνεχ', ἦν ἐμοὶ πόλις
 δωρητόν, οὐκ αἰτητόν, εἰσεχειρίσεν,
 ταύτης Κρέων ὁ πιστός, οὐξ ἀρχῆς φίλος,
 λάθρα μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἰμείρεται,
 ὑφεῖς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον,
 δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν
 μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός.

385

[O ricchezza! O **potere assoluto!** Arte che ogni arte vinci nelle rivalità dell'esistenza! Quanta invidia si cova a causa vostra, se per questo **governo** che la città ha posto nelle mie mani, dono non richiesto, il fido Creonte, l'amico dei primi giorni, mira con trame occulte a cacciarmi dal trono, mandando avanti questo stregone che fabbrica tranelli, questo ciarlatano che pensa solo ad arraffare ma nelle sua arte è cieco dalla nascita.]

L'arte di detenere il potere è considerata quella che supera ogni altra, a conferma, se ce ne fosse bisogno, dell'importanza del tema nella tragedia.

La replica di Creonte sembra riprendere l'esordio del discorso di Edipo (v. 408): εἰ καὶ **τυραννεῖς**, κτλ. ("Anche se tu **hai il potere assoluto**"). Il termine *τύραννος* ritorna, in bocca a Creonte, al v. 514, che riporto insieme al verso precedente: ἄνδρες πολῖται, δεῖν' ἔπη πεπυσμένος / κατηγορεῖν μου **τὸν τύραννον Οἰδίπουν** ("Cittadini, ho saputo che **Edipo, il nostro sovrano**, lancia accuse roventi contro di me"). Non escluderei che proprio questo verso abbia dato lo spunto per il titolo attribuito più tardi alla tragedia e con il quale è oggi comunemente citata. Al v. 530 il corifeo, dialogando con Creonte, parla di Edipo come di chi detiene il potere: οὐκ οἶδ'· ἅ γὰρ δρῶσ' **οἱ κρατοῦντες** οὐχ ὀρῶ ("Lo

13 Il passo va messo a confronto con Soph. *Ant.* 1048ss., ma, in questo caso, è Creonte ad accusare Tiresia di avidità, e, se il movente anche qui è la brama di ricchezza e di guadagno, non si accenna, però, alla brama di potere di cui si parla, invece, nel passo dell'*Edipo Re*.

ignoro: io non indago su quello che fanno **i potenti**”).

Al v. 535 è Edipo che accusa Creonte di volerlo uccidere e di cercare di sottrargli il regno (ληστῆς τ' ἐναργῆς τῆς ἐμῆς τυραννίδος; “colui che attenta al **mio potere assoluto**?”) e poco dopo giudica folle il suo progetto di conquista del potere, senza l'appoggio del popolo e il denaro necessario (540-2 citati sopra).

Nella sticomitia con Edipo, Creonte definisce il potere esercitato da Edipo e da Giocasta come equamente ripartito (v. 579): ἄρχεις δ' ἐκείνη ταῦτ' ἀ γῆς ἴσον νέμων; (“E non **governi** su questo paese condividendo con lei la medesima porzione di potere?”). E poco dopo lo stesso termine è ripreso dallo stesso Creonte nella sua argomentazione (vv. 584-6): σκέψαι δὲ τοῦτο πρῶτον, εἴ τιν' ἄν δοκεῖς / ἄρχειν ἐλέσθαι ζῆν φόβοισι μᾶλλον ἢ / ἄτρεστον εὐδοτ', εἰ τὰ γ' αὖθ' ἔξει κρᾶτη (“Considera, in primo luogo, se qualcuno, pur disponendo del medesimo **potere**, preferirebbe **governare** nel terrore piuttosto che dormire sonni tranquilli”). Nei versi immediatamente successivi Creonte afferma di non voler essere τύραννος, ma piuttosto di voler agire da τύραννος, godendo dei privilegi senza dover subire gli inconvenienti del ruolo di re (vv. 587-9): ἐγὼ μὲν οὖν οὐτ' αὐτὸς ἰμείρων ἔφυν / τύραννος εἶναι μᾶλλον ἢ τύραννα δρᾶν, / οὐτ' ἄλλος ὅστις σωφρονεῖν ἐπίσταται (“Ebbene io, al pari di qualunque persona di buon senso, non sono nato con la smania di essere un **sovrano** piuttosto che vivere da **sovrano**”). Ancora, nuovamente si intrecciano ἀρχή e τυραννίς (vv. 591-3): εἰ δ' αὐτὸς ἦρχον, πολλὰ κἂν ἄκων ἔδρων. / πῶς δῆτ' ἐμοὶ τυραννίς ἠδίων ἔχειν / ἀρχῆς ἀλύπου καὶ δυναστείας ἔφου; (“ma se **regnassi** personalmente, quante cose non dovrei fare mio malgrado! Perché mai il **potere assoluto** mi dovrebbe essere più dolce di un **governo** e di un **dominio** senza affanni?”). E Creonte in una serrata *antilabé* usa il verbo ἄρχω (v. 629) a proposito del cattivo governo di Edipo. Nel breve intervento del corifeo Edipo è apostrofato come ἀναξ (v. 617) e poco oltre, in un nuovo intervento del corifeo, lo stesso termine indica i due contendenti, Edipo e Creonte (v. 631). Più oltre il Coro si rivolge nuovamente a Edipo con il termine ἀναξ (v. 650, 834), che ritorna in bocca a Giocasta al v. 697, al v. 746 e al v. 770.

Quando Edipo interroga Giocasta sulla morte di Laio

quest'ultimo è definito ἀρχηγέτης (vv. 750-1): πότερον ἐχώρει βαιὸς, ἢ πολλοὺς ἔχων / ἄνδρας λοχίτας, οἳ ἄνῆρ ἀρχηγέτης; (“Andava con piccola scorta, o con un largo seguito di armati, come si conviene a un **re**?”). Il potere detenuto da Edipo è definito mediante il plurale κράτη da Giocasta (vv. 758-9): οὐ δῆτ' ἀφ' οὗ γὰρ κείθεν ἦλθε καὶ **κράτη** / σέ τ' εἶδ' ἔχοντα Λαίϊον τ' ὀλωλότα (“No. Appena tornato di laggiù, come vide che detenevi il **potere** del morto Laio”). Più oltre (v. 911) Giocasta annuncia ai principi tebani di volersi recare ai templi degli dei portando corone e si rivolge a loro come χώρας ἄνακτες (“signori di questa contrada”). Si tratta dell'ennesima conferma del carattere non tecnico di questa terminologia.

Quando la situazione precipita, con l'arrivo del messaggero, questi si riferisce a Edipo come τύραννος: al v. 925 come τύραννος di Tebe, al v. 939 come prossimo τύραννος di Corinto. Quindi apostrofa Edipo come ἄναξ (1002). Ricostruendo con lui la vicenda della sua esposizione, Edipo parla di Laio come del τύραννος della terra tebana (v. 1043). Il messaggero si rivolge a Edipo con il vocativo δέσποτ'(α) (v. 1132) e poi il vecchio servo di Laio con l'espressione ὦ φέριστε δεσποτῶν, “ottimo fra i padroni” (v. 1149). Il termine δεσπότης, che ovviamente è appropriato quando a parlare sono personaggi di rango servile,¹⁴ ritorna, sempre in bocca al servo, al v. 1165. Nel commento del Coro alla definitiva rivelazione della verità trova posto la definizione di Edipo come βασιλεύς (v. 1202), accostata al participio ἀνάσσων (vv. 1202-4): ἐξ οὗ καὶ **βασιλεύς** καλῆ / ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτι/μάθης, ταῖς μεγάλαισιν ἐν / Θήβαισιν **ἀνάσσων** (“Da quel giorno «mio **re**» / sei chiamato e onori supremi cogliesti / **regnando** su Tebe potente”). Il participio ἀνάσσων, peraltro, sembra ridare nuova vita alla frequente apostrofe ἄναξ e torna, in relazione a Zeus, in un contesto di grande interesse (vv. 903-905): ἀλλ', ὦ **κρατῶνων**, εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις, / Ζεῦ, πάντ' **ἀνάσσων**, μὴ λάθοι / σέ τάν τε σάν ἀθάνατον αἰὲν **ἀρχάν** (“Ma tu, **dominatore**, / se rettamente così sei chiamato, / o Zeus **signore** del mondo, / non sfugga questo a te / e al tuo **governo** sempiterno”). Naturalmente il dominio di Zeus non ha con-

¹⁴ Cf. v. 945, dove Giocasta si rivolge a un'ancella ordinandole di informare il padrone, cioè Edipo, delle novità arrivate da Corinto.

fini né nello spazio né nel tempo, ma va segnalato che i termini usati sono gli stessi che Sofocle impiega per i poteri di un sovrano. All'arrivo di Creonte, dopo la morte di Giocasta e l'accecamento di Edipo, il corifeo parla di Creonte come dell'unico φύλαξ (custode) della terra tebana (v. 1418). Edipo, nel rivolgersi a Creonte, lo apostrofa come ἄναξ (v. 1468). Il potere di Edipo ritorna nella dura risposta di Creonte alle sue suppliche (vv. 1522-3): πάντα μὴ βούλου κρατεῖν· / καὶ γὰρ ἀκράτησας οὐ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο ("Non pretendere di **dominare** ogni cosa. I **successi di un giorno** non ti hanno certo accompagnato per il resto della tua vita"). Ma in questo passo il riferimento non è soltanto al potere politico di Edipo, ma più in generale ai suoi successi, alla sua capacità di dominare la realtà, che è stata smentita nel modo più terribile.

Dall'analisi della terminologia legata alla sfera del potere emergono alcuni dati interessanti, anzitutto in negativo. Tiresia non usa mai termini legati al potere, quasi che la sua sfera di azione fosse diversa e superiore e che non sia tenuto a rendere ossequio ai potenti, ma solo al dio. Inoltre nella parte finale della tragedia questi termini si diradano fin quasi a scomparire: quello che resta è la tremenda vicenda di Edipo che trascina con sé Giocasta e tutto il *genos* dei Labdacidi.

Il termine τύραννος, che Knox ha fortemente valorizzato nell'interpretazione della tragedia, compare in bocca a Edipo in riferimento a Creonte e a Laio e in una sentenza generale; in bocca a Creonte in riferimento a Edipo e a se stesso; in bocca al Coro in una sentenza generale e infine in bocca al messaggero in riferimento a Edipo. Il termine sembra interscambiabile con tutti gli altri termini che indicano il detentore del potere e con le perifrasi costruite intorno ad ἀρχή e κράτος. Dalle due sole occorrenze di βασιλεύς non credo che si possa ricavare troppo, intrecciate come sono a un lessico vario e non tecnico. Agli stessi risultati porta l'analisi dei drammi eschilei di Vincenzo Di Benedetto.¹⁵ Da notare che in Eschilo τύραννος e composti si trovano nel *Prometeo* e nell'*Orestea*, ma non nei *Persiani*, dove ce lo saremmo aspetta-

15 Cf. Di Benedetto (1978: 50-63), sull'uso del termine τύραννος nel *Prometeo*, la cui accezione è sempre τύραννος = βασιλεύς, con la sola eccezione dei vv. 224-5.

to (il protagonista è un tiranno orientale!). Si tratta di una casualità? Anche nell'*Oresteia* la sola accezione è τύραννος = βασιλεύς. Il pubblico era abituato a un uso non negativamente connotato del termine τύραννος, e quando la connotazione è negativa c'è sempre qualche segnale che suggerisce la giusta interpretazione. È il caso dei vv. 873ss. dell'*Edipo Re*, passo che, secondo alcuni filologi, è gravato da problemi testuali: ὕβρις chiama necessariamente in causa l'idea del tiranno dispotico, ma il contesto, come vedremo, è una riflessione generale sul potere, e specificamente sul potere assoluto.

Se escludiamo il v. 541, in cui Edipo suppone che Creonte stia tramando per conquistare il potere, senza avere però i requisiti, appoggio del popolo e denaro, l'unico passo in cui τύραννος compare in un senso che può apparire come connotato negativamente è proprio il canto del Coro ai vv. 873-82:

ὕβρις φυτεύει **τύραννον**· ὕβρις, εἰ
πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν,
ἄ μὴ 'πίκαιρα μηδὲ συμφέροντα, 875
ἀκρότατα γεῖσ' αναβᾶσ'¹⁶
ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν,
ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ
χρῆται. τὸ καλῶς δ' ἔχον
πόλει πάλαισμα μήποτε λῦ-
σαι θεὸν αἰτοῦμαι. 880
θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἴσχων.

[La dismisura genera il **sovrano**,
la dismisura, se ciecamente
in eccesso si sazia
senza cura del bene e dell'utile,
una volta ascesa agli spalti supremi,
precipita in un fato scosceso,
dove appoggio non ha di valido piede.
La lotta che giova alla città
prego il dio

16 Lloyd-Jones e Wilson adottano l'emendamento di Wolff in luogo del tràdito ἀκρότατον εἰσαναβᾶσ'. Lo stesso fa Finglass 2018 (per il commento: 438).

che mai voglia sopprimere;
 e il dio non cesserò
 di avere a mio patrono.]

Il testo del v. 873 è controverso: Dawe accoglie nel testo l'emendamento di Blaydes ὕβριν φυτεύει τυραννίς.¹⁷ Il significato del passo ne risulta ribaltato: è il potere che corrompe generando automaticamente ὕβρις. A mio avviso, la correzione è dal punto di vista del metodo inaccettabile ed è necessario approfondire l'esegesi del passo. Non posso ovviamente ripercorrere tutte le interpretazioni di un passo su cui moltissimo è stato scritto, e mi limiterò a fare riferimento soltanto ad alcuni degli studi più importanti dell'ultimo cinquantennio. Punto di partenza è la traduzione di Knox, che contiene in sé elementi di esegesi: "Violence and pride (*hybris*) engender the *tyrannos*" (1979: 89). Kamerbeek, introducendo il secondo stasimo, descrive in questo modo le paure del Coro: "should Oedipus really be Laius murderer and should he follow Iocasta in her disbelief in oracles, then the divine unwritten laws would cease to control his government and thereby the πόλις itself. His *hybris* would develop into tyranny, lawlessness and irreligion would reign. He would not care to obey Apollo's order to punish Laius' murderer and the city would come to ruin" (1967: 172). Commentando il verso 873 Kamerbeek precisa: "Such a disregard [*hybris*] leads to tyranny (*τύραννος* is here used *in pessi-*

17 Dawe 2006: 147-8 (cf. anche 14), con ampia argomentazione della propria scelta testuale. Il fatto che si tratti di un luogo comune, con molti paralleli, e la difficoltà di applicare la sentenza alla vicenda di Edipo, e in particolare al modo in cui è divenuto re di Tebe sono, a ben guardare argomenti deboli: nel primo caso invece di adeguare il testo a un luogo comune bisognerebbe cercare di spiegarlo; nel secondo si deve tener conto del carattere generalizzante delle sentenze del coro e dello scarto spesso presente tra le sentenze e i paradigmi da un lato e la vicenda portata sulla scena dall'altro. Gli argomenti di Dawe sono contestati anche da Serra (1986), che ovviamente consultava la prima edizione del libro di Dawe, pubblicata nel 1982. Cf. ora Finglass (2018: 437), che respinge la congettura con validi argomenti fondati sul contesto del verso: "ὕβρις φυτεύει τύραννον better parallels the subsequent statement, which begins with ὕβρις and moves on to the idea of κόρος rather than putting them the other way round". A favore dell'emendamento di Blaydes è Parker 1988: 160-1.

mam partem), that is to say: a king who would neglect the divine order of things will become a tyrant and lawlessness will be rife in his city and will lead to the doom of the citizens as well as of himself” (1967: 176). Winnington-Ingram traduce il verso incriminato “*Hubris is bred of kingship*” (1980: 188) e propone tre domande che è il caso di riportare: “It has always been recognized that the description is appropriate to the fall of Oedipus. But is *hubris*, or the hubristic man, that falls? Is Oedipus, then hubristic? And is his *hubris* the reason for his fall?”.¹⁸ Nel commento ai nostri versi Winnington-Ingram interpreta “‘*hubris begets (breeds) the tyrant (a tyrant)*’, or ‘it is *hubris* that breeds a tyrant’” e specifica che τύραννον va inteso nel senso peggiore del termine cioè come “a tyrannical ruler” (1980: 189). Sofocle, continua Winnington-Ingram, compie una variazione su un tema tradizionale. Serra, interrogandosi sulla congruenza drammatica del secondo stasimo, afferma: “Che quella «dismisura» non sia del carattere di Edipo, ognuno dovrebbe concedere”. E, dopo essersi soffermato sulle peculiarità della tirannide di Edipo e sulla possibilità, che respinge, per cui la dismisura debba essere identificata con il parricidio e con l’incesto, Serra conclude: “La dismisura di Edipo consiste nell’aver accettato la sfida mortale lanciataagli dalla città nell’infuriare della peste: nell’averla anzi prevenuta, quella sfida: nell’aver preso su di sé il compito, estremo quanto pericoloso, di salvare la città. Edipo decide di salvare la città, di ripetere l’impresa straordinaria con cui l’aveva conquistata. Quando era entrato a Tebe aveva assunto il potere regale: il potere che ora egli assume è, nonostante le apparenze, assoluto” (1986: 278-9). Lloyd-Jones e Wilson respingono l’emendamento di Blaydes e anche l’idea che nel passo vi sia un attacco al regime monarchico¹⁹ e richiamano l’inter-

18 Winnington-Ingram 1980: 188-9. Di grande interesse per l’analisi dei tratti tirannici di Edipo è Gentili (1986), che propone il confronto tra Edipo e il prototipo del tiranno: Periandro di Corinto. Su questo punto cf. anche gli interventi nella discussione e Serra 1986: 282.

19 Cf. Lloyd-Jones e Wilson (1990: 100), che propongono interessanti paralleli. Cf. anche Lloyd-Jones e Wilson (1997: 58), dove si specifica che il figlio di Hybris non è una persona, ma un’astrazione: il tiranno indicherebbe una nuova Hybris che è nutrita dalla vecchia, come in Sol. fr. 6.3-4 W. Koros genera Hybris: τίκτει γὰρ Κόρος ὕβριν.

pretazione di Lloyd-Jones per cui “the child of Hybris is a tyrant” (1983: 213n23). Nello stesso anno in cui apparvero i *Sophoclea* Jean Bollack pubblicò il suo ampio commento all’*Edipo re*, che dedica spazio al nostro verso (1990: 552-7). Bollack ripercorre tutti i tentativi di interpretazione (e di emendamento) del passo e, in conclusione, si chiede: “Ne faudrait-il pas d’abord accepter la lettre pour examiner ce qu’elle exprime en propre avant de lui appliquer des idées exprimées dans d’autres textes?” (1990: 557). La conclusione riporta l’esegesi al valore semantico di base dei termini: “L’itération: «l’hybris engendre le roi; elle, l’hybris, qui (dont on sait que...)», montre que la volonté de régner sur les autres, dans les limites de la légalité, procède de la même force, encore contenue, que le pouvoir despotique. La dépendance généalogique (φρτεύει), en disant l’origine, dégage l’essence du pouvoir en tant que pouvoir, sans considérer l’abus, si la légalité se définit précisément par l’exclusion d’un usage trop violent du pouvoir” (ibid.). Il recentissimo e ricchissimo commento di Finglass dedica ampio spazio al v. 873, che traduce “Arrogance begets the tyrant” e considera inevitabile, in considerazione del contesto, un’accezione negativa del termine τύραννος (Finglass 2018: 436).

Seguendo la strada proposta da Winnington-Ingram (1980: 189-90), sarà bene cercare di collocare la prima antistrofe nel contesto dello stasimo. La prima antistrofe è preceduta da una strofe caratterizzata da accenti di forte religiosità, il cui tema sono i νόμοι (leggi) dati dagli dei, che il Coro si augura di rispettare mantenendosi puri negli atti e nelle parole (863-72):

εἶ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν	
εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων	
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται	865
ὑψίποδες, οὐρανία ἔν	
αἰθέρι τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος	
πατήρ μόνος, οὐδέ νιν	
θνατὰ φύσις ἀνέρων	870
ἔτικτεν, οὐδὲ μὴ ποτε λά-	
θα κατακοιμάσῃ.	
μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει.	

[Mi sia dato serbare **reverente purezza,**

di atti e di parole,

secondo le *leggi* che vigono eccelse,
nell'altro cielo generate.

L'Olimpo soltanto ne è padre:

non le produsse
prole d'uomini effimeri, né mai
oblio le assopirà.

Vive in esse un dio possente,
che non invecchia.]

La seconda strofe sviluppa i temi trattati nella prima antistrophe precisando la natura e le caratteristiche dell'azione dettata da ὕβρις; l'elencazione non sembra sovrapporsi alla vicenda di Edipo se non nell'ultima parte (890-1): καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται, / ἢ τῶν ἀθίκτων θίξεται ματᾶζων ("se da sacrilegi non si asterà / o se vaneggiando / toccherà l'intangibile"). Edipo in effetti ha toccato l'intangibile, uccidendo il padre e unendosi in matrimonio alla madre, non diversamente da quanto ha fatto Filottete, la cui incurabile malattia è connessa, forse, con un contatto non permesso con il sacro (il serpente di Soph. *Phil.* 1327).²⁰ Va detto che, a questo punto del dramma, non vi è ancora la certezza che Edipo sia l'assassino di Laio e che si sia unito alla madre: lo aveva affermato Tiresia ai vv. 362 e 366-7, peraltro in termini, che, almeno per quanto riguarda l'unione con Giocasta, lasciavano margini di ambiguità, ma l'accertamento definitivo della verità non è ancora avvenuto. Il Coro abitualmente generalizza, sviluppando la sua riflessione su un arco di temi più ampio rispetto a quello richiamato dalla vicenda portata sulla scena. E talvolta si allontana da quella vicenda, proponendo paradigmi mitici non perfettamente sovrapponibili alle situazioni oggetto del dramma:²¹ per restare nello stesso stasimo, ai vv. 876-7 viene evocato, pur senza nominarlo, il caso esemplare di Capaneo.²²

La seconda antistrophe torna alla riflessione religiosa della

²⁰ Cf. Pucci 2003: 240-1.

²¹ Sui paradigmi interni alle tragedie rinvio a Nicolai 2003-2005; 2009; 2009-2010; 2010; 2011; 2012.

²² Si veda in proposito Di Benedetto (1983: 135), che propone un opportuno confronto con il primo stasimo dell'*Antigone* (vv. 131ss.).

prima strofe, ma a dominare è la sfiducia. In un contesto del genere è corretto riferire il v. 873 alla sola esperienza di Edipo oppure si tratta di una riflessione più ampia sui limiti dell'azione umana? Certamente anche l'azione politica rientra in questo campo ed è anzi la prima ad essere menzionata e la più estesamente trattata, ma Sofocle non sta parlando di una specifica forma di governo tirannica caratterizzata da ὕβρις: sta parlando della degenerazione del potere, in particolare del potere assoluto. Che la ὕβρις generi il τύραννος può quindi significare che alla base del potere assoluto, e delle sue degenerazioni, c'è sempre una passione che travalica i limiti imposti all'uomo e che dietro a ogni potere c'è ὕβρις.²³ Modificare il testo per far aderire le parole del Coro a un *topos* fa perdere di spessore alle riflessioni del Coro, che non si sovrappongono mai integralmente alla vicenda, ma ne ampliano la portata. Come nel caso dei paradigmi, occorrerebbe indagare la dinamica che intercorre tra le γνώμαι (sentenze, massime) e la vicenda portata sulla scena, tenendo conto della tendenza a generalizzare e degli inevitabili scarti che si determinano. A questo proposito può essere utile ricordare la definizione di Aristot. *Rhet.* 1394a 21ss.: ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποιός τις Ἴφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ <ᾶ> αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν, κτλ. ("La massima è un'enunciazione che tuttavia non verte sul particolare, come per esempio 'qual è la natura di Ificrate?', bensì sul generale, ma non su tutte le cose, come per esempio 'che il retto è opposto al curvo', bensì su tutte quelle che sono azioni e che possono essere scelte o evitate in rapporto all'agire etc.)."²⁴

A proposito della *hybris* si deve precisare che in Sofocle que-

23 Cf. Fartzoff 2003: 137: "Τύραννος, qui désigne un pouvoir fort, mais pas nécessairement tyrannique, se trouve employé chez Sophocle de manière délibérément ambivalente. Alors que chez Eschyle le mot prend clairement un sens laudatif ou critique selon le contexte, Sophocle joue sur sa double portée pour suggérer l'excès inhérent au pouvoir exercé". Questa interessante osservazione pone un problema di ordine più generale: quanto spazio vi è per l'ambiguità nel greco di Sofocle?

24 Cito dall'edizione di Ross 1959. La traduzione è mia.

sto concetto svolge un ruolo sensibilmente diverso da quello che ha in Eschilo. Nell'*Aiace* (755ss.), ad esempio, si dice sì che il protagonista si è reso colpevole di *hybris*, ma, a differenza di quanto avrebbe fatto Eschilo, Sofocle rifiuta di far girare la vicenda intorno al tema colpa-punizione, che viene toccato soltanto *en passant*, senza che il pubblico ci si debba concentrare più di tanto. A Sofocle interessa mostrare la solitudine dell'eroe, non spiegare perché gli dei lascino solo l'eroe. Cercare in Soph. *OT* 873ss. la chiave interpretativa dell'*Edipo Re* o dell'agire di Edipo significa misconoscere questo aspetto essenziale della tecnica drammaturgica sofoclea che, a differenza di Eschilo, non prevede mai una lezione di moralità religiosa *more geometrico demonstrata*. Gli dei puniscono e basta e non c'è una spiegazione razionale, una teodicea che giustifichi l'operato della divinità.

3. Edipo, il potere e la città: i paradigmi della tragedia

Tornando all'interpretazione di Knox, se la riflessione riguardasse una città che si erge a *τύραννος* di altre città il paradigma offerto da Edipo sarebbe assai difficile da cogliere: il suo è un dramma individuale che si consuma *dentro* la città, non è il dramma di una città dominatrice. Nella tragedia non vi sono rapporti tra città o regni distinti, a eccezione di un'ipotesi del Coro su possibili contrasti tra i Labdacidi e il figlio di Polibo (vv. 489ss.). In termini freudiani l'*Edipo re* mette in scena una situazione *heimisch*,²⁵ che si estende alla dimensione della città perché Edipo è il re di Tebe. E se è vero che i paradigmi prevedono sempre uno scarto tra la vicenda portata sulla scena e l'esperienza del pubblico, questo scarto non può essere eccessivo. Quale spettatore avrebbe pensato che Sofocle, mettendo in scena Edipo, invitava a riflettere sul potere tirannico di Atene all'interno della lega delio-attica? Ben diverso è il caso delle *Storie* di Erodoto, dove la riflessione sulla spinta all'espansione propria del regno di Persia poteva essere un buon paradigma per la politica espansionistica di Atene negli anni successivi

²⁵ Su questo cf. Bonanno (2013), che applica la categoria freudiana all'*Agamennone* di Eschilo.

alle guerre persiane.²⁶

A mio avviso Knox ha posto una buona domanda, ma la sua risposta non convince. Credo che a una soluzione ci si possa avvicinare inquadrando l'*Edipo re* nel contesto del genere tragico e delle sue dinamiche e studiando il ruolo del Coro che rappresenta il corpo civico e che opera con un doppio sistema di comunicazione, interno ed esterno al dramma.²⁷

Una prima elementare constatazione riguarda i protagonisti delle tragedie: anche quando sono osservati nel momento della crisi o del declino non sono mai uomini comuni, ma sono per lo più di rango eroico e/o fanno parte di famiglie regali. La loro paradigmaticità dipende dal loro rango e dalla distanza tra l'epoca degli eroi alla quale appartengono e il momento della messa in scena. E nell'epoca degli eroi l'unica forma di governo possibile è quella monarchica, qualunque nome ad essa si dia. Sotto questo profilo la tragedia è sempre tragedia del potere, e in particolare del potere assoluto, in varie forme e in varia misura. Si potrebbe dire che il potere assoluto è una buona metafora di ogni tipo di potere: i paradigmi basati sulla monarchia possono essere applicati a tutti i detentori di potere, indipendentemente dal regime politico in cui operano. A titolo di esempio si può portare la *Ciropedia* di Senofonte, paradigma di gestione del potere che non era riservato soltanto a un pubblico di re o di aspiranti re, ma poteva essere seguito anche in contesti politici non monarchici.

L'*Edipo re* non sfugge a questa regola, alla quale non sfuggono neanche i *Persiani* di Eschilo, il cui protagonista è un re, padrone di un regno lontano nello spazio e distante dalla Grecia anche sotto il profilo antropologico: sono queste distanze a sostituire la distanza temporale, presente nelle altre tragedie.

Edipo è, si può dire, doppiamente re: è erede, senza saperlo, della casa regnante di Tebe, crede di essere figlio ed erede dei re di Corinto ed è salito al potere a Tebe grazie al suo ingegno. La stessa

26 Che già i *Persiani* di Eschilo contenessero un avvertimento rivolto ad Atene è stato sostenuto da numerosi studiosi. Su questo punto concordo con la cautela di Grethlein (2010: 91), secondo cui "the moral message that the corpses have for the Persians rather addresses the Greeks in the audience", ma che sottolinea come la cronologia non permette di considerare la tragedia come un avvertimento nei confronti dell'imperialismo ateniese.

27 Così Käppel 1998 a proposito dell'*Oresteia*.

ambientazione della tragedia, di fronte al palazzo reale, che l'*Edipo re* condivide con molte altre tragedie, conferma l'idea che si tratti *anche* di una tragedia del potere. L'interpretazione psicanalitica di questa tragedia, che ha dominato nel corso del Novecento, ha in parte offuscato questo basilare dato di fatto.

Tra i pochi che hanno sottolineato questo punto segnalò Giuseppe Serra, secondo cui “[l’]idea del «tiranno» – del potere assoluto – genera, venendo al mondo, un’antinomia irriducibile. Il potere è assoluto perché o non ha giustificazioni – è «padre di se stesso» – o, come comprese Platone, esige una giustificazione assoluta: in entrambi i casi la sua incarnazione è *tragica*, perché l’uomo, in sé, non è capace di assoluto” (1986: 285). E arriva a concludere che l'*Edipo re* non è la parabola della lotta per il potere, ma “è semplicemente la tragedia dell’incarnazione del potere: tragedia in senso categoriale e non solo «generico»; non *Trauerspiel*, come l’omonimo dramma di Seneca, ma *Tragödie*, ovvero «imitazione» di un’antinomia” (285-6).

Interpretare l'*Edipo re* come una tragedia del potere non significa ovviamente che non sia portatrice di altri messaggi e che non tocchi altri temi, dalla conoscenza di sé all’indagine sul passato (cf. Nicolai 2014), dalle dinamiche familiari al ruolo della religione e degli oracoli. Anzi la grandezza di questa tragedia sta proprio nella capacità di intrecciare tanti temi in una macchina drammatica di straordinaria perfezione.

L'*Edipo re* non è una tragedia del potere per il solo fatto che Edipo è il re di Tebe, ma anche perché offre una complessa riflessione sul potere, sul modo di conquistarlo e di mantenerlo, sul rapporto tra potere e conoscenza, tra potere e legami famigliari, tra potere e religione. In particolare, il tema del rapporto tra potere e conoscenza emerge sia dall’antefatto, la soluzione dell’enigma della sfinge, che porta Edipo al trono, sia dalle argomentazioni con cui Creonte cerca di difendersi dall’accusa di aver ordito un complotto contro il re. Inoltre Creonte cerca costantemente di tenere separata la dimensione per così dire privata della casa regnante rispetto a quella pubblica (92-3; 1429-31; 1515), mentre Edipo insiste perché si parli liberamente di fronte al popolo (94-6). Il v. 530 conferma la separatezza tra i due ambiti: ἄ γὰρ δρῶσ’ οἱ κρατοῦντες οὐχ ὀρῶ (“io non indago su quel che fanno i dominatori”). A par-

lare è il corifeo al quale Creonte aveva chiesto se Edipo era lucido quando lo aveva accusato di complottare contro di lui. Peraltro il dramma di Edipo è anche legato alla sovrapposizione e all'intreccio indissolubile della sua sfera privata con il suo ruolo pubblico.²⁸

Un aspetto particolarmente importante per la questione che sto affrontando è quello relativo al carattere di Edipo. Ai vv. 673-5 Creonte afferma che è il suo carattere a condurre naturalmente Edipo verso l'eccesso: *στυγνὸς μὲν εἶκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ' ὅταν / θυμοῦ περάσῃς· αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις / αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγιστα φέρειν* ("Cedi non senza risentimento, è chiaro, ma con la stessa intolleranza che dimostri quando eccedi nella collera: caratteri come il tuo sono di peso a noi stessi, inevitabilmente"). Nella visione di Creonte, di tipo personale, l'unica spiegazione dell'atteggiamento risentito e intollerante di Edipo è insita nella sua indole (*φύσις*). Edipo esordisce nella tragedia presentandosi addolorato per la sorte del suo popolo e impegnato a trovare una soluzione. Ma il suo atteggiamento cambia radicalmente durante il dialogo con Tiresia: non potendo vedere quel che per lui è inaccettabile, reagisce con un'arroganza piena di fastidio. Il suo ragionamento – oggi si parlerebbe di teoria del complotto – si rivela debole fin dall'inizio e non lo rafforza certo la sua autorità regale.

A questa visione, che non si stacca dal piano personale, si oppone quella del Coro che, per la sua composizione e il suo *status* drammaturgico, agisce come rappresentante della collettività, sia in riferimento alla vicenda portata sulla scena sia in riferimento alla comunità degli Ateniesi raccolti sulle gradinate del teatro. La riflessione del Coro è per sua natura rivolta alla generalizzazione, a trarre insegnamenti validi per tutti dalla vicenda alla quale sta partecipando, per lo più senza poter intervenire attivamente nei conflitti tra i personaggi. Rispetto ai personaggi, e in particolare a quelli di rango regale, il Coro è dunque una rappresentanza di semplici cittadini, è una rappresentanza di tutti gli spettatori, con l'eccezione, forse, dei magistrati che sedevano nelle prime file. E nella città democratica le cariche, con poche eccezioni (gli strateghi), erano sorteggiate e quindi a turno tutti i cittadini potevano svolgere un ruolo po-

²⁸ Sul rapporto tra sfera pubblica e privata nella democrazia periclea è fondamentale Musti 1985.

litico per poi tornare a essere cittadini comuni. Il doppio sistema di comunicazione del Coro, con la scena e con il pubblico, ha dunque uno spessore politico di rilievo, che incide sull'intera dinamica dello spettacolo tragico. Il Coro spesso propone sentenze generali, paradigmi, commenti alle vicende del dramma, non diversamente da quello che fa il pubblico, che, come il Coro, commenta lo spettacolo, adduce possibili casi simili, ne trae insegnamenti. Non si deve cadere nell'errore comune per cui gli insegnamenti della tragedia deriverebbero dalle sentenze, spesso molto vicine ai proverbi o derivate da proverbi, che il Coro pronuncia: queste sono semmai momenti in cui un sapere conosciuto e condiviso viene ribadito. Il messaggio del dramma nasce dalla dinamica conflittuale tra i personaggi, le loro opinioni e le loro argomentazioni.

Se andiamo a ricercare quale sia il messaggio di Sofocle sul tema del potere, possiamo rispondere in due modi diversi, entrambi parzialmente corretti e parzialmente sbagliati: con Creonte possiamo dire che il potere degenera a causa del carattere di chi lo detiene; con il Coro, invece, che l'uomo di potere, ogni uomo di potere, è segnato dalla ὕβρις, che lo conduce a superare il limite. Questa idea si può accostare all'analisi che Otane fa del regime monarchico in Hdt. 3.80.3-4:²⁹

κῶς δὲ ἂν εἴη χρῆμα κατηρημένον μοναρχίῃ, τῇ ἕξεστι ἀνευθύνῳ ποιεῖν τὰ βούλεται; καὶ γὰρ ἂν τὸν ἄριστον ἀνδρῶν πάντων στάντα ἐς ταύτην τὴν ἀρχὴν ἐκτὸς τῶν ἐωθότων νοημάτων στήσειε. **ἐγγίνεται μὲν γὰρ οἱ ὕβρις ὑπὸ τῶν παρεόντων ἀγαθῶν**, φθόνος δὲ ἀρχῆθεν ἐμφύεται ἀνθρώπων. δύο δὲ ἔχων ταῦτα ἔχει πᾶσαν κακότητα· τὰ μὲν γὰρ ὕβρει κεκορημένος ἔρδει πολλὰ καὶ ἀτάσθαλα, τὰ δὲ φθόνῳ. καίτοι ἄνδρα γε τύραννον ἀφθονον ἔδει εἶναι, ἔχοντά γε πάντα τὰ ἀγαθὰ. τὸ δὲ ὑπεναντίον τούτου ἐς τοὺς πολιήτας πέφυκε· φθόνει γὰρ τοῖσι ἀρίστοισι περιεούσι τε καὶ ζώουσι, χαίρει δὲ τοῖσι κακίστοισι τῶν ἀστῶν, διαβολὰς δὲ ἄριστος ἐνδέκεσθαι.

[Come, dunque, la monarchia potrebbe essere un'entità ben ordinata, se in essa si può fare ciò che si vuole e non si hanno conti da rendere? In effetti, anche il migliore di tutti gli uomini, una volta innal-

zato alla monarchia, muterebbe dai suoi pensieri consueti. Poiché, se **l'arroganza gli nasce dai suoi beni presenti**, l'invidia nell'uomo è innata fin dall'inizio. Possedendo dunque le due cose, possiede ogni malvagità: compie molte scelleratezze saturo di arroganza, altre saturo di invidia. Eppure un tiranno dovrebbe essere privo d'invidia, dal momento che possiede tutti i beni. Verso i cittadini si comporta invece esattamente al contrario: è invidioso che i migliori restino e siano in vita, mentre si compiace dei cittadini più malvagi, ed è bravissimo nell'accogliere le calunnie.]

Edipo, erede di una stirpe di re, ma re anche per i suoi meriti, brillante e generoso, diventa il paradigma perfetto del fallimento dell'uomo, di ogni uomo (vv. 1193-5; 1364-5).³⁰ Sofocle riesce miracolosamente a tenere insieme i due livelli, quello politico e quello umano, che reciprocamente si sostengono in un processo di amplificazione del dolore che nasce dalla conoscenza.

Appendice. Il lessico del potere nell'*Edipo re*

<i>Personaggio che parla</i>	<i>Termine</i>	<i>Personaggio a cui è riferito</i>	<i>Versi</i>
Edipo	τύραννος	Creonte	535 541
Edipo	τύραννος	sentenza generale	380
Edipo	τύραννος/ τυραν(νίς)	Laio	128 (<i>genos, regno</i>) 799 1043
Edipo	βασιλεύς	Laio	257
Edipo	ἀρχή	Laio	259

30 Si veda la bella formulazione di Knox 1955: 21-2: "Oedipus knows himself for what he is. He is not the measurer but the thing measured, not the equator, but the thing equated. He is the answer to the problem he tried to solve. The chorus sees in Oedipus a παράδειγμα, an example to mankind. In this self-recognition of Oedipus, man recognizes himself. Man measures himself and the result is not that man is the measure of all things". Su Edipo paradigma supremo di dolore cf. Nicolai 2011: 30-1.

Edipo	ἀρχηγέτης	Laio	751
Edipo	κράτος	Edipo	237
Edipo	ἀρχή	Edipo	259 385
Edipo	ἄναξ	Creonte	1468
Creonte	ἡγεμών	Laio	103
Creonte	ἄναξ	Edipo	103
Creonte	τυρανν(έω)/ τύραννος	Edipo	408 514
Creonte	ἄρχ(ω)	Edipo	579 629
Creonte	ἄρχ(ω)	sentenza generale	585
Creonte	κράτος	sentenza generale	586
Creonte	τυρανν(νίς)/ τύραννος	Creonte	588 592
Creonte	ἄρχ(ω)/ ἀρχή	Creonte	591 593
Creonte	κρατ(έω)	Edipo	1522-3
Creonte	δυναστεία	Creonte	593
Giocasta	ἄναξ	Edipo	697 746 770
Giocasta	κράτος	Edipo	758
Giocasta	(έγ)κρατ(ής)	Polibo	941
Coro/corifeo, Sacerdote	τύραννος	sentenza generale	873
Coro/corifeo, Sacerdote	βασιλεύς	Edipo	1202
Coro/corifeo, Sacerdote	κρατ(έω)/ κρατ(ύνω)	Edipo	14 54 530

Coro/corifeo, Sacerdote	ἄρχ(ω)/ ἀρχή	Edipo	49 54
Coro/corifeo, Sacerdote	ἄναξ/ ἀνά(σσω)	Edipo	276 617 631 650 834 1204
Coro/corifeo, Sacerdote	ἄναξ	Creonte	631
Coro/corifeo, Sacerdote	ἄναξ	Tiresia	284
Coro/corifeo, Sacerdote	ἄναξ	Apollo	284
Coro/corifeo, Sacerdote	φύλαξ	Creonte	1418
Coro/corifeo, Sacerdote	ὦ κρατύνων	Zeus	903
Coro/corifeo, Sacerdote	πάντ' ἀνάσσω	Zeus	904
Coro/corifeo, Sacerdote	ἀρχή	Zeus	905
Messaggero	τύραννος	Edipo	925 939
Messaggero	ἄναξ	Edipo	1002
Messaggero	δεσπότης	Edipo	1132
Servo	δεσπότης	Edipo	1149 1165

Con 'termine' si intende il sostantivo, con tutti i termini corradicali e le perifrasi in cui è inserito. Ho aggregato i versi pronunciati dal Coro, dal corifeo e dal Sacerdote in quanto si tratta di figure che danno voce alla comunità.

Riferimenti bibliografici

- Asheri, David e Medaglia, Silvio M. (eds) (1990), *Erodoto. Le storie. Libro III (La Persia)*, a cura di David Asheri e Silvio M. Medaglia. Traduzione di Augusto Fraschetti, Milano: Mondadori.
- Bollack, Jean (ed.) (1990), *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, 4 voll., Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Bonanno, Maria Grazia (2013), "Un οἶκος perturbante: sul finale dell'*Agamennone* di Eschilo", *Seminari Romani di Cultura Greca*, n.s. 2: 285-306.
- Dawe, Roger David (ed.) (2006), *Sophocles. Oedipus rex*, ed. by Roger David Dawe, Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Benedetto, Vincenzo (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino: Einaudi.
- (1983), *Sofocle*, Firenze; La Nuova Italia.
- Fartzoff, Michel (2003), *Le roi et l'armée chez Sophocle*, in Sylvie Franchet d'Espèrey, Valérie Fromentin, Sophie Gotteland e Jean-Michel Roddaz (eds), *Fondements et crises du pouvoir*, Paris: De Boccard, 135-45.
- Ferrari, Franco (ed.) (1982), *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Franco Ferrari, Milano: Rizzoli.
- Finglass, Patrick J. (ed.) (2018), *Sophocles. Oedipus the King*, edited with introduction, translation, and commentary by Patrick J. Finglass, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gentili, Bruno (1986), "Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica", in Bruno Gentili e Roberto Pretagostini (eds), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 117-23; "Discussione": 124-33.
- Grethlein, Jonas (2010), *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Käppel, Lutz (1998), "Die Rolle des Chores in der *Orestie* des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona", in Peter Riemer, Bernhard Zimmermann (eds), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar: Metzler: 61-88.
- Kamerbeek, Jan Coenraad (1967), *The Plays of Sophocles*, vol. 4, *The Oedipus Tyrannus*, commentaries by Jan Coenraad Kamerbeek, Leiden: Brill.
- Knox, Bernard MacGregor Walker (1955), "Sophocles' Oedipus", in Cleanth Brooks (ed.), *Tragic Themes in Western Literature*, New

- Haven-London: Yale University Press, 7-29 (repr. in Id., *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University, 1979, 96-111).
- (1957), *Oedipus at Thebes*, New Haven: Yale University Press.
- (1979), “Why Is Oedipus Called *Tyrannos*?” (1954), in *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University, 1979, 87-95.
- Lloyd-Jones, Hugh (1983), *The Justice of Zeus* (1971), Berkeley: University of California Press.
- Lloyd-Jones, Hugh e Wilson, Nigel G. (1990), *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford: Clarendon Press.
- (eds) (1993), *Sophoclis Fabulae recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson*, second edition (1990), Oxford: Clarendon Press.
- (1997), *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Musti, Domenico (1985), “Pubblico e privato nella democrazia periclea”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 20 (2): 7-17.
- Nicolai, Roberto (2003-2005), “L’emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia”, *Sandalion* 26-28: 61-103.
- (2009), “Ai confini del paradigma: παραδείγματα οικεία e antefatti paradigmatici”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 12: 1-19.
- (2009-2010), “Prima del processo: logiche giudiziarie nell’*Oresteia*”, *Sandalion* 32-33: 5-31.
- (2010), “Le emozioni a teatro: da Gorgia alle neuroscienze”, *Critica del testo* 13 (3): 153-70.
- (2011), “La crisi del paradigma: funzioni degli *exempla* mitici nei cori di Sofocle”, in Andrea Rodighiero e Paolo Scattolin (eds), “... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali”. *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona: Edizioni Fiorini: 1-36.
- (2012), “Mythical Paradigms in Euripides: the Crisis of Myth”, in Andreas Markantonatos and Bernard Zimmermann (eds), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-Boston: De Gruyter: 103-20.
- (2014), “Edipo archeologo. Le profezie sul passato e le origini della ricerca storica”, in Antonietta Gostoli e Roberto Velardi (eds), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra: 254-63.
- Parker, Victor (1988), “Τύραννος. The semantics of a political concept from Archilochus to Aristotle”, *Hermes* 126 (2): 145-72.

- Pucci, Pietro (ed.) (2003), *Sofocle. Filottete*, Introduzione e commento di Pietro Pucci, testo critico a cura di Guido Avezzi, traduzione di Giovanni Cerri, Milano: Mondadori.
- Ross, William David (ed.) (1959), *Aristotelis ars rhetorica recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross*, Oxford: Clarendon Press.
- Serra, Giuseppe (1986), "Edipo il tiranno", in Bruno Gentili e Roberto Pretagostini (eds), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Roma: Edizioni dell'Ateneo: 275-87.
- Tuplin, Christopher (1985), "Imperial Tyranny: Some Reflections on a Classical Greek Political Metaphor", *History of Political Thought* 6 (1/2): 348-75.
- Winnington-Ingram, Reginald Pepys (1980), *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

The Second *Kommos* in Sophocles' *Philoctetes* (1081-1217)*

SETH L. SCHEIN

Abstract

The second *kommos* in Sophocles' *Philoctetes* (1081-217) marks the point in the play when the fortunes of Philoctetes are at their nadir: he has been betrayed by Neoptolemus on the orders of Odysseus, and he must come to terms with his imminent abandonment, without his bow, to starve to death on Lemnos. The *kommos* is notable for the failure of Philoctetes and the Chorus to communicate: in strophe and antistrophe α and β (1081-168), Philoctetes sings forth his emotional pain and despair, apostrophizing his cave and the birds and beasts of the island and lamenting his imminent demise, while the Chorus defend themselves, Neoptolemus, and Odysseus from responsibility and place the blame on Philoctetes himself for his sufferings. In the astroptic lyric dialogue that follows (1169-217), Philoctetes rejects the Chorus' repeated urging to accompany them to Troy, and in the end retreats into his cave, using language typically associated with helplessness and death. This is the first of several false endings in the play that conflict with the traditional mythology associated with Philoctetes and the end of the Trojan War. It would have challenged Sophocles' audience, as it still challenges audiences and readers, to understand what it would mean if the play were really to stop at this point

The second *kommos* in Sophocles' *Philoctetes* (1081-217) comes at the point in the play when the fortunes of Philoctetes are at their nadir, when he must face the twin realities that he has been betrayed by his new friend, Neoptolemus, at the command of his hated enemy, Odysseus, and that he will once again be abandoned on Lemnos, this time without his life-sustaining bow.¹ Neoptolemus has refused

* I offer this essay to Guido Avezzi in admiration of his outstanding scholarship, from which I have learned so much, and with gratitude for his personal kindness.

¹ I refer to the 'second *kommos*', because many editors and commentators consider the exchange between Neoptolemus and the Chorus at 827-64 to be

to speak to Philoctetes for over 150 lines, even when directly addressed; he has expressed his solidarity with Odysseus, as they depart for the ship, by using the dual number (νὼ μὲν οὖν ὁρμώμεθον, “Let’s go, then, the two of us”, 1079), which earlier in the play he had used of himself and Philoctetes (νῶιν, 779). He has permitted the Chorus to stay with Philoctetes for as long as it takes to prepare the ship for sailing, but unlike Philoctetes, who wishes the Chorus to remain so they may acknowledge his abandonment and take pity on him (κοῦκ ἐποικτιρεῖτέ με, 1071), which would mean, at the least, joining with him in lamentation,² Neoptolemos hopes they will bring Philoctetes to his senses, so that “in this (period of time) this man might perhaps acquire some way of thinking / more agreeable to us” (χοῦτος τάχ’ ἄν φρόνησιν ἐν τούτῳ λάβοι / λῶω τιν’ ἡμῖν, 1078-9) and accompany them willingly to Troy.

The present paper offers a literary interpretation of the second *kommos*. For convenience I reproduce the Greek text in Schein 2013, and a significantly revised version of the translation in Schein 2003.³

Φι. ὦ κοίλας πέτρας γύαλον

στρ. α

the play’s first *kommos*. This exchange however, consists of a metrical triad sung by the Chorus, with four hexameters (839-42) chanted by Neoptolemos between the antistrophe and the epode. These hexameters conform to the norms of Homeric epic and should be understood as spoken verse; they lack the unusual metrical and stylistic features of, for example, Herakles’ hexameters in *Soph. Tr.* 1010-14 and 1031-40, which are located within, rather than between, strophe and antistrophe and should be thought of as lyric verse, in contrast to *Tr.* 1018-22, the ‘epic’ hexameters chanted by the Old Man and Hyllus between the strophe and antistrophe. Therefore *Phil.* 827-64 probably should not be thought of as a *kommos*, in which, by definition, both chorus and character(s) sing, and *Phil.* 1081-217 should be called simply ‘the *kommos*’ rather than ‘the second *kommos*’ of the play.

2 κοῦκ ἐποικτιρεῖτέ με (1071), like other words related to οἶκτος, οἰκτίζω, οἰκτίρω etc., need not imply that some action should follow from the emotion, in contrast to ἐλεέω, ἔλεος, and ἐλεεῖνω and their cognates, e.g. ἐλεουσι (308), ἐλέησον (501). See Prauscello 2010: 200-3, who cites Burkert 1955: 42-3 and Pohlenz 1956: 52.

3 Schein 2013 includes a brief critical apparatus; our honorand’s edition of the play in Avezzù *et al.*: 2003 gives more detailed information about the readings and affiliations of relevant mss. and scholarly conjectures and emendations.

- θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὥς
 σ' οὐκ ἔμελλον ἄρ', ὦ τάλας,
 λείψειν οὐδέποτ', ἀλλὰ μοι
 καὶ θνήσκοντι συνείσηι. 1085
 ὦμοι μοί μοι.
 ὦ πληρέστατον αὔλιον
 λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν,
 τίπτ' αὐ μοι τὸ κατ' ἦμαρ ἔσται;
 τοῦ ποτε τεύξομαι 1090
 σιτονόμου μέλεος πόθεν ἐλπίδος;
 ἴθ' αἰ πρόσθ' ἄνω
 πτωκάδες ὄξυτόνου διὰ πνεύματος·
 ἄλωσιν οὐκέτ' ἴσχω.
- Χο. σύ τοι, σύ τοι κατηξίω- 1095
 σας, ὦ βαρύποτμε, κοῦκ
 ἄλλοθεν ἂ τύχα ἄδ' ἀπὸ μείζονος,
 εὐτέ γε παρὸν φρονῆσαι
 λωΐονος δαίμονος εἶ-
 λου τὸ κάκιον αἰνεῖν. 1100
- Φι. ὦ τλάμων τλάμων ἄρ' ἐγὼ 1105
 καὶ μόχθωι λωβατός, ὃς ἦ-
 δη μετ' οὐδενὸς ὕστερον
 ἀνδρῶν εἰσοπίσω τάλας
 ναίων ἐνθάδ' ὀλοῦμαι, 1110
 αἰαὶ αἰαὶ,
 οὐ φορβὰν ἔτι προσφέρων,
 οὐ πτανῶν ἀπ' ἐμῶν ὅπλων
 κραταιαῖς μετὰ χερσὶν ἴσχων·
 ἀλλὰ μοι ἄσκοπα
 κρυπτά τ' ἔπη δολεραῆς ὑπέδου φρενός·
 ἰδοίμαν δέ νιν,
 τὸν τάδε μηςάμενον, τὸν ἴσον χρόνον
 ἐμᾶς λαχόντ' ἀνίας. 1115
- Χο. πότμος, <πότμος> σε δαιμόνων
 τάδ', οὐδὲ σέ γε δόλος
 ἔσχ' ὑπὸ χειρὸς ἐμᾶς· στυγεράν ἔχε
 δύσποτμον ἄρὰν ἐπ' ἄλλοις. 1120
 καὶ γὰρ ἐμοὶ τοῦτο μέλει,
 μὴ φιλότητ' ἀπώσηι.

- Φι. οἴμοι μοι, καί που πολιᾶς στρ. β
 πόντου θινὸς ἐφήμενος,
 γελᾷ μου, χερὶ πάλλων 1125
 τὰν ἐμὰν μελέου τροφάν,
 τὰν οὐδεὶς ποτ' ἐβάστασεν.
 ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων
 χειρῶν ἐκβεβιασμένον,
 ἧ που ἐλεινὸν ὄρᾳς, φρένας εἴ τινας 1130
 ἔχεις, τὸν Ἡράκλειον
 ἄθλιον ὧδέ σοι
 οὐκέτι χρησόμενον τὸ μεθύστερον
 ἄλλου δ' ἐν μεταλλαγᾷ
 πολυμηχάνου ἀνδρὸς ἐρέσσηι, 1135
 ὀρῶν μὲν αἰσχροῦς ἀπάτας,
 στυγνὸν τε φῶτ' ἐχθοδοπὸν,
 μυρὶ' ἀπ' αἰσχροῶν ἀνατέλ-
 λονθ' ὅσ' ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ' ἔ'Οδυσσεύς†.
- Χο. ἀνδρὸς τοι τὸ μὲν ὄν δίκαιον εἰπεῖν, 1140
 εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν
 ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύνας.
 κεῖνος δ' εἷς ἀπὸ πολλῶν
 ταχθεὶς τοῦδ' ἐφημοσύναι
 κοινὰν ἦνυσεν ἐς φίλους ἀρωγάν. 1145
- Φι. ὦ πταναὶ θῆραι χαροπῶν τ' ἀντ. β
 ἔθνη θηρῶν, οὓς ὄδ' ἔχει
 χῶρος οὐρεσιβώτας,
 φυγαῖ μηκέτ' ἀπ' αὐλίω
 ἐλᾶτ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν 1150
 τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν,
 ὦ δύστανος ἐγὼ τανῦν·
 ἀλλ' ἀνέδην ὅδε χῶρος ἐρύκεται
 οὐκέτι φοβητὸς ὑμῖν,
 ἔρπετε, νῦν καλὸν 1155
 ἀντίφονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν
 ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας·
 ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα λείψω.
 πόθεν γὰρ ἔσται βιοτά;
 τίς ὧδ' ἐν αὔραις τρέφεται, 1160
 μηκέτι μηδενοῦς κρατῶ-

- ων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἴα;
 Χο. πρὸς θεῶν, εἴ τι σέβῃ ξένον, πέλασσον
 εὐνοίαι πάσαι πελάταν·
 ἀλλὰ γνῶθ', εὖ γνῶθ', ἐπὶ σοὶ 1165
 κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν·
 οἰκτρὰ γὰρ βόσκειν, ἀδαῆς δ'
 ἔχειν μυρίον ἄχθος ὧι ξυνοικεῖ.
- Φι. πάλιν, πάλιν παλαιὸν ἄλ- *astrophic amoibaion*
 γημ' ὑπέμνασας, ὦ 1170
 λώιστε τῶν πρὶν ἐντόπων.
 τί μ' ὤλεσας; τί μ' εἴργασαι;
 Χο. τί τοῦτ' ἔλεξας; Φι. εἰ σὺ τὰν [ἐμοὶ]
 στυγερὰν Τρωιάδα γὰν μ' ἤλπισας ἄξειν. 1175
- Χο. τόδε γὰρ νοῶ κράτιστον.
 Φι. ἀπό νῦν με λείπετ' ἤδη.
 Χο. φίλα μοι, φίλα ταῦτα παρήγγει-
 λας ἐκόντι τε πράσσειν.
 ἴωμεν, ἴωμεν 1180
 ναὸς ἴν' ἡμῖν τέτακται.
 Φι. μή, πρὸς ἀραίου Διός, ἔλ-
 θης, ἱκετεύω. Χο. μετρίαζ'. Φι. ὦ ξένοι,
 μείνατε, πρὸς θεῶν. Χο. τί θροεῖς; 1185
- Φι. αἰαῖ αἰαῖ,
 δαίμων δαίμων· ἀπόλωλ' ὁ τάλας·
 ὦ πούς, πούς, τί σ' ἔτ' ἐν βίῳ
 τεύξω τῷ μετόπιν, τάλας;
 ὦ ξένοι, ἔλθετ' ἐπήλυδες αὖθις. 1190
- Χο. τί ρέξοντες; ἀλλόκοτος
 γνώμα τῶν πάρος ἂν προφαίνεις.
 Φι. οὔτοι νεμεσητὸν
 ἀλύοντα χειμερίω
 λύπαι καὶ παρὰ νοῦν θροεῖν. 1195
- Χο. βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὡς σε κελεύομεν.
 Φι. οὐδέποτ', οὐδέποτ' ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
 οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητῆς
 βροντᾶς ἀυγαῖς μ' εἴσι φλογίζων.
 ἐρρέτω Ἴλιον, οἳ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
 πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασεν ἐμοῦ ποδὸς 1200

- ἄρθρον ἀπῶσαι.
 [ἀλλ'] ὦ ξένοι, ἔν γέ μοι εὐχος ὀρέξατε.
 Χο. ποῖον ἐρεῖς τόδ' ἔπος; Φι. ξίφος, εἴ ποθεν,
 ἢ γένυν ἢ βελέων τι, προπέμψατε. 1205
- Χο. ὡς τίνα <δή> ῥέξης παλάμαν ποτέ;
 Φι. κρᾶτ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί·
 φονᾶι, φονᾶι νόος ἦδη.
 τί ποτε; Φι. πατέρα ματεύων 1210
- Χο. ποῖ γᾶς; Φι. ἐς Ἴαιδου.
 οὐ γὰρ ἐν φάει γ' ἔτι.
 ὦ πόλις, [ὦ] πόλις πατρία
 πῶς ἂν εἰσιδοίμ' σ' ἄθλιός γ' ἀνήρ,
 ὅς γε σὰν λιπῶν ἱεράν 1215
 λιβάδ' ἔβαν ἐχθοῖς Δαναοῖς
 ἀρωγός· ἔτ' οὐδέν εἰμι.
- [PHIL. You hollow of cavernous rock, Strophe A
 hot and icy cold by turns, so
 I wasn't, after all, ever going
 to leave you, O wretched me, but you will be
 conscious of me as I am dying. 1085
O moi moi moi.
 You wretched dwelling most full
 of pain from me,
 what now will be my daily portion?
 What hope of food will I chance on 1090
 in my misery, and from where?
 Approach, you who previously covered above,
 through the shrill-sounding wind;
 I no longer have a means of taking you.
- CHO. You, you decreed this, 1095
 O heavy-doomed man, and
 this fortune is not from another, from something greater:
 when it was possible to begin to be reasonable,
 rather than a better fate you
 chose to approve what is worse. 1100
- PHIL. O, I am miserable, miserable after all Antistrophe A
 and abused by hardships, I
 who now, with no one henceforth

of men, wretched in time to come
dwelling here will perish. 1105

Aiai aiai.

No longer bringing food here,
no longer bringing it with my winged weapons,
holding the bow in my powerful hands; 1110

but unlooked for
and deceptive words from a treacherous mind stole upon me;

I wish I could see him,
the man who plotted these things, having my pains as his
portion

for an equal length of time! 1115

CHOR. These things are doom, doom from
the gods, nor did treachery by my hand
take hold of you. Aim your hateful,
bitter-dooming curse at others. 1120

For actually this is my concern,
that you not rebuff my friendship.

PHIL. *Oimoi moi.* And surely, sitting on
the sea's white-capped shore,
he laughs at me, brandishing in his hand
my means of nourishing my miserable self,
which no one ever had handled. 1125

O bow, (my) friend, violently forced
from friendly hands,
you surely see with pity, if you have
any feeling, the Heraklean man,
thus wretched, who 1130

will no longer use you in the future,
but with a change in possession you are plied
by another, much-devising man,
seeing the shameful deceptions, 1135
the hated face of a man who is my enemy,
the infinite evils arising from shameful deeds,
as many as this man devised against us.

CHOR. It is a man's part to assert his own claim,
but when he has spoken, not to thrust forth
malicious pain from his tongue.
That man, one on behalf of many,

at the behest of this man
 accomplished a public benefit for his friends. 1145

PHIL. You winged prey and tribes of wild beasts Antistrophe B
 with flashing eyes, which this place has
 feeding in its mountains,
 no longer rush from my dwelling
 in flight, for my two hands no longer have 1150
 their previous strength of arrows—
 O, I am miserable now.
 But freely—this place defends itself,
 no longer to be feared by you—
 move freely; now it is fine 1155
 to glut your mouth that returns slaughter for slaughter at our
 pleasure
 on my shining flesh;
 for I will quickly lose my life.
 From where will I find the means to live?
 Who feeds himself thus on the winds, 1160
 when no longer controlling anything,
 as much as the life-giving earth sends forth?

CHOR. By the gods, if you respect a guest-friend at all, approach
 with good will
 one who approaches you with all good will;
 but know well, know it is in your power 1165
 to escape this death;
 for it is pitiable to nourish, and cannot be taught
 to bear the infinite burden with which it makes its
 home.

PHIL. Again, again you call to mind Astrophic exchange
 my old pain, though you are the best 1170
 of those who have been here before.

What have you done to me? Why did you destroy me?

CHOR. What do you mean?

PHIL. If you expected
 to bring me to the land of Troy that I detest. 1175

CHOR. Yes, I think this best.

PHIL. Then leave me alone now!

CHOR. This command of yours is welcome, welcome,

- and one I do willingly.
 Let's go, let's go
 to our various stations on the ship. 1180
- PHIL. Don't, by Zeus who hears curses, don't go,
 I beg you! CHOR. Calm down. PHIL. Strangers,
 by the gods, stay! CHOR. Why are you shouting? 1185
- PHIL. *Aiai, aiai,*
 my destiny, destiny. I am lost in my suffering!
 Foot, foot—what shall I do with you from now on,
 for the rest of my life, wretch that I am?
 Strangers, come back again! 1190
- CHOR. For what? Now you reveal
 an utterly different attitude.
- PHIL. It's nothing to be angry at,
 that a man crazed by a storm
 of grief cries out madly. 1195
- CHOR. Come, now, you wretched man, as we bid you.
- PHIL. Never, never—know that I am firm—
 not even if the fire-bearing lord of lightning
 will set me on fire with a blazing thunderbolt.
 May Ilion perish and all those beneath it,
 all who had the heart to reject 1200
 my poor, lame foot.
 Strangers, grant me one prayer at least.
- CHOR. What do you want?
- PHIL. A sword, if you have one somewhere,
 let me have it, or an axe, or any weapon. 1205
- CHOR. So you can do what violent deed?
- PHIL. So I can cut off my head and all my limbs with my own hand!
 My mind is bent on slaughter, slaughter.
- CHOR. Why?
- PHIL. To seek my father. 1210
- PHIL. Where? PHIL. In Hades,
 for he is no longer living.
 My city, my native city,
 how I wish I could see you, wretched as I am, I
 who left behind your sacred stream 1215
 and went to help the hated
 Danaans. Henceforth I am nothing.]

In Sophoclean tragedy, characters, both male and female, frequently sing in exchanges with the chorus or other characters when they are “in physical pain or extreme emotional turmoil” (Hall 2006: 309).⁴ The second *kommos* of *Philoctetes*, however, is a special case, because the Chorus function more like another character than like a typical Sophoclean chorus. In other Sophoclean tragedies, the choral lyrics condense the imagery and ideas of the drama and situate the events in a larger spiritual or intellectual framework. In *Philoctetes*, however, the Chorus are intimately implicated in the dramatic action as they support the intrigue of Odysseus and Neoptolemus against Philoctetes, and never more so than in the second *kommos*. In effect, they participate in the drama as “one of the actors” in the Sophoclean (as opposed to Euripidean) manner advocated by Aristotle at *Poetics* 18.1456a25-27 (Burton 1980: 226, Schein 1988: 196; *contra* Müller 1967: 217, Gardiner 1987: 13).⁵ The Chorus sing only one fully developed stasimon (676-729), and even that ode is in accordance with the help they provide throughout the play to Neoptolemus in carrying out Odysseus’ plan (Schmidt 1973: 118-20; Schein 2013: 228-9).

The most salient and dramatically significant feature of the *kommos* is the nearly complete lack of communication between the Chorus and Philoctetes, who throughout strophe and antistrophe α and strophe β sing past one another and barely begin to interact in antistrophe β (Pucci 2003: 284; Kitzinger 2008: 126-7). Philoctetes commences each stanza by reiterating his feelings of abandonment, anger, and despair. He had expressed similar feelings in his long speeches at 927-62 and 1004-44, but here the lyric register, which involves both song and dance, intensifies the emotional force of his words. The Chorus, however, are for the most part unresponsive: they cannot understand Philoctetes’ refusal to give in to his suffering and accompany them to Troy. They express

4 Cf. *Ai.* 348-429, *Ant.* 781-882, *Tr.* 1004-1043, *OT* 1313-66, *El.* 121-250, 1232-87, *OC* 510-48.

5 καὶ τὸν χορὸν δὲ δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ (“One should assume that the Chorus is one of the actors, and that it should be part of the whole and contribute in the competition [or: “in the performance”], not as in Euripides but as in Sophocles”; my translation).

qualified pity for him, but at the same time they blame him for his sufferings (1095-1100) and refuse to acknowledge the cruel and instrumental way in which Odysseus, Neoptolemus, and they themselves have treated him for their own purposes and those of the Greek army. The Chorus begin to express genuine sympathy for Philoctetes in antistrophe β (1163-8), but there is genuine interaction and dialogue between them and Philoctetes only in the lively, astrophic dialogue at 1169-217. In this dialogue, the frequent repetition of each other's words by both the Chorus and Philoctetes and the interruptions and contradictions on both sides effectively convey the intensity and emotional urgency with which Philoctetes alternately appeals to them and rejects them, whenever they mention his going to Troy.

The Chorus' "combination of weak pity and strong self-interest" (Winnington-Ingram 1980: 294), apparent throughout the *kommos*, as elsewhere in the play, stands in the way of their kindness to Philoctetes, and his despair, grief, and anger make him unable to accept their appeals in the name of friendship (1121-2) – appeals which in any case are opportunistic and not based on the reciprocity and mutual aid that typically defined friendship in classical Greece. The Chorus try to justify the words and actions of Neoptolemus (or Odysseus; see below on 1143-5), who victimized Philoctetes while "accomplish[ing] a public benefit for his friends" (1145), that is, for the Greek army. Earlier in the play, Philoctetes calls the Chorus φίλοι . . . ναῦται ("sailor friends"), after they appear to intervene with Neoptolemus on his behalf (507-18, 522-3); when he awakens after his paroxysm, he hails τό τ'ἐλπίδων / ἄπιστον οἰκούρημα τῶνδε τῶν ξένων ("the staying and watching / of these guest-friends, unbelievable (even) to my hopes", 867-8), giving his words extra force by the emphatic periphrasis, οἰκούρημα τῶνδε τῶν ξένων ("the staying and watching of these guest-friends"), in place of the more straightforward οἱ ξένοι οἰκουροῦντες ("the strangers staying and watching") (Long 1968: 99n127). In the second *kommos*, however, Philoctetes' only "friend" is his bow (ὄ τόξον φίλον, 1128), and he refers to the Chorus, and they refer to themselves, by using the word ξένοι differently and more distantly to mean "strangers" or "foreigners" rather than "guest-friends" (1163, 1184, 1190, 1203). In the same way, Philoctetes

calls Neoptolemus ξέβε (“stranger”) at line 923, when he realizes that he has betrayed their newly established friendship (cf. 658-9, 671-3) and destroyed him by stealing the bow in order to force him to go to Troy. He had not used this word of Neoptolemus since 219, when he first met him, addressing him instead as as τέκνον (“child”) or παῖ (“son”), terms which testify not only to the intimacy and depth of their relationship but to a shared nature that would make Neoptolemus symbolically the son of Philoctetes, as he is literally the son of Achilles.⁶ It is no accident that after the *kommos*, when the action resumes with the re-entry of Neoptolemus and Odysseus at 1221 and the triumphant refusal of Neoptolemus to surrender to Odysseus the bow that he eventually returns to Philoctetes (1291-2), the Chorus retreat into a silence, which they maintain for c. 250 lines until the play’s final verses, when they pray equivocally for “a safe return home” (1471) (Schein 1988: 202-3, 2013: 345-6). Because they have betrayed Philoctetes and, unlike Neoptolemus, show no change of heart, they are as irrelevant to the play’s ‘happy ending’ as is Odysseus himself, whose intrigue they had aided.

The main rhetorical features of strophe and antistrophe α and β are Philoctetes’ apostrophes to his cave and to other natural elements of the island, including its birds and wild beasts. The Chorus do not echo, share in, or respond to these apostrophes or Philoctetes’ lamentation (Nooter 2012: 139). Earlier in the play, before actual meeting Philoctetes, the Chorus express genuine pity for the pain of his wretched, lonely existence (169-90), which they imagine vividly and sympathetically; they voice similar pity and sympathy again in the central stasimon of the play (676-717), even though they conclude this stasimon with a feigned celebration of his rescue and imminent return home with the help of Neoptolemus, in full knowledge that the plan is to take him forcibly to Troy (718-29). When, however, Philoctetes realizes that they have helped Neoptolemos and Odysseus to steal his bow and ren-

6 E.g. 874-5; cf. 1310-13. Philoctetes calls Neoptolemus παῖ (“son”) or τέκνον (“child”) 52 times in the play (Avery 1965: 285). In the end he wins what amounts to a competition with Odysseus to be an appropriate father-figure for Neoptolemus.

der him helpless, the Chorus no longer express sympathy and pity, and in the second *kommos* they blame Philoctetes himself for his sufferings, even while urging him to surrender to their persuasion, which serves the interests of Odysseus and Neoptolemus.

Philoctetes begins the second *kommos* with an apostrophe to his cave, hot and cold by turns (1082), which he will never leave and which will witness his dying (1081-5), since he no longer can hope to provide food for himself (1090-1). His realistic description of the cave's climate contrasts with Odysseus' idyllic description in the Prologue, when he is trying to make it seem that Philoctetes is not as uncomfortable as might be thought:

σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
 τοιάδ', ἴν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῆ
 πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον
 δι' ἀμφιτρῆτος ἀλίου πέμπει πνοή.

[and look for where there is a two-mouthed rock-cave nearby,
 the sort where in winter there is a double possibility
 of sitting in the sun's warmth, and in summer
 a cool breeze sends sleep through a grotto open at both ends.
 (16-19)]

Philoctetes proceeds to personify the cave, addressing it as "You wretched dwelling / most full of pain from me" (ὦ πληρέστατον αὔλιον / λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν, 1087-8); he makes it clear that he turns to it when all humans have betrayed him, and at the same time virtually identifies it with himself and his feelings, as if the cave has somehow 'caught' his pain as one catches a disease—or, in Greek terms, a pollution. Philoctetes' identification with the cave suggests that he himself has become part of the island's landscape; it anticipates his description of how, as prey for the birds he no longer can hunt for his own food (1146-59), he has become part of the island's ecological system. Philoctetes concludes his portion of strophe α by calling on the birds, who used to cower from him, to fly freely on high, since he has no means to kill them (1092-4).⁷

To all this the Chorus respond unsympathetically by making

⁷ These corrupt lines have attracted many conjectures: see Jebb 1898: 247, Jackson 1955: 114-7. I print and translate Jackson's text.

Philoctetes himself responsible for his suffering (1095-1100):

σύ τοι, σύ τοι κατηξίω-	1095
σας, ὦ βαρύποτμε, κούκ	
ἄλλοθεν ἄ τύχα ἄδ' ἀπό μείζονος,	
εὔτέ γε παρὸν φρονῆσαι	
λωίονος δαίμονος εἶ-	
λου τὸ κάκιον αἰνεῖν.	1100
 [You, you decreed this,	1095
O heavy-doomed man, and	
this fortune is not from another, from something greater:	
when it was possible to begin to be reasonable,	
rather than a better fate you	
chose to approve what is worse.	1100]

Clearly, the Chorus' main concern is to avoid being blamed themselves and to insist that Philoctetes deserves his sufferings, because he chose them, presumably by refusing to leave the island and go to Troy when given the opportunity. This completely ignores both his cruel abandonment on Lemnos by Odysseus ten years earlier (4-11, 271-84) and Odysseus' plan to steal the bow, which Neoptolemus and the Chorus themselves have successfully carried out. By "this fortune from something greater" (ἄ τύχα ἄδ' ἀπὸ μείζονος) and "heavy-doomed" (βαρύποτμε), the Chorus imply that Philoctetes'(mis)fortune is random, yet at the same time the result of an impersonal doom that has befallen or rushed down upon him.⁸ This would seem to contradict their assertion that he "chose to approve the worse" rather than a "better fate" (λωίονος δαίμονος εἶ- / λου τὸ κάκιον αἰνεῖν, 1099-1100),⁹ and the play makes it perfectly clear that he is a victim of human planning and agency.

In the first fifteen lines of antistrophe α, Philoctetes utterly

⁸ For πότμος as cognate with πίπτω ("fall") and πέτομαι ("fly", "rush", "fall suddenly upon"), see Chantraine 1968-80: 906, and Frisk 1960-72: 2.543, both s.v. πίπτω.

⁹ δαίμων originally means a god, then a human lot or destiny ordained or brought about by a god. δαίμων differs from τύχη ("fortune"), because it lacks an element of randomness or chance.

ignores what the Chorus have just sung and continues to lament his miserable existence, alone and helpless, and his coming death by starvation, because he no longer has his bow with which to provide food. His repeated use of the first person in 1101-15 suggests a need to affirm his existence and selfhood, which seem to him in effect to have been nullified by the way he has been treated. He blames the “unlooked for / and deceptive words from a treacherous mind [that] stole upon me” (1111-12) and wishes that “I could see him, the man who plotted these things, having my pains as his portion / for an equal length of time” (1113-15). This wish, in effect a curse, echoes more forcefully the wish expressed in his first long speech to Neoptolemos, that “the gods might grant to (Odysseus and the sons of Atreus) to suffer such things (as I have suffered) / as payment in return (for what) they have done to me” (315-6).

In their portion of antistrophe α (1116-22), the Chorus do not respond directly to Philoctetes' words and show no interest in his suffering. Instead, perhaps feeling included in his curse against Odysseus (or taking it as a curse against Neoptolemos), they defend themselves by again insisting that “doom, doom from the gods” (πότμος, <πότμος> . . . δαμόνων, 1116), not their own treachery, was responsible for what happened to Philoctetes; therefore, he should not turn his “hateful, bitter-dooming curse” (στυγεράν . . . / δύσποτμον ἄράν, 1119-20) against them and “not reject [their] friendship” (μὴ φιλότητ' ἀπόσηι, 1122). Their defensiveness and lack of concern for Philoctetes are made more conspicuous by their assertion of “friendship”, which by definition should involve regard for another, but in this case clearly does not do so.

Philoctetes begins strophe β as if the Chorus had not intervened in 1116-22 and he were continuing directly from 1115. Having sung of the “deceptive words from a treacherous mind [that] stole upon me” (1112), he now, without actually naming Odysseus, refers to him as the bow's new, “much-devising” master and imagines him laughing at Philoctetes, as he wields the weapon which Philoctetes himself will never again use. Then he movingly apostrophizes and personifies the “bow, (my) friend, violently forced from friendly hands” (ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων / χειρῶν ἐκβεβιασμένον, 1128-9); “you surely see with pity (ἐλεῖνόν

ὀρᾶις),” he says, as “you are now plied by the man of many devices” (πολυμήχανος ἀνδρὸς ἐρέσσηι, 1130), an unmistakable reference to Odysseus by one of his most common Homeric epithets. By calling the bow his “friend” and insisting on the reciprocal friendship between it and his hands, Philoctetes rejects the notion that the Chorus, who refuse to pity him and support the treachery of his hated enemy, can be sincere in urging him not to reject their friendship. He then continues the personification of the bow in terms of its vision, describing it as “seeing (ὀρῶν) the shameful deceptions, / the hated face of a man who is my enemy, / the infinite evils arising from shameful deeds, / as many as this man devised against us” (1136-9).¹⁰

In the final six lines of strophe β, the Chorus respond to Philoctetes’ words impersonally, indirectly, and again without sympathy: “It is a man’s part to assert his own claim, / but when he has spoken, not to thrust forth / malicious pain from his tongue” (ἀνδρὸς τοι τὸ μὲν ὄν δίκαιον εἰπεῖν, / εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν / ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν, 1140-2). In other words, in making his own claim, a man should not hurt with rancorous speech. The Chorus appear to acknowledge that Philoctetes has spoken like a man, but implicitly accuse him of going too far out of malice toward Odysseus. The word γλώσσας is ambiguous, suggesting both “tongue” (the physical organ) and “speech”, and “thrust forth” (ἐξῶσαι) evokes the strongly physical image of the tongue thrusting forth from the mouth like a weapon. Although the Chorus clearly have Philoctetes in mind, the words “thrust forth malicious pain from his tongue” (ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν) raise the possibility that they also are thinking, perhaps unconsciously, of Odysseus. Earlier in the play Odysseus had described “speech, not actions”, as “leading the way in all things” (τὴν γλώσσαν, οὐχὶ τᾶργα πάνθ’ ἡγουμένην, 99), and his name may perhaps be heard (by a kind of word-play) in the word ὀδύναν.¹¹

10 On the textual difficulties in this passage, see Schein 2013: 297.

11 In tragedy and Greek thought generally, speech is usually opposed unfavorably to action (e.g. Eur. *Hec.* 1187-8; cf. Soph. *OC* 806-7; Eur. *Ba.* 268-9), but Odysseus characteristically reverses the force of this opposition. Cf. 407-9, where Philoctetes says disparagingly that Odysseus “would apply his tongue to every evil speech | and every villainy by which he might

The Chorus continue their response to Philoctetes with another comment that is clearly defensive, though it is not certain whom they are defending: "That man, one on behalf of many, / at the behest of this man / accomplished a public benefit for his friends" (κεῖνος δ' εἷς ἀπὸ πολλῶν / ταχθεὶς τοῦδ' ἐφημοσύναι / κοινὰν ἦνυσεν ἐς φίλους ἀρωγὰν, 1143-5). They do not name either Odysseus or Neoptolemus, and in this way they create another ambiguity, leaving it the audience or readers to decide for themselves the identities of "this man" and "that man". τοῦδ' ἐφημοσύναι ("at the behest of this man") should refer to Odysseus, and κεῖνος ("that man") to Neoptolemus. This also seems likely because in 1134-39 Philoctetes has clearly been referring to Odysseus, and the Chorus' κεῖνος should refer to someone more "remote". They certainly are concerned to justify their own king (cf. 1095-1101, 1116-21), and if κεῖνος does refer to Neoptolemus, they would be doing so on the ground that he was merely following orders (Pucci 2003: 288). On the other hand, Odysseus uses ταχθεὶς ("at the behest of", "having been ordered") in line 6 to describe himself as having been ordered by his "commanders" (τῶν ἀνασσόντων) ten years earlier to maroon Philoctetes on Lemnos, so κεῖνος . . . ταχθεὶς might call to mind Odysseus as well as Neoptolemus.¹²

In antistrophe β Philoctetes utterly ignores the Chorus' defense of Neoptolemus (or Odysseus) and turns again to his natural surroundings. He calls on the island's birds and wild beasts to fear him no longer, wretched and helpless as he now is, but to "move freely" and "glut your mouth that returns slaughter for slaughter at your pleasure| on my shining flesh" (ἀντίφρονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν / ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας, 1155-7; cf. 1092-4). Philoctetes sings a lament for himself as having merged into the natural rhythms and animal ecology of the island, which recalls

achieve / an end that is in no way just"; Eur. *Tro.* 285-8, where Hecuba speaks of Odysseus as one "who twists everything from that side to this, / and then back again to that, / with his twofold tongue / making what was formerly loved unloved". On the broader political and cultural significance of Odysseus' validation of speech over action, see Schein 2013: 137-8, on *Phil.* 96-99.

¹² Philoctetes recalls Odysseus' claim to be following orders at 1028 (cf. 1024).

with heightened lyric intensity his words at 957-8: θανῶν παρέξω δαῖτ' ὑφ' ὧν ἐφερβόμην, / καὶ μ'οὖς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν ("Dead, I will provide a feast for the animals by whom I was fed, / and those whom I used to hunt before will now hunt me."). In a sense, this reciprocal activity constitutes and expresses a special kind of friendship, like that between him and his bow in strophe β—a friendship grounded in solidarity with the inanimate objects and non-human animals that help to define his identity and by which he cannot be deceived, as he was by Neoptolemos and the Chorus. Like the rock-cave, which is simultaneously a natural element of the island and the home he has made for himself (40, 533-4), Philoctetes himself is now an element of both nature and culture.

For the first time in this lyric sequence, the Chorus are manifestly affected by Philoctetes' expressions of helplessness and despair and by his lamentation, but they do not respond directly. Instead, invoking the gods, they call on him to "approach with all good will / one who approaches you with all good will" (πέλασσον / εὐνοίαι πάσαι πελάταν, 1163-4), in implicit contrast to his calling on the birds and beasts of Lemnos to come and devour him (1149-50, 1153-7). The Chorus urge Philoctetes to realize that "it is in your power / to escape this death" (ἀλλὰ γνῶθ', εὖ γνῶθ', ἐπὶ σοὶ / κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν, 1163) – the same death that Philoctetes foresees in 1155-62. The Chorus now no longer blame Philoctetes for his sufferings, but pity him, "for it (*sc.* the κῆρ) is pitiable to nourish and cannot be taught / to bear the infinite burden with which it makes its home" (οἰκτρὰ γὰρ βόσκειν, ἀδαῆς δ' / ἔχειν μυρίον ἄχθος ὧι ξυνοικεῖ, 1167-8). In these difficult lines, the Chorus no longer try defend themselves from blame, but express sympathy for Philoctetes by imaginatively combining the "death" (κῆρ) that he foresees with the disease that causes him so much pain and helplessness. In 1167, this κῆρ is separate from the person who feeds it with his flesh (*cf.* 41-2, 313), but in 1168 it and the person have merged into a single entity, which is said to cohabit with the burden (of suffering) produced by the κῆρ.¹³

13 For "cohabit" (ξυνοικεῖω) used of a torment or evil so closely combined with a person that it can be said to share that person's home, *cf.* Soph. *Tr.*

Although *πελάζω* ("approach", 1163) and *πελάτης* ("the one who approaches", 1164) do not occur elsewhere in the *kommos*, much of the astrophic dialogue between Philoctetes and the chorus (1169-217) is in terms of approach and withdrawal, welcome and rejection, coming and going. Throughout this impassioned dialogue, Philoctetes refuses to approach the Chorus, despite their expressed desire that he "not reject [their] friendship" (1122), and they remain *ξένοι* ("strangers", 1184, 1203), not "friends" (*φίλοι*). Nevertheless, the exchange looks forward to 1403, when Philoctetes does approach Neoptolemus, leaning on him for physical support as they depart for the ship, and Philoctetes reciprocates this friendly support when he promises to use his Heraklean arrows to prevent the Greeks, their common enemies, from "approaching" (*πελάζειν*) Neoptolemus' land to lay it waste (1403-5). In the course of the astrophic dialogue, when the Chorus begin to leave because Philoctetes refuses to consider accompanying them to Troy, he calls out for them to "come back again" (1190). When they ask, "For what? Now you reveal / an utterly different attitude" (1191-2), Philoctetes' replies, "It's nothing to be angry at, / that a man crazed by a storm / of grief cries out madly" (*οὔτοι νεμεσητόν / ἀλύοντα χεμερίωι / λύπαι καὶ παρὰ νοῦν θροεῖν*, 1193-5). The word I translate as "nothing to be angry at" (*νεμεσητόν*) is striking: although familiar from Homeric epic, it occurs only here in surviving Attic tragedy. It is "a very social word" (Winnington-Ingram 1980: 294), implying that Philoctetes and the Chorus share fundamental values and that his irrationality and way of speaking, so full of contradictions, remain within the bounds of what is socially acceptable and look forward to his ultimate willingness to "approach" Neoptolemos.

Nevertheless, at the end of the dialogue, Philoctetes refuses to accompany the Chorus and withdraws into the cave. His final words, *ἔτ' οὐδέν εἰμι* ("Henceforth I am nothing"), suggest that he is terminally helpless and at the point of death.¹⁴ They call to mind

1055, *OC* 1133-4. For *ξύνεμι* ("be with") used in a similar sense, see *Ai.* 337-8, *OC* 945-6.

¹⁴ Cf. 951 *οὐδέν εἰμι' ὁ δύσμορος* ("I, the ill-fated man, am nothing"), *Tr.* 161 *ὡς ἔτ' οὐκ ὦν* ("as henceforth not existing"), *OC* 393 *ὄτ' οὐκέτ' εἰμί*

his assertions at 946, 1018, and 1030 that he is already a ‘corpse’ and symbolically ‘dead’.¹⁵ As Oliver Taplin has observed, the dramatic action “now comes to a kind of full stop” (1971: 39). This dramatic situation must have surprised the audience, who would have expected, from their familiarity with traditional mythology and with earlier dramatizations of the story, that Philoctetes would leave the island, be healed, kill Paris in an archery duel, and help to win the war. In addition, the ambiguity throughout the play as to whether Philoctetes or the bow or both are needed at Troy would have invited them, at least momentarily, to consider what it might mean if the dramatic action had truly ended with Philoctetes’ retreat into the cave and the departure of Odysseus, Neoptolemus, and the Chorus for Troy. To be sure, the action begins anew at 1221 with the entry of Neoptolemus and Odysseus, arguing, but just a few lines earlier it seems that Odysseus’ Real-Politik has actually triumphed and that Neoptolemus and Odysseus will take the bow to Troy, leaving Philoctetes to starve to death.

This is the first of several points in the dramatic action at which the play flirts with the possibility of an ending different from what an audience or readers might have expected. The others are (1) 1395-7, when Neoptolemus, who has returned the bow to Philoctetes but cannot persuade him to come to Troy, says that it would be “easiest for me to stop talking and for you / to go on living as you’ve been living, without salvation” and Philoctetes replies, “Let me suffer what I must suffer”; (2) 1398-408, when Philoctetes urges Neoptolemus to bring him home to Malis as he had promised, Neoptolemus agrees to do so, and the two men set out for the ship;¹⁶ (3) the actual ending of the play, when Herakles

(“when henceforth I do not exist”).

¹⁵ See Schein 2013: 16, 178, on line 311.

¹⁶ Neoptolemus never promised to take Philoctetes home, as Philoctetes claims here and at 941 and 1367-8. Perhaps Philoctetes conflates Neoptolemus’ promise to stay with him while he sleeps off his paroxysm, when he takes Philoctetes’ right hand in his own in a formal gesture of friendship (813), with Neoptolemus’ earlier, equivocally phrased agreement to take him where he wants to go (526-9). In the end, however, Neoptolemus decides to keep this promise that he never actually made.

intervenes *ex machina* at 1409, tells Philoctetes that he has come as a friend, role model, and spokesman for Zeus, and commands him to go to Troy and win “undying glory” along with Neoptolemus (1409-44), and Philoctetes obeys his friend’s words (1445-8). All of these ‘endings’, like that at 1217, challenge audiences and readers familiar with the traditional mythology and engaged by the strikingly original plot of Sophocles’ play,¹⁷ to try to achieve interpretive clarity by asking themselves, “What would it mean if the play were to stop here?” It is characteristic of *Philoctetes* that nothing the Chorus or the characters say or do, at any of the points where an ending momentarily seems possible, provides a definitive answer to this question.

Works Cited

- Avery, Harry (1965), “Heracles, Philoctetes, Neoptolemus”, *Hermes* 93: 279-97.
- Avezzi, Guido *et al.* (2003), *Sofocle, Filottete*, Testo critico a cura di Guido Avezzi, Introduzione e commento di Pietro Pucci, Traduzione di Giovanni Cerri, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Burkert, Walter (1955), *Zum altgriechischen Mitleidsbegriff*, Diss. Universität Erlangen.
- Burton, Reginald William Boteler (1980), *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford: Oxford University Press.
- Chantraine, Paul (1968-1980; Suppl. 1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris: Éditions Klincksieck.
- Frisk, Hjalmar (1960-1972), *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, 3 vols, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Gardiner, Cynthia Paulette (1987), *The Sophoclean Chorus: a Study of*

¹⁷ Sophocles’ two main innovations were, of course, making Lemnos an uninhabited island, thus intensifying Philoctetes sense of isolation and his emotional pain, and introducing Neoptolemus into the story in which he had not figured previously, which gives the play remarkable dramatic and emotional complexity. In particular, the introduction of Neoptolemus makes possible a contrast between innocence and experience in the realm of politics, a critique of traditional conceptions of heroism and nobility that seems to go beyond anything in the Philoctetes-plays of Aeschylus and Euripides, and an example of character development and change of mind that is rare in surviving Greek literature.

- Character and Function*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Hall, Edith (2006), "Singing Roles in Tragedy," in Edith Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford: Oxford University Press, 288-320.
- Jackson, John (1955), *Marginalia Scaenica*, Oxford Classical and Philological Monographs, Oxford: Oxford University Press.
- Jebb, Richard Claverhouse (1898), *Sophocles: The Plays and Fragments, Part 4: The Philoctetes*, Second Edition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitzinger, Margaret Rachel (2008), *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes: a Dance of Words*, Mnemosyne Suppl. 292, Leiden and Boston.
- Long, Anthony Arthur (1968), *Language and Thought in Sophocles: a Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London: The Athlone Press.
- Müller, Gerhard (1967), "Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern", in Hans Diller (ed.), *Sophokles*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 212-38.
- Nooter, Sarah (2012), *When Heroes Sing: Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pohlenz, Max (1956), "Furcht und Mitleid? Ein Nachwort", *Hermes* 84: 49-74.
- Prauscello, Lucia (2010), "The Language of Pity: *eleos* and *oiktos* in Sophocles' *Philoctetes*", *Cambridge Classical Journal* 56: 199-210.
- Pucci, Pietro (2003), "Introduzione" e "Commento", in Guido Avezzù *et al.* (2003): IX-XXXVI, 153-328.
- Schein, Seth L. (1988), "The Chorus in Sophocles' *Philoctetes*", *Studi italiani di filologia classica*, 3 Ser., 6: 196-204.
- (2003), *Sophokles, Philoktetes. Translation with Notes, Introduction, and Interpretive Essay*, Focus Classical Library, Newburyport, MA: R. Pullins & Co.
- (ed.) (2013), *Sophocles, Philoctetes*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmidt, Jens-Uwe (1973), *Sophokles, Philoktet: eine Strukturanalyse*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Taplin, Oliver (1971), "Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12: 25-44.
- Winnington-Ingram, Reginald Pepys (1980), *Sophocles: an Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

*Marginalia Colonea**

CAMILLO NERI

Abstract

Textual, critical and exegetical notes on Soph. *OC Arg. I* 4-5, *Arg. III* 1-2, 8-9, 11-12, vv. 1, 9, 21-5, 41, 71, 327-33, 551-68, 1211-48, 1751-60.

1.

L'*Edipo a Colono* è (anche) una tragedia di figlie, amorevolmente legate a un padre vecchio e cieco, che le ricambia di dolci abbracci: coppia concorde a far da contraltare alla discorde coppia dei figli,¹ strumentalmente interessati a un padre esule e rancoroso, che li maledice sino all'ultimo fiato. Ne era superficialmente consapevole l'estensore dell'*Arg. I*, che ai rr. 4-5 scrive, stando alla tradizione, ἦσαν γὰρ τῶν ἀρσένων περὶ τὸν πατέρα

* Queste note sono nate in margine a un ciclo di seminari sull'*Edipo a Colono* tenuti nell'ambito del corso magistrale di Filologia e Letteratura Greca (a.a. 2017/18), presso il Dip. di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna: nel ringraziare gli studenti e i colleghi intervenuti in quella sede, per gli stimoli e i contributi ricevuti, mi piace pensare che esse non siano troppo inadatte – pur nella loro complessiva limitatezza, di cui sono purtroppo consapevole e unico responsabile – per festeggiare Guido Avezzi, editore benemerito anche di quel testo e straordinario maestro negli anni del mio dottorato patavino (1991-94).

1 Per cui l'ἔρις è cifra costante: al punto che parrebbe da non toccare – malgrado i ricorrenti dubbi degli studiosi (si vedano Jebb 1885: 65, e da ultimo Avezzi 2008: 56, nonché il commento di Guidorizzi 2008: 254-5) – ἴν' ἔρις (ἦρεσεν Bergk 1851, *quod rec.* Lloyd-Jones-Wilson 1990, Avezzi 2008: ἴν' ἔρωσ Musgrave 1800, *quod rec.* *permulti* : ἴν' κρίσις Kuiper 1905) . . . / . . . ἔασθαι (con ἴν' ἔρις nel senso di ἠρίζον, "litigavano – in nobile gara – per lasciare"), anche alla luce del parallelo semantico-sintattico dei vv. 372-3 ἔρις κακῆ / ἀρχῆς λαβέσθαι (cf. e.g. Kamerbeek 1984: 70-1; Rodighiero 1998: 193). A un'analoga difesa del testo tradito – ma con una maggiore sottolineatura di un'ἔρις che è in realtà sempre κακῆ – è approdata nel seminario bolognese una ricerca di Elena Piolanti.

φιλοστοργότεραι (“erano infatti più amorevoli dei maschi nei confronti del padre”): è certo possibile che θυγατέρες sia “subaudiendum e superiore θυγατρὸς, uel ἀρσένων <αἱ θήλειαι> scribendum cum TTa Turn” (Avezzù 2008: 10 *in adp.*), ma non si può escludere un’omissione per (par)omeoteleuto: περὶ τὸν πατέρα <αἱ θυγατέρες> φιλοστοργότεραι o ancor meglio περὶ τὸν πατέρα <αἱ θηλύτεραι> φιλοστοργότεραι, onviamente con il valore oppositivo, non comparativo di θηλύτερος (cf. e.g. *Il.* 8.520, Greg. Naz. *Carm. ad al.* 1462.11, Quint. Sm. 1.461-2 e si vedano *LSJ*² 798, *GF* 1094).

2.

L’*Arg. III* è un ἔμμετρος ὑπόθεσις (argomento in versi) di fattura modesta, come di norma in questi casi (cf. e.g. Neri 2016: 9-10), ma ricca di lessico e stilemi sofoclei. Ai vv. 1-2 si dice che, vero ‘bastone della vecchiaia’ di Edipo, ἤλυθεν ἐκ Θήβης ἀλαδὸν πόδα βακτρέουσα / πατρὸς ὁμοῦ μητρὸς τλήμονος Ἀντιγόνη: la sintassi è (intenzionalmente?) ambigua, perché a prima vista si potrebbe intendere che Antigone è “figlia di padre e madre parimenti sventurati” (con ὁμοῦ avverbio e i sostantivi in asindeto: cf. e.g. Aesch. *Ch.* 502 οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ’ ὁμοῦ γόον, dove però c’è anche l’attesa congiunzione), ma ὁμοῦ posposto al genitivo è (raro) costruito sofocleo (cf. *Phil.* 1218-19 ἐγὼ μὲν ἤδη καὶ πάλαι νεὼς ὁμοῦ / στείχων ἄν ἦ σοι τῆς ἐμῆς):² “col padre, figlia di misera madre, Antigone”, dunque.

Ai vv. 8-9 Φοιβείων παρέχειν χρησμῶν φάτιν εἶπεν ἀληθῆ / ἔνθεν ἄρ’ ὁ πρέσβυς †τόνδε κρατεῖν πόλεμος.†, Avezzù (2010: 16) crocifigge il testo tradito e ricorda in apparato l’ένθ’ ἐν ὄροις πρέσβυς, τῶνδε κρατεῖν πόλεμον di Jebb (1885: 6), che Untersteiner (1953: 94) economicizzava in ἔνθεν ἄρ’ ὁ πρέσβυς, τῶνδε κρατεῖ πόλεμος.³

² Cf. Kühner-Gerth 1.353 (§ 416).

³ Quanto al nominativo, osservava lo studioso, “non va corretto, purché si ponga punto in alto dopo ἀληθῆ (v. 9). Il contenuto dell’oracolo, invece, che in dipendenza dall’idea verbale compresa in φάτιν, dovrebbe essere posto nell’accusativo, può trovarsi anche al nominativo”, con rimando a Plat. *Soph.* 266d. Untersteiner (1953: 95) proponeva altresì di trasporre i vv. 9-10 dopo i

Un'alternativa che non presuppone un trattamento 'epico' di *muta cum liquida* (pur accettabile, forse, in contesto elegiaco) può essere ἔνθεν ὁ πρέσβυς ἂν ἦ, τῶνδε κρατεῖν πόλεμον, "donde il vecchio si fosse trovato, di costoro avrebbe vinto la guerra" (cf. OC 1332 οἷς ἂν σὺ προσθῆ, τοῖσδ' ἔφασκ' εἶναι κράτος).

Ai vv. 11-12 Μοῖραι γὰρ δυσάλυκτοι ἐφ' ἰπείοιο Κολωνοῦ / ἦγαγον ἄνδραπόδων πνεῦμα πολυχρόνιον,⁴ Avezzù (*l.c.*) aderisce prudentemente in apparato alla proposta di Jebb (1885: 6, che pure a p. 5 aveva crocifisso la sequenza), ἦγαγον ἄνδρα πόνων τέρμα πολυχρονίων, che potrebbe trovare supporto in OC 724-5 ὧ φίλτατοι γέροντες, ἐξ ὑμῶν ἐμοί / φαίνοιτ' ἂν ἤδη τέρμα τῆς σωτηρίας: non è detto che πνεῦμα non possa essere difeso come apposizione di ἄνδρα (cf. fr. 13 R.² ἀνθρωπός ἐστι πνεῦμα καὶ σκιά μόνον),⁴ ma nel caso – con una di quelle pause sintattiche tutt'altro che rare in questo tipo di paraletteratura⁵ – un'ulteriore possibilità è ἦγαγον ἄνδρα· πόνων παῦλα πολυχρονίων (cf. OC 88-9 ταύτην ἔλεξε [*scil.* Febo Apollo] παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ / ἐλθόντι χώραν τερμίαν).

vv. 11-12 e di considerare Polinice il soggetto di εἶπεν, perché in OC 1331-2 è Polinice a recare quella versione dell'oracolo, ma nella trama della tragedia, che il versificatore approssimativamente segue, la funzione di protezione che il corpo di Edipo accorderà alla terra che lo ospiterà emerge – a poco a poco, e con diversi livelli di consapevolezza – già ai vv. 72, 91-3, 287-8, 389-91, 576-82, nei dialoghi davanti ai Coloniati e con Teseo, che l'*hypothesis* menziona subito prima, sia pure in relazione all'episodio di Creonte: posti dove sono, i vv. 9-10 dell'*hypothesis* servono perciò da cerniera tra l'episodio di Creonte e quello di Polinice, e forniscono nel contempo la giustificazione all'interesse che Edipo suscita in entrambi, e a ciò che garantisce a Teseo.

4 Certo non "nel senso della causa per l'effetto, in luogo cioè del fulmine", come vorrebbe Untersteiner (1953: 95), che deduce uno *status* servile per Edipo dal λατρεύων (un verbo che in realtà implica un salario: cf. LSJ⁹ 1032, GP 1396-7) del v. 105, scrive ἦγαγον ἄνδραπόδῳ πνεῦμα πολυχρόνιον, e intende "le Moire che difficilmente si possono evitare . . . a Colono Ippio condussero per lo schiavo . . . un soffio (cioè, fulmine e tuono) per lunga durata (cioè che avrebbe determinato per sempre il destino di Edipo)".

5 Cf. e.g. Arg. II Ran. 5-6 καὶ τῶν βατράχων ἀνέκραγεν εὐφημος χορός. / ἔπειτα μυστῶν ἐκδοχή.

3.

L'attacco del v. 1 τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, con l'allocazione 'materna' e con la struttura allitterante e paromofonica dell'emistichio (Τέκνον Τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη) cui fanno da sonoro *pendant* le parole di esordio di Antigone (vv. 14-15 **πάτερ** **ταλαίπωρ'** Οιδίπους, **πύργοι** μὲν οἱ / **πόλιν** στέγουσιν, ὡς **ἀπ'** ὀμμάτων, πρόσω), è già di per sé un esempio di quella capacità etopoietica di Sofocle di tratteggiare un personaggio in poche parole descritta dalla *Vita* (90): οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρήσαι καὶ πράγματα ὥστε ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἡθοιοεῖν πρόσωπον ("sapeva calcolare il momento opportuno e le azioni così da delineare il carattere di un intero personaggio a partire da un breve emistichio o da una singola espressione").

4.

Al v. 9 θάκησιν di A. Seidler (*ap.* Hermann 1825: 10), per θάκοισιν dei codd.,⁶ parrebbe necessario, sia perché quel 'sedersi' diventerà un ἔδρα, *Stichwort* della tragedia (vv. 36, 45, 84, 90, 112, 1163, 1166, cf. vv. 176, 232, 1382), sia per la predilezione di Sofocle per gli astratti in -ησις,⁷ sia perché l'*Edipo a Colono* conosce anche θάκημα (vv. 1179, 1380), sia infine perché con il testo trådito,⁸ difendibile sul piano sintattico anche al netto della sghemba legnosità dell'*aut ... aut*,⁹ non sarebbe neppure molto logico che Edipo dicesse ad Antigone "se vedi un seggio tra i seggi accessibili".

6 I dati essenziali (e un sintetico *status quaestionis*) nell'apparato di Avezzù (2008: 20).

7 Cf. *Ai.* 325, 400, *Ant.* 616, 892, *Tr.* 55, 162, 230, 426-7, 450, 711, 1212, *OT* 578, 662, 681, 727, *El.* 527, 960, 1031-2, 1061, 1290, *Phil.* 18*, 31, 534, 578, 792, 1078, 1236, 1344, 1406, *OC* 9, 288, 401, 452, *fr.* 314.81, 555.4, 828.1, 1130.15-16 R.².

8 Difeso da Elmsley (1823: 7, 86; 1824: 7, 89-90) e spiegato meglio di tutti da Jebb (1885: 12): θάκοισιν εἶ τινα βλέπεις / ἢ πρὸς βεβήλοισις ἢ πρὸς ἄλλεσιν θεῶν = εἶ τινα θάκων βλέπεις ἢ πρὸς βεβήλοισις θάκοις ἢ πρὸς ἄλλεσιν θεῶν.

9 Cf. Kamerbeek 1984: 261n: "the wording would be strained". Come mi fa osservare M. Ercoles, però, espressioni simili in Sofocle hanno l'accusativo, non il dativo: cf. v. 166 λόγον εἶ τιν' οἴσεις, *Tr.* 228 χαρτὸν εἶ τι καὶ φέρεις, *Phil.* 1130-1 φρένας εἶ τινας / ἔχεις.

5.

Ai vv. 21-5, con un intenzionale effetto di caratterizzazione scenica, all'affetto tra Edipo e Antigone si mescola l'insofferenza reciproca, allorché alla richiesta del padre, "fammi sedere e veglia questo cieco" (v. 21), la figlia risponde χρόνου μὲν οὐνεκ' οὐ μαθεῖν με δεῖ τόδε (v. 22, e il suono, ancora una volta, sottolinea il brontolio), mentre all'osservazione della stessa giovane, "sì, riconosco Atene, il posto no" (v. 24), Edipo replica – con un filo di sarcasmo, si direbbe – πᾶς γάρ τις ἡῦδα τοῦτό γ' ἡμῖν ἐμπόρων (v. 25).

6.

Alla (rude) risposta del Coloniate (vv. 36-7 πρὶν νυν τὰ πλείον' ἱστορεῖν, ἐκ τῆσδ' ἔδρας / ἔξελθ'. ἔχεις γὰρ χῶρον οὐχ ἀγνὸν πατεῖν) alla sua (garbata) allocuzione (vv. 33-5 ὃ ξεῖν', ἀκούων τῆσδε τῆς ὑπέρ τ' ἐμοῦ / αὐτῆς θ' ὀρώσης οὐνεχ' ἡμῖν αἴσιος / σκοπὸς προσήκεις ὧν ἀδηλοῦμεν φράσαι¹⁰), invitato a spostarsi perché quel luogo è abitato dalle ἔμφοβοι / θεαί (vv. 39-40), Edipo è comprensibilmente eccitato all'idea di saperne il nome (v. 41):¹¹

¹⁰ Che il verbo non sia imperativo aoristo medio (come pare intendere Cerri 2008: 25: "informaci di quanto ignoriamo"; così forse – a giudicare dalla punteggiatura – Hermann 1827: 308 [ma cf. 1825: 16] e Dindorf 1882: 168) ma infinito aoristo, come intendeva lo *schol. ad v. 34* (οὐνεχ' ἡμῖν αἴσιος ὅτι αἴσιος ἡμῖν σκοπὸς ἀφιῆσαι ὥστε φράσαι περὶ ὧν ἀγνοοῦμεν· ἢ ὥστε φράσαι ἡμῖν ἃ σοι λέξομεν), seguito dai più, è confermato sia dal tono dell'attacco, tanto più efficace se sulla scena lo ξένος 'dava sulla voce' a Edipo, interrompendolo bruscamente, sia dal parallelo colonnare del v. 50 (τοιούδ' ἀλήτην ὧν σε προστρέπω φράσαι), in una tragedia in cui sono frequentissimi i 'rimandi a distanza', sia dal fatto che il medio ("indicate to oneself, i.e. *think or muse upon, consider, ponder*", LSJ⁹ 1953) pare qui anche semanticamente fuori luogo.

¹¹ Al punto che, una volta saputo, proromperà in un eucologico distico (vv. 44-5 ἀλλ' ἴλεω μὲν τὸν ἰκέτην δεξαίατο, / ὡς οὐχ ἔδρας γῆς τῆσδ' ἄν ἐξέλθοιμ' ἔτι), dove il cumulo al genitivo ἔδρας γῆς τῆσδ' va probabilmente difeso (*status quaestionis* e documentazione nell'apparato di Avezzù 2008: 24 e nel commento di Guidorizzi 2008: 213), perché Edipo designa nel contempo il luogo su cui è seduto (l'ἔδρα) e la terra (sacra) che lo accoglie e in cui sprofonderà.

τίνων τὸ σεμνὸν ὄνομ' ἄν εὐξάιμην κλυών; Rispetto al κλύων accolto e stampato dai più, il κλυών di Lloyd-Jones (1961: 546) pare effettivamente preferibile, perché la rivelazione di quel nome è un aoristo,¹² ma la correzione non andrà sostenuta con il parallelo del v. 53, dove lo ξένος si risolve finalmente a illustrare il χῶρος, chiedendo attenzione (ὄσ' οἶδα κάγω πάντ' ἐπιστήση κλύων) e dove parimenti West (1984: 176) e Lloyd-Jones e Wilson (1990: 359) scelgono il participio aoristo, perché in quel secondo caso il racconto ha una durata e il conseguimento di un'ἐπιστήμη (ἐπιστήση) presuppone un ascolto prolungato (κλυών).

7.

Che Colono sia abitata, e che sia posta sotto la giurisdizione del re della città, Teseo figlio di Egeo (vv. 64-9), è certo una buona notizia per Edipo, che chiede subito:

ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ἄρ' ἄν τις αὐτῷ πομπὸς ἐξ ὑμῶν μόλοι;	70
ΞΕΝΟΣ	ὡς πρὸς τί λέξων ἢ καταρτύσων μολεῖν;	
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ὡς ἄν προσαρκῶν μικρὰ κερδάνη μέγα.	

[EDIPO	C'è qualcuno di voi che può andare a chiamarlo?
ABITANTE	Perché venga qui a dire o a sistemare cosa?
EDIPO	Per un piccolo aiuto, ne avrebbe un gran guadagno.]

Il testo è quello di Avezzù (2008: 26), che registra in apparato come la tradizione sia divisa sul verbo alla fine del v. 71, μολεῖν (**ar** e *Suda* κ 758 Adler) ο μόλοι (**lz T**),¹³ con la seconda possibilità – che

12 La proposta è accolta nel testo da Lloyd-Jones e Wilson (1990: 358). Banalizzante pare invece il καλῶν di Schmidt (1886: 187).

13 Per l'infinito propendono i più (cf. e.g. Camerarius 1534: *ad l.*; Brunck 1786: 86, 285, 402 e 1808: 1.97, 2.30; Hermann 1825: 25 e 1827: 312-13; Brasse 1829: 6; Wunder 1839: 39; Mitchell 1841: 16; Dindorf 1850: 169; Bergk 1858: 155; Tournier 1867: 341; Jebb 1885: 22-3; Storr 1912: 152; Masqueray 1924: 157; Pearson 1924: *ad l.*; Nucciotti 1949: 21; Dain 1960: 81; Colonna 1983: 84; Avezzù 2008: 26 e Guidorizzi 2008: 219); per l'ottativo Musgrave (1800: 338), Reisig (1820: 15, che stampa l'infinito al v. 70, perché il verbo sia in entrambi i casi “de eodem homine dictum” [1822: 186]), Döderlein(-Heller) (1825: 14), Campbell (1879: 293, che si correggerà in 1907: 236) e anche Cerri (2008:

implicherebbe Teseo come soggetto – indubbiamente meno attraente sul piano ecdotico, perché μόλοι può certo essere esito di ‘trascinamento fonico’ dal verso precedente (facilitato dall’allitterazione poliptotica colonnare in clausola μόλοι / . . . μολεῖν / . . . μέγα /).¹⁴ Anche con μολεῖν, però, le possibilità interpretative per il v. 71 restano almeno due:

- (a) “Perché? Per parlar(gli) o per farlo venire?”
 (b) “Così che (egli) venga per dire o preparare che cosa?”.

Nella prima ipotesi, abbracciata dai più, soggetto dei participi è il πομπός e μολεῖν dipende da καταρτύων.¹⁵ I vantaggi sono una

27). Elmsley (1823; *ad l.*, ma cf. 1824: 10, 99-100) scriveva ὡς πρὸς τί; λέξων. ἢ καταρτύων μολεῖν; (così poi Meineke 1863: 10), Dindorf (1882: XXXIV) correggeva (o meglio riscriveva) in παρῆ (accolto per es. da Sartorius 1882: 6, Bellermann 1883: 16, Schmelzer 1885: 18, Wecklein 1889: 21, Schubert 1897: 8), Dawe (1979: 178, 1996: 5) crocifigge e propone in apparato φράσσων, mentre Lloyd-Jones e Wilson (1990: 360) scrivono nel testo τί σοι (così anche Lloyd-Jones 1994: 420).

14 Cf. Brunck 1786: 402 = 1808: 1.97: “è fine praec. versus a supino librario repetitum”; Campbell 1907: 236: “μόλοι has crept in from the preceding line”. Che la ripetizione sia “intolerable”, però, è troppo drastica sentenza di Jebb (1885: 23): essa “potrebbe pure avere un senso nel gioco di riecheggiamenti che percorre tutta la sticomitia tra il Colonnate ed Edipo” (Guidorizzi 2008: 219). Per le ripetizioni in Sofocle, si veda l’istruttiva rassegna della Easterling (1973).

15 Così già lo *schol. ad l.* τὸ δὲ ἐξῆς, ὡς πρὸς τί λέξων αὐτῷ μόλοι τις ἢ πρὸς τί εὐτρεπίων αὐτὸν μολεῖν; Cf. e.g. Brunck 1786: 285 e 1808: 2.30; Angelelli 1821: 10; Hermann 1825: 25 e 1827: 312-3; Mitchell 1841: 16; Dindorf 1850: 168; Bellotti 1855: 396; Tournier 1867: 341; Jebb 1885: 23 (“ὡς πρὸς τί goes with both participles, μολεῖν with the second only”); Storr 1912: 153; Masqueray 1924: 157; Pearson 1924: *ad l.*; Romagnoli 1926: 124; Woerner 1942: 350; Nucciotti 1949: 21; Motta Salas 1958: 347; Lombardo Radice 1966: 98; Cetrangolo 1980: 356; Paduano 1982: 729; Kamerbeek 1984: 33; Lloyd-Jones e Wilson 1990: 360; Lloyd-Jones 1994: 421; Rodighiero 1998: 53; Dain-Mazon-Irigoin 1999: 81; Hecht 2004: 110; Love 2006: 102; Condello 2018: *ad l.* Prova ne sia anche che molti interpungono dopo τί (per es. Masqueray, Pearson, Kamerbeek, Lloyd-Jones e Wilson, Lloyd-Jones). Una variante di questa interpretazione – suggerita nel corso del seminario bolognese da Tatjana G. Aciri e Silvia Stopponi – è “A che pro andare per parlargli o per preparare (sott. la sua venuta)?”, con μόλοι che avrebbe lo stesso significato (“andare”) e lo stesso soggetto del verso precedente (epifora perfetta), cioè il πομπός, soggetto

sintassi 'regolare', il rispetto della 'legge' dei *cola* crescenti (λέξων > καταρτύσεων μολεῖν), ὡς πρὸς τί con il suo valore idiomatico:¹⁶ la frase rappresenterebbe il traccheggiamento scenico dello ξένος, che fa una domanda sostanzialmente oziosa. Gli svantaggi sono che dal v. 66 il *focus* del dialogo è su Teseo e non sul πομπός, che πομπός implica di norma un accompagnamento mentre qui varrebbe ἄγγελος,¹⁷ che se l'accento della domanda batte sul parlare o far venire (perché la disgiuntiva diventa un'esplicazione di ὡς πρὸς τί) la risposta di Edipo non risponde,¹⁸ e infine che καταρτύω avrebbe un valore un po' diverso dal solito e si troverebbe qui nel suo unico costrutto con l'infinito.

Nella seconda, effettivamente minoritaria, soggetto dei partecipi è Teseo, e μολεῖν è infinito consecutivo introdotto da ὡς.¹⁹ I vantaggi sono che il *focus* resta su Teseo dal momento in cui è presentato (v. 69) in poi, che ἦ (non ἦ ... ἦ) pare un *vel* più che un *aut* e il tono della domanda resta sul τί (lo ξένος risponde tra lo scandalizzato e l'indignato: "a che ti serve addirittura Teseo?"), che λέξων ἢ καταρτύσεων (comunque in linea con la legge dei *cola* crescenti) corrisponderebbe al λόγῳ τε καὶ σθένει (riferito a Teseo) del v. 68,²⁰ che la risposta di Edipo al v. 72 (ὡς ἂν . . . κερδάνη) è perfettamente in linea con la domanda e il soggetto della frase

pure dei partecipi.

16 Cf. *Tr.* 1182 (Illo) ὡς πρὸς τί πίστιν τήνδ' ἄγαν ἐπιστρέφεις;, *OT* 1174 (Edipo) ὡς πρὸς τί χρείας;, e si veda Kamerbeek 1959: 240, 1967: 220, 1984: 33. In entrambi i casi però, come si vede, ὡς πρὸς τί non è sintagma in sé concluso.

17 Cf. Reisig (1822: 185), Döderlein(-Heller) (1825: 243) e Campbell (1879: 294), e si vedano *LSJ* 1447, *GP* 1945 s.v. πομπός. Un'idea di accompagnamento è esplicita pure in *OT* 288-9 (cf. Jebb 1887: 49) e persino in *Tr.* 617 (anche se in questo caso si tratta di 'accompagnare' un oggetto e non una persona), solitamente citati come esempi sofoclei di πομπός = ἄγγελος.

18 O risponde solo a λέξων, perché in tal caso ὡς ἂν . . . κερδάνη rappresenterebbe il contenuto del discorso del πομπός a Teseo.

19 Così Musgrave 1800: 338; Reisig 1822: 185-6; Döderlein(-Heller) 1825: 242-4; Wunder 1839: 38-9 = 1847, 35: "*cuius rei causa ut adveniat iussurus an compositurus?*"; Campbell 1879: 293; Bellermann 1883: 16; Dindorf 1882: XXXIV; Sartorius 1882: 6; Schmelzer 1885: 18; Wecklein 1889: 21; Schubert 1897: 8; apparentemente Steinmann 1996: 12; Grennan-Kitzinger 2005: 40.

20 Cf. soprattutto Schmelzer 1886: 18.

con ὥς è sempre Teseo, che καταρτύω avrebbe il valore consueto di “fornire” (in questo caso protezione).²¹ La sintassi è solo apparentemente più complicata, con ὥς che si lega a cornice primariamente a μολεῖν, con πρὸς τί non meno idiomatico in Sofocle,²² e con i participi futuri, pure introdotti da ὥς (un caso di sillessi, o di ‘*phrasal apo koinou*’ o zeugma frastico), con valore finale (“sì che venga per dire o sistemare che cosa?”).²³

A conti fatti, in definitiva, l’interpretazione meno accreditata non pare forse anche la meno credibile.

8.

Ismene è appena entrata in scena, con affettuosa commozione (vv. 324-6), e l’abbraccio con il padre è scenicamente e ritmicamente espresso da 7 versi (327-33), tutti con *antilabe* centrale, in corrispondenza della cesura pentemimere, e con il primo emistichio sempre affidato a Edipo, che esprime due domande, tre esclamazioni e altre due domande:²⁴

ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ὦ τέκνον, ἦκεις;	
ΙΣΜΗΝΗ	ὦ πάτερ δύσμοιρ’ ὄρᾶν.	
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	τέκνον, πέφνησας;	
ΙΣΜΗΝΗ	οὐκ ἄνευ μόχθου γέ μοι.	
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	πρόσψασσον, ὦ παῖ.	
ΙΣΜΗΝΗ	θιγγάνω δυοῖν ὁμοῦ.	
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ὦ σπέρμ’ ὄμαιμον.	
ΙΣΜΗΝΗ	ὦ δυσάθλιαι τροφαί.	330
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ἦ τῆσδε κάμου;	
ΙΣΜΗΝΗ	δυσμόρου δ’ ἐμοῦ τρίτης.	
ΟΙΔΙΠΟΥΣ	τέκνον, τί δ’ ἦλθες;	
ΙΣΜΗΝΗ	σῆ, πάτερ, προμηθία.	

21 Cf. *LSJ* 910, *Gr* 1242 s.v.

22 Cf. *Ai.* 40, *Tr.* 418, *OT* 766, 1027, 1144, *El.* 1176, 1402, *Phil.* 836.

23 Naturalmente, occorre ammettere che μολεῖν cambi significato e soggetto rispetto a μόλοι (un cambio comunque necessario, ma indubbiamente più *soft*, nell’interpretazione a). Diversamente, come si è visto, Reisig (1822: 185-6).

24 Rimando al testo e all’apparato di Avezzù (2008: 52, 54).

ΟΙΔΙΠΟΥΣ	πότερα πόθοισι;	
ΙΣΜΗΝΗ		καὶ λόγων γ' αὐτάγγελος
[ΕΔΙΠΟ	Figlia, sei qui?	
ΙΣΜΕΝΕ		O padre, sventurato ai miei occhi!
ΕΔΙΠΟ	Figlia, sei apparsa?	
ΙΣΜΕΝΕ		Ma non senza averne pena.
ΕΔΙΠΟ	Toccami, bimba mia.	
ΙΣΜΕΝΕ		Vi abbraccio tutti e due.
ΕΔΙΠΟ	O sangue del mio sangue!	
ΙΣΜΕΝΕ		Sventurate esistenze! 330
ΕΔΙΠΟ	Dici la sua e la mia?	
ΙΣΜΕΝΕ		E la mia, triste, terza.
ΕΔΙΠΟ	Figlia, perché sei giunta?	
ΙΣΜΕΝΕ		Padre, pensando a te.
ΕΔΙΠΟ	Avevi nostalgia?	
ΙΣΜΕΝΕ		E parole, io, da dirti.]

La caratterizzazione ritmica si spinge sino alla simmetrica disposizione delle sillabe che misurano le parole (o le 'parole metriche') pronunciate dal vecchio padre cieco, che inizia con un 3+2 (v. 327 ὦ τέκνον, | ἦκεις, con l'accento che batte sull'allocuzione) e prosegue con un 2+3 (v. 328 τέκνον, | πέφηνας, e qui il *focus* è sull'apparizione 'sonora' di Ismene), cui fanno séguito un altro 3+2 (v. 329 πρόσψαυσον, | ὦ παῖ, con focalizzazione sul toccarsi) e un altro 2+3 (v. 330 ὦ σπέρμ' ὄμαιμον, ove l'affievolirsi dalla distinzione tra i due membri, attenuata dall'elisione, è funzionale alla focalizzazione sulla consanguineità); seguono un 1+2+2 (v. 331 ἦ τῆσδε κάμουῖ;, un'esclamazione più che una domanda,²⁵ dove di nuovo la distinzione tra i membri è appannata dalle prepositive e dalla crasi), un 2+1+2 (v. 332 τέκνον, τί δ' ἦλθες, con struttura a cornice in-

25 Benché con l'interrogativa traducano i più. Fanno eccezione, naturalmente, (a) quanti leggevano con Markland (1763: 247) ὦ invece di ἦ (cf. Brunck 1786: 99, 290, 406 e 1808: 1.34; Musgrave 1800: 354; Reisig 1820: 41 e 1822: 233-4; Döderlein(-Heller) 1825: 306-7), (b) Angelelli (1821: 21) e Bellotti (1855: 407) – entrambi con diversa assegnazione delle battute – nonché, (c) con ἦ, Mitchell (1841: 42: "She and I!"), Dindorf (1850: 178), Rodighiero (1998: 73: "la mia e la sua...") e Love 2006: 112. Per l'ἦ διαβεβαιωτικόν in Sofocle, cf. Ellendt-Genthe 1872: 299-300 (che qui lo considerano interrogativo, però).

torno all'interrogativo: Ismene risponde a tono con un'altra cornice, σῆ, πάτερ, προμηθία), e infine uno scorrevole, allitterante, caudale 3+3 (v. 333 πότερα | πόθοισι;,²⁶ con sottolineatura dell'affetto filiale), che prelude alla fine dell'«emisticomitia», perché la risposta di Ismene completerà il verso e occuperà tutto il successivo.

9.

Agli occhi del filologo, che legge il teatro antico sulla nuda carta, il dialogo che segue il primo ingresso in scena di Teseo (vv. 551-68) – e che a parte qualche battuta più lunga di Edipo (vv. 569-74, 576-8, 599-601) e di Teseo (vv. 583-4) si serra in una vera e propria sticomitia (vv. 575-606, con le eccezioni indicate) – può apparire banale, infarcito di luoghi comuni e di espressioni topiche com'è. In tale scambio, però, Edipo – l'esule povero, vestito di stracci, il re decaduto – sembra prendere progressivamente il comando delle operazioni e diventa «il maestro che sa» di Teseo – il re in carica, potente, capace di concedere o negare ospitalità – che si deve mettere alla scuola del mendicante, per sapere e per conoscere. Il primo passa dal ruolo di δύστηνος (v. 555) e δύσμορος (v. 557), cui sono richieste spiegazioni puramente pratiche (vv. 560-1 δίδασκε κτλ., v. 575 τοῦτ' αὐτὸ νῦν δίδασχ') e poche parole (v. 570 βραχέ')

26 Domanda in stile «edipico», che ricorda quelle di OT 112 πότερα δ' ἐν οἴκοις; e 960 πότερα δόλοισιν;, entrambe formulate dal re. Di simili allusioni o (cripto)-citazioni «inter-edipiche», quasi sempre *cum variatione* e non sempre registrate dai commentatori, è cosparso l'*Edipo a Colono*: la più vistosa è forse quella al v. 833, dove ἰὼ πόλις (da assegnare a Edipo, con Wunder 1823: 65-6, 1839: 132, e non ad Antigone, con i codd.) è possibile autocitazione «scenica» – con posizione metrica, significato, referente e contesto ovviamente variati – di OT 629 (ὦ πόλις, πόλις), dove si tratta sempre di Edipo in teso dialogo-scontro sempre con Creonte: là, l'espressione suona come un compianto sulla città, una sorta di *o tempora, o mores* proferito da un τύραννος ancora nel pieno delle sue funzioni; qui, nella ripresa *cum variatione*, si tratta di un concretissimo grido di aiuto dell'esiliato, di fronte al nuovo τύραννος, verso la sua nuova città di adozione. Il «precedente scenico» – probabilmente parodiato da Aristoph. *Ach.* 27 ed Eupol. fr. 219.2 K.-A. e di norma trascurato dai commentatori di entrambi gli *Edipi* – è però notato da Dawe (1982: 155 = 2006: 126).

ἐν μικρῷ λόγῳ (v. 569), a quello di benefattore sapiente (vv. 578-80), che può dire al suo interlocutore di apprendere prima di dare consigli (v. 593), e a cui sono richieste spiegazioni di natura persino sovraumana (vv. 594-605 δίδασκε κτλ., analogamente in *incipit*). Il secondo, al contrario, scende dal contegno pietosamente condiscendente dell'esordio (vv. 551-68), di chi vuole essere informato di come rispondere a un bisogno (v. 575), a quello di chi si rende conto di non sapere (v. 594 ἄνευ γνώμης) ed è gradualmente costretto a mettere il punto interrogativo alla fine dei suoi interventi (vv. 579-606). Al v. 607, in effetti, "improvvisamente la figura di Edipo si dilata sulla scena, sembra ingigantire davanti agli altri personaggi: il vecchio mendicante esce dal suo ruolo di straccione ramingo e parla come un sapiente, un maestro di vita che educa con la sua esperienza e stupisce gli interlocutori con la grandezza delle sue parole. L'esordio è come un'esplosione: chiamandolo 'carissimo figlio d'Egeo' (sinora per lui era stato solo Teseo, vv. 569, 595), Edipo risponde in modo appropriato all'appellazione con cui il re d'Atene l'aveva salutato ('figlio di Laio'), ma in più vi aggiunge un tratto di familiarità, quasi affettuosa (φίλτατε, 'carissimo'). L'atteggiamento dimesso del supplice è accantonato: accolto da Teseo come un pari grado, Edipo dialoga con lui da pari a pari e lo ammaestra con la sua sapiente visione della storia" (Guidorizzi 2008: 277): ma ciò che al lettore appare "un'esplosione", che avviene "improvvisamente", è stato scenicamente preparato nelle battute precedenti. Il percorso inverso si svilupperà quando, nel rifiutare a malincuore l'offerta di Teseo di andare con lui al palazzo (vv. 639-44), Edipo si preoccuperà di chiedere protezione *hic et nunc* (vv. 644-8), arrivando quasi a chiedere al re di impegnarsi con un giuramento (v. 650), e si realizzerà nei 5 versi (652-6), tutti con *antilabe* centrale, in corrispondenza della cesura pentemimere, e con il primo emistichio sempre affidato a Edipo, con cui egli balbetta un'allitterante domanda (v. 652 πῶς οὖν ποιήσεις;) e quattro tremolanti aposiopesi (vv. 653-6 ἤξουσιν ἄνδρες . . . / ὄρα με λείπων . . . / ὀκνοῦντ' ἀνάγκη . . . / οὐκ οἶσθ' ἀπειλᾶς . . .), secondo un modulo ritmico-espressivo (con cui Edipo esprime anche scenicamente la volontà di non staccarsi da Teseo) già sperimentato nell'abbraccio' con Ismene dei vv. 327-33 (cf. *supra* § 8).

10.

Il più bel canto del pessimismo greco – raffinata armonizzazione ritmico-espressiva e sapiente funzionalizzazione scenico-tematica di *topoi* e motivi comuni di larga circolazione, che il Coro leva nel breve III stasimo (vv. 1211-48), dopo la gioia del ritrovato abbraccio tra il cieco padre e le figlie (vv. 1095-138), e l'inquietante annuncio da parte di Teseo dell'imminente arrivo di Polinice, con l'affannoso dibattito che ne segue (vv. 1139-210) – continua a essere stampato, letto, tradotto, commentato, rappresentato nella forma stabilita nel 1825 da Gottfried Hermann (244-7), che introduceva per via interpretativo-congetturale un raggio di luce – ὁ δ' ἐπίκουρος, “opifera” (246), per l'οὐδ' ἐπι κόρος (*ferre*) della tradizione – nella tetra rappresentazione della morte (ἰσοτέλεστος . . . ἀνυμέναιος / ἄλυρος ἄχορος) che caratterizza la strofe, ai vv. 1120-3.²⁷ Continua, si intende, anche dopo che in un'acuta nota dei primi anni '90,²⁸ Giuseppe Serra (1992 e 1999) ha portato notevoli argomenti – linguistici, semantici, metrici – a favore del testo trådito.²⁹ Che conterrà rileggere per intero:

ὄστις τοῦ πλέονος μέρους	str.
χρήζει τοῦ μετρίου παρῆς	
ζῶειν, σκαιοσύναν φυλάσσω	
ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔστα.	

27 I dati essenziali della tradizione nell'apparato di Avezù (2008: 140).

28 Forse – si può ipotizzare – perché scritta in italiano e stampata (e poi ristampata) in rivista (e poi miscellanea) di non oceanica diffusione. Come del resto – sospetto – questo mio intervento, non richiesta ἐπίκουρία dell'esegesi serriana.

29 L'ἰσοτέλεστος hermanniano – per il cui “insolito risalto” e per la cui fortuna, persino in quegli studiosi che hanno sentito il sintomatico bisogno di prendere le distanze da un'interpretatio Christiana della tragedia (cf. da ultimo Condello 2018), si rimanda allo stesso Serra (1992: 155-6) – compare inconcusso ancora nelle edizioni di Lloyd-Jones (1994: 546), Dawe (1996: 63), Dain-Mazon-Irigoin (1999: 129), Avezù (2008: 140: la difesa di Serra è però gratificata di due “fort. recte” in apparato), nelle traduzioni di Steinmann (1996: 65), Love (2006: 147), Grennan-Kitzinger (2005: 84), Cerri (2008: 141) e Condello (2018: *ad l.*), e nel commento di Guidorizzi (2008: 343-4). Fa eccezione Rodighiero (1998: 139): “e non ti basta ancora” (cf. p. 218).

- ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἰ μακρὰι 1215
 ἀμέραι κατέθεντο δὴ
 λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρπον-
 τα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,
 ὅταν τις ἐς πλεόν πέση
 τοῦ δέοντος· οὐδ' ἔπι κόρος 1220
ἰσοτέλεστος
Ἄιδος ὅτε Μοῖρ' ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
 θάνατος ἐς τελευτάν.
- μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι- ant.
 κᾶ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, 1225
 βῆναι κείθεν ὅθεν περ ἦκει,
 πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα.
 ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῆ
 κούφας ἀφροσύνας φέρον, 1230
 τίς πλάγχθη πολὺ μόχθος ἕξω;
 τίς οὐ καμάτων ἔνι;
φόνου, στάσεις, ἔρις, μάχαι
καὶ φθόνος· τὸ τε **κατάμεμπτον**
 ἐπιλέλογχε 1235
πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον
 γῆρας **ἄφιλον**, ἵνα πρόπαντα
 κακὰ κακῶν ζυνοικεῖ.
- ἐν ᾧ **τλάμων ὄδ'**, οὐκ ἐγὼ **μόνος**, ep.
 πάντοθεν **βόρειος** ὡς **τις** ἀκτὰ 1240
κυματοπλήξ χειμερία κλονεῖται,
 ὡς καὶ τόνδε **κατ' ἄκρας**
δειναὶ κυματοαγεῖς
 ἄται κλονέουσιν αἰεὶ **ζυνοῦσαι**,
αἰ μὲν ἀπ' ἀελίου 1245
 δυσμᾶν, **αἰ δ'** ἀνατέλ-
 λοντος, **αἰ δ'** ἀνὰ μέσσαν
 ἀκτῖν', **αἰ δ'** ἐννυχιᾶν ἀπὸ Ῥιπᾶν.
- [Chi brama avere troppo str.
 e trasgredisce il limite,
 la misura del vivere, tiene in serbo nel cuore
 sinistra perversione: è evidente, per me.]

- Perché son molti i fatti 1215
 che i lunghi giorni resero
 più vicini al dolore, ma delle gioie non
 potrai scorgere il dove,
 quando si cada fuori,
 oltre il dovuto. Non ci si sazia mai 1220
 quando un infero fato eguagliatore,
 senza imenei, né musica, né danze, si sia infine svelato:
 in conclusione, morte.
- Non essere mai nati vince ogni altro argomento; ant.
 ma venuti alla luce, 1225
 tornare là da dove si sia giunti,
 e quanto prima, in fretta,
 prende il secondo posto per distacco.
 Perché quando si lasci l'età giovane,
 latrice di leggere sventatezze, 1230
 quale affanno di troppo gira al largo?
 Quale pena non c'è?
 Stragi, lacerazioni, lite, lotte,
 e poi l'invidia; e poi quel detestabile
 coronamento è dote in sovrappiù: 1235
 senza più forza, senza relazioni,
 senza più amici, la vecchiaia, dove
 i mali, tutti in mucchio, convivono coi mali.
- Qui sta lui, misero, non io soltanto, ep.
 come una costa ovunque esposta a bora, 1240
 battuta dalle onde, tempestosa, vien percossa e sconvolta;
 così anche lui, del tutto, fino in fondo,
 terribili sciagure di onde infrante
 percuotono e sconvolgono, stanno sempre con lui:
 qual viene da dove il sole tramonta, quale da dove sorge, 1245
 qual sull'asse del meridiano raggio
 qual dai monti Rifei nel buio nord.]

Non c'è molto da aggiungere alle parole con cui Serra ha difeso la coerenza di questo immaginifico inno alla disillusione, che non ha davvero bisogno di alcun raggio di luce, di alcun 'soccorso'.³⁰ Si

³⁰ Nemmeno in senso (amaramente) ironico, perché di ironia l'intero co-

potranno semmai addurre due ulteriori argomenti, uno negativo, di natura stilistico-sintattica, contro ἐπίκουρος, e uno positivo, di natura stilistico-strutturale, a favore di οὐδ' ἔπι κόρος:

1) L'introduzione della 'soccorritrice', che comporta la perdita secca di una funzione verbale (ἔπι) e costringe a far gravitare anche ἰσοτέλεστος (con ἐπίκουρος) su ὁ δ', rende ambigua la sintassi, perché è possibile intendere sia (a) ὁ δ' ἐπίκουρος (*scil. ἔστι*) ἰσοτέλεστος, . . . ὅτε . . . , θάνατος ἔς τελευτάν,³¹ sia (b) ὁ δ' ἐπίκουρος, ἰσοτέλεστος . . . θάνατος (*scil. ἀναπέφηνε*) ἔς τελευτάν, con una struttura 'a cornice' per cui ὁ δ' è seguito da due aggettivi in asindeto e dal suo sostantivo (θάνατος) in ritardatissimo iperbato, dopo la frapposizione di una circostanziale (ὅτε . . .) dotata di un verbo (ἀναπέφηνε) cui occorre chiedere soccorso per sottintenderne uno nella principale:³² con il risultato che la sghemba struttura concentrica ὁ δ' ἐπίκουρος, ἰσοτέλεστος . . . θάνατος (ἀναπέφηνε) ἔς τελευτάν, che ha in pancia Ἄϊδος ὅτε Μοῖρ' ἀνυμέναιος ἄλγυρος ἄχορος ἀναπέφηνε, viene a (far) dire che "la morte soccorritrice, eguagliatrice è apparsa alla fine, quando è ap-

ro non reca alcuna traccia.

31 Così, per esempio, Jebb 1885: 191: "and the Deliverer makes an end for all alike"; Storr 1912: 261: "Death the deliverer freeth all at last"; Kamerbeek 1984: 172: "and he, the helper, <is he> who has the same τέλος (for all)" (ma lo studioso ammette anche l'altra soluzione: "and the helper who has the same τέλος, for all: Death at the end"); Lloyd-Jones 1994: 547: "but the deliverer brings an end for all alike"; Love 2006: 147: "but relief comes to all"; Cerri 2008: 141: "la cura è per tutti la stessa, quando . . . , ed è la morte al termine del tempo"; Condello 2018: *ad l.*: "ma identica per tutti viene infine e soccorre . . . viene infine la morte".

32 Questa seconda struttura – per cui si vorrebbe tra l'altro il soccorso di qualche parallelo – pare quella prediletta dai più: così sostanzialmente Hermann 1825: 246: "sed opifera postremo mors aequae interitum adducit, quum Parca sine hymenaeis, sine lyra, sine choreis apparet"; e così, per esempio, Masqueray 1924: 203: "et le remède qui nous est réservé à tous . . . c'est la mort, pour finir"; Mazon 1960: 129: "ton seul recours sera dès lors celle qui donne la même fin à tous . . . , ce sera la Mort, qui termine tout"; Paduano 1982: 799: "e giunge in aiuto per tutti . . . la morte alla fine"; Steinmann 1996: 65: "doch Helfer, gleichmachend alle zuletzt . . . ist am Ende der Tod"; Grennan-Kitzinger 2005: 84: "and when Hades comes to play his part helping all to the one end . . . only death at the end of all".

parsa la Moira d'Ade senza imenei, né musica, né danze”, e cioè che la “morte appare quando appare la morte”. Una ben goffa tautologia, insomma, oltretutto ottenuta per congettura.

2) A un'analisi metrico-strutturale, strofe e antistrofe appaiono organizzate in modo sostanzialmente simmetrico, con i 14 *cola* che le compongono che si strutturano in tre periodi metrici e in tre movimenti sintattici (con il confine tra il secondo e il terzo movimento in studiata distonia rispetto al confine tra il secondo e il terzo periodo metrico), caratterizzati in entrambe da una *gnome* generale (*cola* 1-4), da uno sviluppo della *gnome* (*cola* 5-10a), e da una 'coda' in cui compaiono due frasi l'una subordinata all'altra, un presente e un perfetto, un sostantivo con cinque determinazioni, un finale 'fulminante' (*cola* 10b-14, là dove nell'epodo, i cui 10 *cola* si articolano parimenti in tre periodi, sembrano operare piuttosto sequenze 'ternarie' e 'quaternarie').³³ Nell'antistrofe, in particolare, dopo la *gnome* (vv. 1224-8 μή φῦναι-ὡς τάχιστα), già nello sviluppo (vv. 1229-34a ὡς-φθόνος) è presente una prima serie quinaria (vv. 1233-4 φόνοι, στάσεις, ἔρις, μάχαι / καὶ φθόνος), mentre la 'coda' presenta principale + subordinata con perfetto + presente (vv. 1234b-8 τό τε . . . ἐπιέλογχε + ἴνα . . . ξυνοικεῖ) e – prima del finale fulminante (vv. 1237-8 πρόπαντα / κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ) – un sostantivo (v. 1237 γῆρας) corredato di cinque determinazioni (vv. 1234b-7 κατάμεμπτον / . . . / πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον / . . . ἄφιλον). Analogamente, nella strofe, dopo la *gnome* (vv. 1211-14 ὅστις-ἔσται) e lo sviluppo (vv. 1215-20a ἐπεὶ-τοῦ δέοντος), la 'coda' pre-

33 I neretti e i sottolineati nel testo soprastante ne danno indicazione. Questa la strutturazione di strofe e antistrofe (14 *cola* per tre periodi): 1) gl, gl, hipp, hipp (o zan + ba) ||^H; 2) gl, gl, gl (τὰ τέρ-/ποντα ~ ἔ-/ξω) o hipp (τέρπον-/τα ~ ἔξω;), gl o do (xuuuu) ||^H; 3) zia, 2tr (---|uuuu || ~ ---|uuuu ||), tr (uuu), 2tr (uuuuuuuu ~ uuuuuuuu), 2tr (uuuuuuuuuu ~ uuuuuuuuuu), 2tr_u o ith (cr + ba) (uuuuuuuuuu) ||^H (in evidenziato, le responsioni *in variatione*); questa quella dell'epodo (10 *cola* per tre movimenti): 1) ba cr ia, cr ia ba (ia.), 2cho ba (ia.) ||^H; 2) pher, pher, 2cho ba (ia.) ||^H; 3) hem^m, hem^m, pher, zan^{ba} (zan^{ba} o en ba) ||^H; si noti come quasi sempre la fine del periodo sia contrassegnata – oltre che dalla possibile presenza di iato – da una sequenza bacchiaca, con funzione evidentemente 'caudale'. Questa interpretazione differisce leggermente da quella presentata da Liana Lomiento (2008: 395-6).

senta principale + subordinata con presente + perfetto (vv. 1220b-4 οὐδ' ἔπι κόρος + ὅτε . . . ἀναπέφηνε) e – prima del finale fulminante (v. 1224 θάνατος ἐς τελευτάν, con il disvelamento ‘finale’ del nome proprio della ‘morte’) – un sostantivo (v. 1222 Μοῖρ') correato di cinque determinazioni (vv. 1221-3 ἰσοτέλεστος / Ἄϊδος . . . ἀνυμέναιος / ἄλυρος ἄχορος). Un'elaborata disposizione a specchio.

Questa interpretazione – occorre riconoscere – comporta due (apparenti) difficoltà: (a) la prima è che Ἄϊδος non è un aggettivo, come tutti gli altri, e potrebbe di conseguenza essere considerato parte del sostantivo, un tutt'uno con Μοῖρ(α); (b) la seconda è che far gravitare anche ἰσοτέλεστος su Μοῖρα comporta un accentuato iperbatò di ὅτε, che ‘scavalca’ non una, ma ben due parole (ἰσοτέλεστος e Ἄϊδος, appunto).³⁴ Ma gli ostacoli sono, appunto, solo apparenti: (a) la forma trisillabica di genitivo Ἄϊδος, di consolidato uso epico (ma sempre con la scansione –υυ),³⁵ occorre in tragedia (nella forma υυυ e sempre con un gioco paretimologico sul buio e sull'invisibilità) solo qui e in [Aesch.] PV 433 (κελαινὸς Ἄϊδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς, dove pare funzionale, in un contesto lirico, al protratto (par-)omeoteleuto ΚΕΛΑΙΝΟΣ ΑΙΔΟΣ),³⁶ e anche qui, la scelta – come si vede del tutto peculiare – pare funzionale a una sua assimilazione agli epiteti ἀνυμέναιος, e soprattutto ἄλυρος e ἄχορος, a indicare che la “Moirà di Ade” è altresì

34 Era del resto il problema da cui partiva Hermann (1825: 245-6) per il suo intervento congetturale, ed è un problema sentito anche da Serra (1992: 157 = 1999: 100: “ma non ho perduto la speranza che ci si possa di nuovo persuadere a congiungere ἰσοτέλεστος a κόρος, senza però associarlo anche ad Ἄϊδος, ovviamente requisito da Μοῖρα”), che alla fine propende, sia pure con una certa riluttanza (e a mio parere a torto: cf. *infra*), per legare ἰσοτέλεστος a κόρος (non così, giustamente, Rodighiero 1998: 139: “quando la Sorte di Ade, – per tutti uguale, il termine”).

35 Essa conta una ventina di occorrenze omeriche (specie nelle formule Ἄϊδος εἶσω, Ἄϊδος δῶ, Ἄϊδος κυνέη(ν), δόμον Ἄϊδος), una negli *Inni* (*Ven.* (5),154), un paio in [Hes.] *Sc.* 151, 227, una in *Theb.* fr. 3.4 Bern., ritorna come tassello omerico in Theogn. 917, in Pherecyd. *FGrHist* 3 F 11, in Aristoph. *Ach.* 390, in Plat. *Resp.* 612b, e poi, sempre come patente omerismo, sino all'età tardo-antica e bizantina.

36 In Soph. fr. 441a R.² *Ἰουσα. αἰδος αχῶ*, invece, le condizioni del papiro non rendono molto probabile una lettura Ἄϊδος (piuttosto -οὔσα παιδὸς *vel* -οὔσ' ἄπαιδος *vel similia*).

una “Moirà buia, invisibile” (con Ἄϊδος che richiama epiteti come ἀϊδής, ἀϊδνός); (b) quanto all’iperbato con ‘doppio salto’ della congiunzione, che tanto impensieriva Hermann e tutti gli interpreti (sino a Serra incluso), non c’è bisogno di cercare paralleli molto lontano: nell’epodo di questo stesso canto, al v. 1240, compare un analogo costruito (πάντοθεν βόρειος ὡς τις ἀκτά = ὡς πάντοθεν βόρειός τις ἀκτά).

Non vi sono ragioni, insomma, per rinunciare a οὐδ’ ἔπι κόρος, che appare viceversa del tutto funzionale e perfettamente adeguato al senso, alla struttura e allo stile di questo desolato corale, che riporta la tragedia sulla tonalità che più le è propria. È del resto constatazione sin banale che non sempre le congetture – nemmeno le più autorevoli, nemmeno le più fortunate – sono davvero soccorrevoli.

11.

Edipo è morto, un νερτέρων / εὐνον διαστὰν γῆς ἀλύπητον βᾶθρον (vv. 1661-2) lo ha forse inghiottito e almeno il trapasso è stato dolce, per cui non è più tempo di πενθεῖν (vv. 1751-3), dice Teseo di ritorno dal luogo segreto di questi misteriosi δρώμενα (v. 1644): ai vv. 1751-60, il re prende sul serio la promessa fatta a Edipo di prendersi cura delle sue figlie (vv. 1631-7), e le chiama per tre volte παῖδες (vv. 1751, 1755, 1760), ma Antigone mantiene solennemente le distanze (vv. 1754 ὃ τέκνον Αἰγέως, 1759 ἄναξ, κοίραν’ Ἀθηνῶν) e non riconosce a Teseo la funzione di ‘padre adottivo’. Perché il padre che vuole vedere con tanta insistenza (già ai vv. 1723-50), con quell’affezione divenuta simbiosi, è solo il suo (vv. 1756-7 τύμβον θέλομεν / προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου).

Riferimenti bibliografici

- Angelelli, Massimiliano (1821), *Edipo a Colono. Tragedia di Sofocle*, Bologna: Pe’ Fratelli Mari e compagno.
- Avezzù, Guido (ed.) (2008), *Sofocle. Edipo a Colono*, a c. di Guido Avezzù e Giulio Guidorizzi, trad. di Giovanni Cerri, Milano: Mondadori

- (Fondazione Lorenzo Valla).
- Bellermann, Ludwig (ed.) (1883), *Sophokles*, vol. 5. *Oedipus auf Kolonos*, Leipzig: Teubner.
- Bellotti, Felice (ed.) (1855), *Sofocle. Tragedie*, Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- Bergk, Theodor (1851), rec. di Dindorf 1849, *Jahrbücher für Klassische Philologie*, 21/61: 227-50.
- (ed.) (1858), *Sophoclis tragoediae*, Lipsiae: ex officina Bernhardi Tauchnitz.
- Brasse, John (ed.) (1829), *The Oedipus Coloneus of Sophocles*, London: Baldwin & Co. (et al.).
- Brunck, Richard F.P. (ed.) (1786), *Sophoclis tragoediae septem*, vol. 1, Argentorati: sumptibus J.G. Treuttel.
- (ed.) (1808), *Sophoclis tragoediae septem*, voll. 1-2, Oxonii: impensis R. Bliss, et R. Bliss, Jun.
- Camerarius, Joachim (ed.) (1534), *Σοφοκλέους αἱ ἐπτὰ τραγωδίαι. Sophoclis tragoediae septem* (1568), Haganoae: ex Officina Seceriana (Geneva: Henricus Stephanus).
- Campbell, Lewis (ed.) (1879), *Sophocles. The Plays and Fragments* (1871), vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
- (1907), *Paralipomena Sophoclea. Supplementary Notes on the Text and Interpretation of Sophocles*, London: Rivingtons.
- Cerri, Giovanni (2008), cf. Avezzù 2008.
- Cetrangolo, Enzo (1980), “Edipo a Colono”, in Carlo Diano (ed.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze: Sansoni, 355-82.
- Colonna, Aristide (ed.) (1983), *Sophoclis fabulae*, vol. 3. *Philoctetes Oedipus Coloneus Indices*, Aug. Taurinorum et all.: in aedibus Io. Bapt. Paraviae et sociorum.
- Condello, Federico (2018), *Sofocle. Edipo a Colono*, regia di Yannis Kokkos, Siracusa: Istituto Nazionale del Dramma Antico.
- Dain, Alphonse, Paul Mazon e Jean Irigoien (eds) (1999), *Sophocles. Tragedies, texte ét. par Alphonse Dain, traduit par Paul Mazon*, vol. 3. *Philoctète. Oedipe à Colone*, 5. ed. (1960), rev. et corr. par J. I., Paris: Les Belles Lettres.
- Dawe, Roger D. (ed.) (1982¹, 2006²), *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (ed.) (1979¹, 1996³), *Sophocles. Oedipus Coloneus*, Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Döderlein, Ludwig e Ludwig Heller (eds) (1825), *Sophoclis Oedipus Coloneus*, Lipsiae: apud Gerhardum Fleischerum.
- Dindorf, Wilhelm (ed.) (1849), *Sophoclis Tragoediae superstites et deper-*

- ditarum fragmenta*, editio secunda emendatior (1832), Oxonii: e typographeo academico.
- (ed.) (1850), *Σοφοκλέους τραγωδίαι. Sophoclis tragoediae*, vol. 2, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- (ed.) (1882), *Σοφοκλέους τραγωδίαι. Sophoclis tragoediae*, vol. 2, Editio quinta correctior, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Easterling, Patricia E. (1973), “Repetition in Sophocles”, *Hermes* 101: 14-34.
- Ellendt, Friedrich e Hermann Genthe (1872), *Lexicon Sophocleum* (1835), Berolini: sumptibus fratrum Borntraeger.
- Elmsley, Peter M.A. (ed.) (1823), (1824), *Σοφοκλέους Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ. Sophoclis Oedipus Coloneus*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano (Lipsiae: sumptibus C.H.F. Hartmanni).
- Grennan, Eamon e Rachel Kitzinger (eds) (2005), *Sophocles. Oedipus ad Colonus*, Oxford: Oxford University Press.
- Guidorizzi, Giulio (2008), cf. Avezzù 2008.
- Hartung, Johann Adam (ed.) (1851), *Sophokles. Werke*, vol. 6. *Oedipus auf Kolonos*, Leipzig: W. Engelmann.
- Hecht, Jamey (ed.) (2004), *Three Theban Plays. Antigone, Oedipus the Tyrant, Oedipus at Colonus*, Ware: Wordsworth.
- Hermann, Gottfried (ed.) (1825), *Sophoclis tragoediae* (ed. Karl Gottlob August Erfurdt), vol. 7. *Oedipus Coloneus*, Lipsiae: apud Gerhardum Fleischerum.
- (ed.) (1827), *Sophoclis tragoediae septem* (ed. Karl Gottlob August Erfurdt), vol. 2. *Oedipus Coloneus*, Londini: apud Black Young and Young.
- Irigoien, Jean (1999), cf. Dain 1999.
- Jebb, Richard Claverhouse (ed.) (1885), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. 2. *The Oedipus Col Philoctetes, Oedipus at Colonus*, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Lloyd-Jones, Hugh e Nigel G. Wilson (eds) (1990), *Sophoclis fabulae*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Lombardo Radice, Giuseppina (ed.) (1966), *Sofocle. Le tragedie* (1948), Torino: Einaudi.
- Lomiento, Liana (2008), “Appendice metrica”, in Avezzù 2008: 387-403.
- Love, Harry (2006), *Introductions and Translations to the Plays of Sophocles and Euripides*, vol. 1, Cambridge: Cambridge Scholar Press.
- Markland, Jeremiah (ed.) (1763), *Εὐριπίδου Ἰκέτιδες. Euripidis drama: Supplices mulieres*, Londini: Gul. Bowyer.
- Masqueray, Paul (ed.) (1924), *Sophocle*, vol. 2. *Les Trachiniennes, Philoctète, Oedipe à Colone, Les Limiers*, Paris: Les Belles Lettres.

- Mazon, Paul (1960, 1999), cf. Dain 1960, 1999.
- Meineke, August (ed.) (1863), *Sophoclis Oedipus Coloneus*, Berolini: apud Weidmannos.
- Mitchell, Thomas (ed.) (1841), *Oedipus Coloneus of Sophocles*, Oxford: John Henry Parker (*et al.*).
- Motta Salas, Julian (ed.) (1958), *Sófocles. Las siete tragedias*, Bogotá: Imprenta del Banco de la Republica.
- Musgrave, Samuel (ed.) (1800), *Σοφοκλέους αἱ ἑπτὰ τραγωδίαι. Sophoclis tragoediae septem*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Neri, Camillo (2016), “Note marginali al *Dyskolos* menandro”, *Commentaria Classica* 3: 9-35.
- Nucciotti, Angelo (ed.) (1949), *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano: Signorelli.
- Paduano, Guido (ed.) (1982), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. 2, Torino: UTET.
- Pearson, Alfred C. (ed.) (1924), *Sophoclis fabulae*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Reisig, Karl (ed.) (1820), *Sophoclis Oedipus in Colono*, Ienae: in libraria Croeceria.
- (ed.) (1822), *Commentationes criticae de Sophoclis Oedipo Coloneo*, Ienae: in libraria Croeceria.
- (ed.) (1823), *Commentarii in Sophoclis Oedipum Coloneum Criticis Commentationibus*, Ienae: in libraria Croeceria.
- Rodighiero, Andrea (ed.) (1998), *Sofocle. Edipo a Colono*, a c. di Andrea Rodighiero, intr. di Giuseppe Serra, Venezia: Marsilio.
- Romagnoli, Ettore (ed.) (1926), *Sofocle. Tragedie*, vol. 2. *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, Bologna: Zanichelli.
- Sartorius, Friedrich (ed.) (1882), *Sophocles' Ödipus auf Kolonos*, Gotha: Friedr. Andr. Perthes.
- Schmelzer, Carl (ed.) (1886), *Sophokles' Tragoedien*, vol. 5. *Oedipus in Kolonos*, Berlin: Habel.
- Schmidt, Friedrich W. (1886), *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern*, vol. 1. *Zu Aischylos und Sophokles*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Schneidewin, Friedrich W. e August J. Nauck (eds) (1883), *Sophokles*, vol. 3. *Oedipus auf Kolonos*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Schubert, Friedrich (ed.) (1897), *Sophokles' Oidipus auf Kolonos*, zweite, verbesserte Auflage (1896), Wien und Prag: Verlag von F. Tempsky.
- Serra, Giuseppe (1992), “La morte ‘soccorritrice’ nell’*Edipo a Colono*”, *Quaderni di storia* 18 (36): 153-70.
- (1999), “La morte ‘soccorritrice’ nell’*Edipo a Colono*”, in Guido Avezzi (ed.), *Διδασκαλία. Tradizione e interpretazione del dramma attico*,

- Padova: Imprimerie, 93-107.
- Steinmann, Kurt (ed.), (1996), *Sophokles. Ödipus auf Kolonos*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Storr, Francis (ed.) (1912), *Sophocles*, vol. 1. *Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, Cambridge, MA: Harvard University Press/ London: Heinemann.
- Tournier, Édouard (ed.) (1867), *Σοφοκλέους τραγωδίαι. Les tragédies de Sophocle*, Paris: Hachette.
- Untersteiner, Mario (1953), “Due note all’ὑπόθεσις metrica dell’Edipo a Colono”, *Paideia* 8: 94-6.
- Vauvilliers, Jean e Jean-François Capperonnier (eds) (1781), *Sophoclis tragoediae septem*, Parisiis: Pissot.
- Wecklein, Nicolaus (ed.) (1889), *Sophoclis tragoediae*, vol. 1.3, recensuit et explanavit Eduardus Wunderus, editio quinta quam curavit N. Wecklein, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- West, Martin L. (1984), “Tragica VII”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 31: 171-96.
- Woerner, Roman (ed.) (1942), *Sophokles. Tragödien*, Leipzig: Insel-Verlag.
- Wunder, Eduard (1823), *Adversaria in Sophoclis Philoctetam*, Lipsiae: sumptibus C.H. Hartmanni
- (ed.) (1839², 1847³), *Sophoclis tragoediae*, vol. 1.3, Gothae et Erfordiae: sumptibus Guil. Hennings / Londini: apud Black et Armstrong.

Minima Sophoclea. Fr. 150, 722, 338 R.^{2*}

FRANCESCO LUPI

Abstract

This note focuses on three indirectly transmitted fragments of Sophocles (fr. 150, 722, 338 R.²). In section 1, it is argued that positing a lacuna in fr. 150.1 R.² is unnecessary and that the transmitted text may in fact be sound. In section 2., it is shown that fr. 722 R.² may be identified with the *locus classicus* of Hsch. κ 3149 Latte. Lastly, in section 3, a new interpretation and a possible context of fr. 338 R.² are proposed.

1. Soph. fr. 150 R.²

⟨ΠΗΛΕΥΣ⟩ τίς γάρ με μόχθος — οὐκ ἐπεστάται;
λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ

[PELEO Quale fatica [. . .] non mi è toccata? Era leone, drago, acqua, fuoco.]

Il frammento, tramandato da uno scolio pindarico (*schol. BDP Nem.* 3.60 [III, pp. 51.16-52.5 Drachmann]),¹ è stampato da Stefan

* Ringrazio Stefano Vecchiato per le preziose osservazioni su questa nota, soprattutto per il contributo fornito alla seconda sezione. Le traduzioni dei frammenti di Sofocle sono di Paduano in Sofocle (1982: vol. 2); quelle di altri autori, salvo diversa indicazione, sono mie. Nelle sezioni 2. e 3., l'*app. crit.* dei fr. 722 e 338 R.² è basato, con modifiche, sull'ed. Radt 1999.

1 Cf. in partic. la sez. alle pp. 51, 17-52, 5: διωκομένη [scil. Teti] γὰρ ὑπ' αὐτοῦ [scil. Peleo] μετέβαλλε τὰς μορφάς, ὅτε μὲν εἰς πῦρ, ὅτε δὲ εἰς θηρία. . . . περὶ δὲ τῆς μεταμορφώσεως αὐτῆς καὶ Σοφοκλῆς φησιν ἐν Τρωϊῶ [fr. 618 R.²]: ἔγηνεν ὡς ἔγηνεν ἀφθόγγους γάμους, / τῇ παντομόρφῳ Θέτιδι συμπλακεῖς ποτε'. καὶ ἐν Ἀχιλλέως ἐρασταῖς [fr. 150 R.²]: 'τίς—ὑδωρ', "[Teti,] infatti, inseguita da quello [Peleo] cambiava forma, ora mutandosi in fuoco, ora invece in animale. . . . Della metamorfosi stessa parla anche Sofocle nel *Troilo*, 'ebbe le nozze che ebbe, senza una parola, unendosi alla multiforme Tetide' [trad. Paduano], e negli *Amanti di Achille*, . . ."). Limitatamente al fr. 150 R.², sono irrilevanti le divergenze testuali riportate in apparato da Drachmann: 1 μόχθος D: ἐπεστάτα D | 2 πῦρ καὶ ὕδωρ P.

Radt con l'inserzione congetturale di una lacuna dopo il primo emistichio del v. 1.² In apparato l'editore osserva: "recte aliquid excidisse senserunt Grotius [1626: 127], Heath [1762: 296], N.[auck 1855: 17]³ : non solum enumerationem a novo versu inceperunt veri simile est, sed nisi vocem λέων ad v. 2 trahis, iustam caesuram hic versus non habet" (Radt 1999: 167). Tuttavia, se si ammettesse che il v. 2 leggeva originariamente δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ – e si fosse dunque costretti a riconoscere l'assenza di una delle due cesure attese nel trimetro (dopo la quinta e la settima posizione) –, nulla vieterebbe di pensare a un verso con cesura mediana. Fenomeno non ignoto alla stessa tragedia,⁴ la cesura mediana non è certo priva di attestazioni nel trimetro del dramma satiresco,⁵ genere letterario al quale appartengono, con ogni probabilità, anche gli *Amanti di Achille*.⁶ Non si può peraltro escludere che nel v. 2 il

2 Non recepiscono l'ipotesi di un lacunoso v. 1: Brunk 1786: vol. 2, 311; Bothe 1806: vol. 2, 28; Schneider 1827: 24; Dindorf 1830: 236 (e successive edizioni); Ahrens 1842: 362; Hartung 1851: 16; Wagner 1852: 234; Pearson 1917: vol. 1, 106 (che interpunge, come Dindorf, con un punto dopo ὕδωρ, ma nota anche, nel commento, che "the metre is not entirely satisfactory").

3 Cf. Nauck 1856: 131 e 1889: 166.

4 Sulla cesura mediana nel dramma satiresco, cf. Ussher 1978: 36, *ad Eur. Cycl.* 5-8 (cf. anche p. 210 e 1154); nel trimetro (tragico) euripideo, Basta Donzelli (1987), che a p. 139n6 annovera (sulla base di Schein 1979: 211n1 e 38n10) poco più di 30 casi, tra Eschilo e Sofocle, di cesura mediana senza elisione. Dal punto di vista metodologico è opportuno osservare che, nel caso qui discusso, non si tratta di postulare per congettura una cesura mediana (alcune considerazioni sull'introduzione, per via congetturale, di fenomeni rari come la cesura mediana, sono in Basta Donzelli 1987: 145n52), ma di ammetterne l'esistenza, sulla base della *paradosis*, in un brano proveniente da un dramma satiresco (cf. nota seguente): la precisazione è metodologicamente rilevante.

5 Per Sofocle, cf. ad esempio fr. 670.1 R.² ("Υβρις σατυρική). Un'originaria cesura mediana è ora ipotizzata nel fr. 314.94 R.² (*Segugi*), sulla base di una nuova proposta di integrazione del verso, da Antonopoulos 2013: 80 (cf. anche nn39-40). Infine, il caso di un verso con cesura mediana *all'interno di una serie*, quale si ricostituirebbe nel fr. 150 R.², non sarebbe peraltro isolato: cf. Soph. fr. 941.10 R.² (*inc. fab.*) e, in particolare, le due serie in Aristoph. *Nub.* 50 e 51-2 (con cesura mediana in entrambe: vv. 50 e 51) e la serie (di animali) al v. 661.

6 L'ipotesi, risalente a Casaubon (1600: 11-12), è recepita dalla critica attuale: da ultimo, Seidensticker (2012: 212) annovera gli *Amanti di Achille* tra i

testo proseguisse con un'enclitica monosillabica – di cui non sarà difficile postulare la scomparsa nel corso della tradizione – e che, pertanto, un'originaria parola metrica formata da ὕδωρ + encl. terminasse in corrispondenza della cesura eptemimere.⁷

Si noti anche che le occorrenze di δράκων al nom. nella tragedia di V sec. prediligono l'inizio del trimetro (Soph. *Tr.* 12; Eur. *Ba.* 1330, 1358, fr. 754a.2, 757.902 Kn.);⁸ in seconda posizione (∼⁻²) il termine si rinviene in un solo caso (Eur. fr. 930 Kn.). Altre collocazioni sono parimenti (o poco meno) infrequenti: (∼⁻⁴) 1x (Eur. *Pho.* 931); (∼⁻⁵) 1x (Aesch. *Sept.* 381); (∼⁻⁶) 2x (Aesch. fr. 123 R.; Eur. *Or.* 479).⁹ Quanto a λέων, la sola altra occorrenza al nom. nelle se-

drammi sofoclei certamente satireschi. Peraltro, una cesura mediana (con elisione) è attestata in parte della *paradosis* anche per un ulteriore frammento degli *Amanti di Achille* (149.7 R.²; così i vv. 6-7 nell'ed. Radt 1999: τέλος δ' ὁ θυμὸς οὐθ' ὄπως ἀφῆ θέλει / οὐτ' ἐν χερσὶν τὸ κτήμα σύμφορον μένειν, “poi il loro cuore non vuol più né lasciarlo andare, ma neppure si può tenerlo in mano”, detto del κρύσταλλος afferrato dai bambini [vv. 3-4]): la tradizione dello Stobeeo, fonte del frammento (*Flor.* 4.20.46 = IV, pp. 460.7-461.1 H.), al v. 7 si divide tra κτήμα σύμφορον (S) e κτήμ' ἀσύμφορον (MA). La lezione dei codd. MA, che introduce nel verso la cesura mediana, è accolta da Degani 1991: 95 (ed è inoltre mantenuta nel più ampio intervento sul testo proposto dallo studioso alle pp. 95-6).

7 In questa direzione si muove, ad esempio, l'integrazione ὕδωρ <τε> di Mekler *ap.* Pearson 1917: vol. 1, 106, *app. crit. ad l.*

8 Il caso delle *Trachinie* è rilevante, poiché δράκων vi ricorre in un contesto per certi versi analogo a quello del frammento (incentrato, secondo la testimonianza dello scolio pindarico, sulle metamorfosi di Teti: cf. *supra*, n1). Deianira sta descrivendo le trasformazioni di Acheloo, suo pretendente, proprio come Peleo – con buona probabilità *persona loquens* nel frammento (l'ipotesi risale a Brunck 1786: vol. 2, ³11) – quelle dell'elusiva Teti: cf. *Tr.* 9-13 μνηστήρ γὰρ ἦν μοι ποταμὸς, Ἀχελῶον λέγω, / ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξῆτει πατρός, / φοιτῶν ἐναργῆς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος / δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείω κύτει / βούκρανος, κτλ. (“avevo come pretendente / un fiume, Acheloo, che si presentava / a mio padre per domandarmi in sposa / in tre forme diverse: con l'aspetto / di un toro, o di un serpente attorcigliato / e screziato, o in sembianze umane e il capo / di un bue”, trad. Rodighiero in Sofocle 2004: 55).

9 Per la sequenza formata da sostantivo bisillabico + encl. τε all'interno di una serie e all'inizio del trimetro, cf. ad esempio i seguenti casi sofoclei: fr. 398.3-4 R. . . . παγκάρπεια συμμιγῆς ὀλαῖς / λίπος τ' ἐλαίας . . . (“ogni genere di frutti, insieme ai grani d'orzo, e l'olio di oliva”; il testo greco è quello costituito da Radt in prima edizione [1977]: per una difesa del tràdito ὀλαῖς, cf.

zioni giambiche dei tre grandi tragici è in ultima sede (Aesch. Ag. 827).¹⁰

In definitiva, non sembrano esservi ragioni cogenti per intervenire sulla *paradosis* del frammento, né pare metodologicamente corretto postulare lacuna nel v. 1.¹¹

2. Soph. fr. 722 R.²: una possibile ‘traccia’ esichiana?

κυνηδὸν ἐξέπραξά νιν κυζούμενον

[L’ho ucciso che guaiva come un cane.]

κυνιδὸν Et. Gud. q | ἐξέπραξά νιν Papabasileiu, Tucker : ἐξέπραξαν Et. Gud., ἐπέπραξον Et. Gen.; ἐσπάραξαν ? Dobree; ἐσπάραξέ νιν Blaydes; ἐσπάραξαν ἄμα ? Blaydes : ἐξέκραξαν, ὡς Blomfield; ἐξέκραξαν ἄν vel ἐξέκραξαν ἄνα- Schneider; ἐξέκραξεν ἄν Bothe; ἐξήραξά νιν ? Wagner, v. Herwerden | κυζούμενον Et. Gud. u ‘ms. Reg.’ : κνιζούμενον Et. Gud. q, κυζόμενον cett.; κυζούμενοι Jacobs, Hartung; κυζούμενος dub. Blaydes; κυζόμενοι Blomfield, κυζόμενον v. Herwerden, Papabasileiu

Non sembra essere stata proposta l’identificazione di questo trimetro sofocleo¹² come *locus classicus* della seguente glossa di Esichio:

Carrara 2014: 200); 432.2-3 R.² . . . μέτρων εὐρήματα / τάξεις τε ταύτας . . . (“le misure, gli schieramenti”); 956.1-2 R.² ὑπέρ τε πόντον πάντ’ ἐπ’ ἔσχατα χθονός / νυκτός τε πηγᾶς οὐρανοῦ τ’ ἀναπτυχᾶς, (“Al di là del mare, ai confini della terra, alle fonti della notte, nella distesa del cielo”), dove νυκτός è però specificazione del successivo πηγᾶς.

10 Nella più tarda *Alessandra* di Licofrone, λέων è solo in ultima sede (vv. 329, 459, 1441).

11 L’altro argomento addotto da Radt per motivare la propria *constitutio* del v. 1, e cioè che la serie λέων . . . ὕδωρ doveva *verosimilmente* prendere avvio a inizio verso, non mi pare decisivo. Vi si possono opporre, con ricognizione non sistematica, alcuni passi comici: cf. ad esempio Aristoph. *Vesp.* 937-9, con inizio dell’elenco (di utensili da cucina) nell’ultimo *metron* del verso; in *Ach.* 878, l’enumerazione delle merci del Tebano (vv. 874-80), interrotta da un intervento in *antilabe* di Diceopoli (vv. 876-7), riprende non all’inizio del verso, bensì dopo il primo *metron*, che è occupato dall’espressione καὶ μὲν φέρω (sul passo e su altre sequenze cumulative negli *Acarnesi*, cf. Ferrari 1998: 358-60).

12 Dal *Frisso* (fr. 721-^{**}723a R.²), sull’identificazione del cui soggetto, og-

κ 3149 Latte κνυζούμενον· στένοντα. [ἡ φωνὴ κυνῶν [ἡ]
κνυζήθμος γοερὸν φθεγγόμενων]¹³

L'accostamento manca sia nell'edizione esichiana di Latte sia in quella sofoclea di Radt, ma anche, a quanto mi risulta, nelle precedenti edizioni dei frammenti sofoclei (l'unica, parziale eccezione è costituita da Pearson, 1917: cf. *infra*, n17). In favore di una possibile derivazione del lemma esichiano dal verso di Sofocle depone la rarità della forma κνυζούμενον:¹⁴ il participio, all'acc. masch. sing. e con contrazione propria dei verbi in -εω,¹⁵ è attestato esclusivamente nel frammento del *Frisso*, in alcuni testimoni dell'*Etymologicum Gudianum* (che del frammento è fonte, insieme all'*Etymologicum Genuinum*)¹⁶ e nella glossa esichiana.¹⁷ Il verbo κνυζέομαι

gi ignoto, sono state formulate più ipotesi (cf. Radt 1999: 491). Il fr. **723a R.², semplicemente attribuito dalla fonte a 'un *Frisso*' (ἐν Φρίξῳ), titolo attestato anche per Euripide e Acheo (fr. 38 Sn.-Kn.), è ritenuto con maggior probabilità euripideo (**837a Kn.) da Kannicht 2004: vol. 2, 875, *app. test.*

13 La pericope tra quadre è ritenuta da Latte un'"altera forma" della glossa κ 3144 (κνύζα· [κνυζήθμος S, ἀπὸ τοῦ κνυζᾶσθαι· ἐπὶ τῶν κυνῶν. καὶ] ἡ κόνυζα κατὰ συγκοπὴν). Vale tuttavia la pena di segnalare che l'umanista Varino (o Guarino) Favorino Camerte (1450-1537), nel *Magnum ac perutile dictionarium* della lingua greca, stampava, s.v. κνυζούμενον, στένοντα φωνῇ κυνῶν· ἡ κνυζούμενον, γοερὸν φθεγγόμενον (Camerte 1523: 309v, s.v.; il testo è approvato da Müller 1811: vol. 1, 108). La scelta ecdotica di Varino avvalorebbe l'accostamento di frammento e glossa: se Esichio glossava effettivamente κνυζούμενον con στένοντα φωνῇ κυνῶν ('che si lamenta con una *phone canina*'), sarebbe qui sottolineato il valore traslato che il verbo κνυζέομαι ha nel trimetro (ove non può senz'altro avere per referente un cane, ma qualcuno che geme 'come un cane', κυνηδόν appunto). Per l'impiego metaforico del verbo, cf. *infra*, n17; su Varino e il *Dictionarium*, cf. Guida 1982.

14 Tuttavia, non si può a rigore escludere un caso di lemmatizzazione all'acc., meno frequente di quella al nom., ma comunque diffusa in ambito scoliastico e lessicografico, come segnalano, in riferimento a nomi e aggettivi, Bossi-Tosi 1979-1980: 9-10.

15 Per le forme del verbo, cf. *DELG*, 549, s.v. κνυζέομαι.

16 Per i dati si rimanda a Radt 1999: 492, *app. test. ad fr. 722 R.²*

17 La glossa è replicata, con diversa contrazione nel lemma, in Phot. κ 831 Theodoridis = *Sud.* κ 1890 Adler κνυζόμενον· στένοντα· μεταφορικῶς ἀπὸ τῶν σκυλάκων ("knyzomenon: gemente; metaforicamente, dai cuccioli"; segue, nella *Suda*, una citazione adespotata). Un riferimento alla glossa della *Suda* è in Pearson (1917: vol. 2, 324, *ad fr. 722*), il quale, nell'esaminare l'emendazione di

è rarissimo nel dramma di V secolo: ricorre esclusivamente in Sofocle – nel frammento qui esaminato e in *OC* 1570 (*lyr.*), ove designa il ‘latrare’ di Cerbero – e in Aristoph. *Vesp.* 977.¹⁸ Oltre alla rarità della forma participiale, un dato particolarmente rilevante a sostegno dell’ipotesi è proprio il fatto che nella glossa esichiana il participio è spiegato con l’*interpretamentum* στένοντα: ciò garantisce la natura di acc. *masch.* – e non, invece, di nom./acc. neutro – del participio,¹⁹ la medesima forma, cioè, che si rinviene nel frammento del *Frisso*. La glossa esichiana, se effettivamente derivata dal verso sofocleo, consente allora di respingere senz’altro alcuni interventi sul testo.²⁰ Nel verso sarebbe infatti evocata l’uccisione di qualcuno ‘che si lamenta’ (cf. ancora στένοντα nell’*interpretamentum*) ‘come un cane’ (κυνηδὸν . . . κυζούμενον): a κυζεῖσθαι

Blomfield, osserva: “J.[ebb] remarks that ἐκκράζω denotes a sound very different from κυζεῖσθαι; but κυζηθμός was used of a dog *squealing* from pain (ἢ τῶν κυνῶν ὑλακὴ ὀδυρτικὴ Suid., who has also κυζόμενον· στένοντα), or *howling* for his master (Ael. *nat. an.* 1. 8.), and Hdt. 2. 2 uses κυζήματα for the inarticulate cries of babies. It does not therefore seem impossible that it should be used of a shrill cry” (rilevo che il sintagma postulato da Blomfield, il quale non ne adduceva paralleli, ricorre in D. C. 66.15 πολλὰ καὶ ἄτοπα κυνηδὸν ἐξέκραγε). Come si vede, Pearson non stabilisce alcun rapporto *diretto* tra frammento sofocleo e lemma della *Suda*, né menziona la glossa esichiana. Nessuna relazione è stabilita nemmeno in Ellendt-Genthe (1986: 971-2), s.v. κυζάομαι: il riferimento alla voce della *Suda* apre il lemma, che si chiude con la citazione del frammento secondo il testo di Blomfield (assente anche qui, invece, ogni riferimento a Esichio). Infine, nella *Suda On Line*, David Whitehead, estensore della nota 1 alla voce κυζόμενον, afferma che il lemma è “evidently quoted from somewhere”, ma non avanza proposte identificative.

18 Aristoph. *Vesp.* 977-8 ἀναβαίνειτ', ὦ πόνηρα, καὶ κυζούμενα / αἰτεῖτε κἀντιβολεῖτε καὶ δακρύετε (“Venite su, infelici! E frignate, pregate, implorate, versate lacrime”, trad. Fabbro in Aristofane 2012: 233). Cf. *schol.* VTLhAld *ad l.* (p. 155 Koster) κυζούμενα: παρακλαίοντα. ὡς ἐπὶ κυνῶν Ἰδὲ VTAld εἶπε(ν) ἵτὸ “κυζόμενα” Lh· κυζηθμός γὰρ λέγεται ποιά τις φωνὴ ἐπὶ κυνῶν. VTLhAld.

19 In altri casi la lemmatizzazione al neutro è indistinguibile da quella al maschile: cf. Bossi-Tosi 1979-1980: 11.

20 Non solo: nell’unica altra occorrenza sofoclea del verbo (*OC* 1570), la forma κυζεῖσθαι è favorita dalla *paradosis* (κυζεῖσθαί τ’ IraV: κυζᾶσθαί τ’ z κυζᾶσθαί τ’ cum ει s.l. T; così l’*app. crit. ad l.* confezionato da Guido Avezù in Avezù-Guidorizzi-Cerri 2008: 174) e preferita dagli editori.

non è, dunque, il soggetto, come variamente postulano le proposte di Jacobs, Hartung, Blaydes, Blomfield riportate sopra in apparato, ma il complemento oggetto del verbo di modo finito.²¹ Tutto ciò sembra confermare la bontà della scelta ecdotica di Radt, non certa oltre ogni dubbio, ma dotata almeno di elevata probabilità, e, come più opportuna scelta traduttiva, quella di rendere il sintagma κυνηδὸν . . . κυζούμενον con “*guaire* come un cane” (e non ‘latrare’), come opportunamente fa Paduano.

All’ipotesi qui avanzata si potrebbe opporre l’assenza, in Esichio, di altre glosse provenienti dal *Frisso*.²² Questo è certamente vero, eppure non si può escludere che anche il lemma κυνηδόν (κ 4853 Latte) derivasse al lessicografo di Alessandria proprio dal nostro frammento. La considerazione si basa su una proposta di Blomfield (1812: 127), che mise in relazione con il fr. 722 R.² la glossa foziana κ 1208 Theodoridis (κυνηδόν : ὡς κυνῶν). Il critico inglese ipotizzava infatti che il *nomen auctoris* Σοφοκλῆς che ricorre nella glossa precedente (κ 1207 Theodoridis)²³ fosse in realtà mal collocato, e dovesse piuttosto appartenere alla glossa successiva. Se Blomfield coglieva nel segno, la presenza di un’identica glossa in Esichio (κ 4583 Latte = *Synag.* κ 509 Cunningham) andrebbe allora valorizzata. Va peraltro rilevato che solo tre sono le attestazioni dell’avv. κυνηδόν in età classica e che tutte provengono dal

21 Il verbo ἐκπράσσω in Sofocle ricorre, all’aor. e nella stessa sede metrica, in *Ant.* 303 (ἐξέπραξαν), *OC* 941 (ἐξέπραξα) e 1659 (ἐξέπραξεν). Nell’ultimo caso il verbo è usato nel senso di ‘uccidere’, come nel frammento del *Frisso*: Papabasileiou (1894: 71), posta l’equazione ἐξέπραξα = ἀπέκτεινα, rimanda al passo dell’*OC*, mentre Tucker (1903: 191) traduce “I *despatched* him while he whimpered like a dog” (corsivo mio).

22 Diversamente da quanto si verifica, ad esempio, per i *Segugi*, da cui derivano ben quattro glosse esichiane, una delle quali (ε 7500 Latte) recentemente individuata (Vecchiato 2016). Sofocle è di gran lunga il tragico più citato da Esichio: per i dati (254 citazioni, divise tra drammi superstiti e ben 72 tragedie frammentarie), cf. Jouanna 2018: 766-7n43.

23 κύτνβη· πλοίου εἶδος. Σοφοκλῆς. La glossa è messa in relazione con il fr. 127 R.² (*Andromeda*) ἵπποισιν ἢ κύμβαισι ναυστολεῖς χθόνα; (“Approdi a questa terra su navi, o a cavallo?”), che costituisce l’unica occorrenza del termine κύμβη in tragedia. La proposta di Blomfield, segnalata da Radt (1999: 158 e 246) – *app. test. ad fr.* 122 e 722 R.² rispettivamente –, non è registrata da Theodoridis.

dramma: oltre a Sofocle, l'avv. è in Aristoph. *Eq.* 1033 e *Nub.* 491.

Ad ogni modo, la presenza in Esichio di una sola glossa derivante dal *Frisso* non sarebbe comunque eccezionale. Anche per altri drammi frammentari di Sofocle, infatti, si registra una sola testimonianza esichiana: è il caso, ad esempio, dei perduti *Atreo o Le donne di Micene* (Hsch. ε 5201 Latte = Soph. fr. 141 R.²) e *Dedalo* (Hsch. θ 1029 Latte = Soph. fr. 173 R.²), forse anche degli *Antenoridi* (Hsch. α 8627 Cunningham = Soph. fr. 138 R.²).²⁴ In tutti questi casi Esichio dichiara il dramma di origine, ma non mancano certo esempi di glosse che, benché prive di riferimenti espliciti a un dramma, sono state opportunamente messe in relazione con frammenti sofoclei dagli studiosi.²⁵ A parere di chi scrive, la glossa esichiana κ 3149 Latte andrà dunque annoverata tra le possibili testimonianze del fr. 722 R.²

3. Soph. fr. 338 R.²: vello d'oro o fuoco prometeico?

κᾶν ἐθαύμασας
τηλέσκοπον πέμφιγα χρυσεῖαν ἰδῶν

[Saresti stupito a veder brillare da lontano il raggio d'oro]

nuntium loqui coniecit Wilamowitz (teste Radt) || 1 κᾶν ἐθαύμασας
Hermann : κᾶν ἐθαύμασα cod., κάπεθαύμασα Bentley || 2 τηλέσκοπον
Bentley : τῆ δὲ σκοπῶν cod., τῆδε σκοπῶν Gemusaeus | χρυσεῖαν Bentley

Il fr. 338 R.², dalle perdute *Donne della Colchide*, dramma legato al ciclo degli Argonauti,²⁶ è trasmesso da Galeno all'interno

²⁴ Le glosse esichiane derivate dagli *Antenoridi*, tuttavia, sono con buona probabilità due: cf. fr. *139 R.², la cui attribuzione al dramma è basata su un'emendazione del trådito ἐν τῆ νορίδες in Ἀντηνορίδας nell'*interpretamentum* di Hsch. ε 1287 Latte.

²⁵ Cf., a mero titolo di esempio, la glossa μ 1876 Latte, inclusa da Radt nell'*app. test. ad fr.* 89 R.², o, ancora, α 856 e α 1649 Cunningham, messe in relazione dall'editore, rispettivamente, con i fr. 370.1 (*dubitanter*) e 237 R.².

²⁶ Radt 1999: 316-20 (fr. 337-49 R.²; cf. anche fr. 336 P. = fr. dub. 1135 R.2). Le fonti non concordano sulla forma del titolo, dividendosi tra femminile (Κολχίδες) e maschile (Κόλχοι), con un marginale vantaggio per il femminile. Legati a momenti diversi del ciclo argonautico erano svariati altri drammi sofoclei: sul tema cf. ora Guérin 2012.

di un ampio passo atto a illustrare i valori semantici del termine πέμφιξ.²⁷ Se del *plot* dell'opera sofoclea poco è noto,²⁸ ancor meno si conosce del contesto drammatico del frammento.²⁹ Al riguardo sono state avanzate alcune ipotesi. Sulla *persona loquens*, innanzitutto: Wilamowitz (teste Radt) vi colse le parole di un messaggero (la presenza di un *angelos* tra le *dramatis personae* è certa);³⁰ quindi sul referente sotteso all' 'aurea' τηλέσκοπος πέμφιξ (v. 2): Pearson (1917: vol. 2, 19), basandosi sul confronto con A. Rh. 4.170ss.,³¹ pen-

27 Galen. In *Hipp. Epid.* 6, *comm.* 1.29 (CMG V.10.2.2, pp. 47, 25-50, 7 Wenkebach). Cf. Pearson 1917: vol. 2, 18 *ad l.*; DELG, 880, s.v. Sul passo galeniano, cf. Cipolla 2012-2013: 99-100.

28 Cf. ora la ricostruzione proposta da Guérin 2012: 66-8.

29 Wecklein (1898: 739) ne ipotizzò la provenienza, senza addurre alcuna motivazione, dal dialogo tra Medea e Giasone che, teste lo *schol.* LP A. Rh. 3.1040c (p. 247.14-16 Wendel), aveva luogo nel dramma.

30 Così informa lo *schol.* LP A. Rh. 3.1354-6a (pp. 257.17-258.8 Wendel), fonte del fr. 341 R.² (ma anche di un frammento di Eumelo di Corinto: *Cor.* fr. 22 EGEF = fr. dub. 19 B. = *Cor.* fr. 4 D. = fr. 21 W.).

31 Cf. vv. 170-8 ὧς τότ' Ἰήσων / γηθόσυνος μέγα κῶας εἰαῖς ἀναείρετο χερσί, / καὶ οἱ ἐπὶ ξανθῆσι παρησίσι ἠδὲ μετώπῳ / μαρμαρυγῆ ληνέων φλογὶ εἴκελον ἴξεν ἔρευθος. / ὄσση δὲ ῥίνος βοὸς ἦνιος ἢ ἐλάφοιο / γίγνεται, ἦν τ' ἀγρωσταὶ ἀχαινέην καλέουσιν, / τόσσον ἔην, πάντη χρύσειον, ἐφύπερθε δ' ἄωτον / βεβρίθει λήνεσσιν ἐπηρεφές· ἦλιθα δὲ χθῶν / αἰὲν ὑποπρὸ ποδῶν ἀμαρύσσετο νισομένοιο ("... così godeva il figlio di Esone, alzando il vello nelle sue mani; sopra le bionde guance e sopra la fronte al baleno del vello venne un rossore, come di fiamma. Grande come la pelle d'una giovenca d'un anno o di un cervo, quello che i cacciatori chiamano cerbiatto, così era il vello, tutto d'oro e coperto di bioccoli, pesante; e mentre Giasone avanzava la terra ai suoi piedi rifletteva passo su passo la luce"; trad. Paduano in Apollonio Rodio 1986: 551, 553). C'è qui, però, una differenza significativa rispetto al fr. 338 R.²: la descrizione apolloniana coglie infatti l'impatto che lo splendore del vello, riverberandosi su Giasone, ha sull'eroe, 'relativizzando' gli effetti della luminescenza dell'oggetto; l'immagine della luce riflessa a terra, poi, coglie tali effetti *da vicino* (la prospettiva, dunque, non è quella del 'campo lungo' presupposto dall'agg. τηλέσκοπος). La luce (φέγγος) del vello è poi paragonata al bagliore (αἴγλη) del fuoco in A. Rh. 4.1145-6 πάσας δὲ πυρὸς ὧς ἄμφεπεν αἴγλη, / τοῖον ἀπὸ χρυσεῶν θυσάνων ἀμαρύσσετο φέγγος. ("Le circondava tutte con una luce di fuoco, tale era il lampo che si irradiava dai bioccoli d'oro"; trad. Paduano in Apollonio Rodio 1986: 657). Anche qui, però, le proprietà luminose del vello sono colte nel loro riflettersi sugli astanti: la descrizione non sembra pertanto collimare con il dato della

sò al vello d'oro, e così intese anche Wilamowitz (1928: 377).³² La conquista del vello da parte di Giasone e compagni doveva infatti costituire, come oggi si riconosce, il soggetto del dramma.³³ È stato per altro proposto che Apollonio Rodio avesse tra le mani il dramma, ad esempio per la sezione del poema dedicata alla descrizione del φάρμακον Προμήθειον donato da Medea a Giasone (cf. Radt 1999: 317), a cui farò ritorno in seguito, mentre il già citato scolio *ad* A. Rh. 3.1354-6a sembrerebbe attestare esplicitamente un'imitazione del testo di Sofocle da parte del poeta ellenistico.³⁴

Un elemento testuale finora non adeguatamente esaminato fa sorgere però il sospetto che la fortunata³⁵ interpretazione di Pearson e Wilamowitz non sia l'unica possibile. Tale elemento è l'agg. τηλέσκοπος, restaurato nel testo grazie a un'emendazione di Richard Bentley (1691: 58). A proposito del termine, sulla cui restituzione non paiono esserci dubbi (è pressoché unanimemente accolta dagli editori dopo Bentley³⁶), va notato che le sole due occor-

'visibilità da lontano' insito in τηλέσκοπος (cf. *infra*, n38).

32 Diversamente, Hartung (1851: 97) inquadra il fr. 338 R.² nell'ambito di un resoconto angelico sulle prove sostenute da Giasone: il frammento farebbe riferimento ai buoi spiranti fuoco aggiogati dall'eroe. A conclusioni analoghe giunge Wenkebach 1928: 19.

33 Cf. Radt 1999: 316. Dirimenti le notizie offerte dagli scolii alle *Argonautiche*, che della perdita tragedia sofoclea offrono testimonianze e frammenti: cf., con i loro contesti di citazione, i fr. 341 e 343 R.² (quest'ultimo trasmesso da *schol.* LP A. Rh. 4.223-30d [p. 272.25-6 Wendel]).

34 Il dato è però controverso ed è messo in dubbio, con argomenti diversi, da Michelazzo 1975 (cf. in partic. pp. 39-40) e Lennox 1980: 64-5n44. Sullo scolio, cf. ora anche Tsagalis 2017: 105-8.

35 Che il referente sia effettivamente il vello d'oro ipotizzano, in grado crescente di certezza, Guérin (2012: 66) – “peut-être” – e Lloyd-Jones (2003: 187n(a)) – “presumably” –; come un dato di fatto è presentato invece da Sutton 1984: 32: “Fr. 338 comes from a description of the Fleece”. Segnala l'ipotesi, senza però discuterla, Lucas de Dios 1983: 186n660.

36 Fanno eccezione Schneider (1827: 49) e Wagner (1852: 300), che stampano τηδε σκοπών. La corruzione di τηλε- in τη δὲ nel testo di Galeno è facilmente motivabile sul piano paleografico come errore di maiuscola (THΛΕ > THΔΕ). D'altra parte, oscillazioni tra τηλε e τηδε (con corruzioni operante in entrambi i sensi) sono attestate nella tradizione manoscritta di vari testi greci (ad esempio nella *paradosis* di *schol.* Hom. *Il.* 17.189-190a² [vol. IV, p. 365 Erbse] e di Lib. *Ep.* 274.4). Benché τηλέσκοπος non ricorra mai altrove in

renze di τηλέσκοπος prima del V sec., entrambe provenienti dalla *Theogonia*, si riferiscono alla luce sprigionata dal fuoco rubato da Prometeo.³⁷ Nel descrivere l'oggetto del furto del Titano, Esiodo lo definisce πυρὸς τηλέσκοπον ἀυγήν ("bagliore del fuoco, visibile da lontano"), sintagma che ricorre due volte a breve a distanza nel testo (vv. 566, 569), entrambe in posizione clausolare. Dopo Esiodo, τηλέσκοπος non è più attestato fino al passo sofocleo.³⁸

L'elemento è significativo, tanto più che dalla *hypothesis* del *Prometeo incatenato* sappiamo che nelle *Donne della Colchide* aveva luogo una παρέκβασις (digressione) sul mito del Titano.³⁹

tragedia, gli agg. in τηλ(ε)- sono maggiormente attestati in Sofocle che negli altri due grandi tragici: 5x (τηλέπορος [*Ant.* 983, *lyr.*], τηλεφανής [*Phil.* 189] e τηλαυγής [*Tr.* 524]) sono tutti *harpax* nella tragedia attica; τηλωπός [2x: *Ai.* 564; *Phil.* 216, *lyr.*] ricorre solo in Sofocle tra i tragici; Aesch. 2x (ma 5x se si comprendono 3 casi dal *PV*); Eur. 4x (compresa un'occorrenza dell'etimologicamente incerto τηλύγετον [*IT* 829], messo in relazione dagli antichi con τήλε: cf. *DELG*, 1149, s.v.) Da segnalare la presenza di τηλέγνωτον (riconoscibile da lontano) in Aesch. fr. **204c.6 R. (attribuito per congettura al Προμηθεὺς πυρκαεύς), ove sembrerebbe qualificare proprio il bagliore del fuoco (cf. Cipolla 2012-2013: 93). Stamatoropoulou (2017: 164) osserva che nel fr. **204b.3 R. (. . . πὰρ πυρὸς ἀκάματον ἀυγάν) e nell'impiego di τηλέγνωτον "Aeschylus' language evokes the *Theogony*" (cf. in part. il già richiamato v. 566 del poema esiodeo κλέψας ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον ἀυγήν).

37 Blaydes (1894: 45) *ad Soph.* fr. 338 R.² rimanda alle due occorrenze esiodee, sottolineando il valore passivo che τηλέσκοπον ha nel frammento sofocleo (cf. nota seguente); nulla più che un rimando alla *Theogonia* è poi in Blaydes (1906: 133).

38 L'agg., nella forma proparossitona (e dunque con valore passivo: cf. schol. Hes. *Th.* 566 Di Gregorio προπαροξυτόνως ὡς παθητικόν. ἔστι δὲ τὸ πόρρωθεν ὀρώμενον) e in riferimento all'idea di 'luce', 'bagliore', è poi in *AG* 2.1.77 καθαρὴν . . . τηλέσκοπον αἶγλην ("puro splendore da lungi visibile"). Come attributo di masse visibili da lontano in virtù della loro dimensione, invece, è impiegato ad es. in *Limen. Paeon Delph.* 1 (*CA* p. 146), ove qualifica il Parnaso, e *AG* 6.25.1 (*Phil.*) Λευκάδος αἰπὺν . . . ναύταις τηλέσκοπον ὄχθον ("la scoscesa altura di Leucade, da lungi visibile ai marinari"). Con valore attivo, proprio della forma parossitona τηλεσκόπος, il termine è ad es. in *Aristoph. Nub.* 290 (*lyr.*) τηλεσκόπῳ ὄμματι ("con occhio che lungi vede"); cf. [Greg. Naz.] *Chr. Pat.* 31 τηλεσκόποις ὄμμασι ("con occhi che lungi vedono"). Sull'agg. e il suo impiego (raro in età classica, più frequente presso autori tardi), cf. anche Candio 2012: 173n15.

39 *Argum.* Aesch. *PV* (p. 65,6 Herington). Di tale digressione sembra re-

Welcker (1839: 335), sulla base di A. Rh. 3.845-66, mise in connessione tale digressione con il cosiddetto φάρμακον Προμηθείου (filtro di Prometeo; cf. A. Rh. 3.845), un miracoloso unguento fornito da Medea a Giasone in vista delle fatiche imposte all'argonauta da Eeta, padre della donna. Si può allora avanzare la proposta, pur con tutte le cautele del caso, che il fr. 338 R.² fosse originariamente collocato all'interno di tale digressione; referente del verso e mezzo sarebbe non il vello, ma il fuoco di Prometeo, che è ragionevole ipotizzare vi fosse menzionato. A ben riflettere, il *pharmakon* è di fatto una 'conseguenza' del furto del fuoco e origina proprio dalla pena patita dal Titano per espiare quella colpa.⁴⁰ È arduo allora pensare che una digressione sul mito di Prometeo, se era effettivamente occasionata dalla menzione del *pharmakon* come proposto da Welcker, non ne offrisse un resoconto eziologico, a partire proprio dal fuoco e dal furto di esso.⁴¹

L'immagine del fuoco visibile da lontano, infine, non è certo senza paralleli in poesia: essa ricorre in Pi. *Thren.* 7.9 Maehler = fr. 58.9 Cannatà, dove la *iunctura* πυρὶ τηλεφανεῖ ("al fuoco che ap-

stare traccia nel fr. 340 R.² ὑμεῖς μὲν οὐκ ἄρ' ἤσπε τὸν Προμηθεά ("voi non sapevate di Prometeo..."), che secondo Welcker (1839: 335) ne costituiva l'avvio; *contra* Faerber 1932: 59-60. Sui valori di παρέκβασις nella terminologia antica, cf. Nünlist (2009: 64-6); nel caso delle *Donne della Colchide*, il termine alluderebbe all'uso del mito di Prometeo "probably as an external analepsis" (66n132).

40 Nel resoconto di Apollonio (cf. 3.851-9), il *pharmakon* è ottenuto dall'umore stillante da una pianta germinata dal sangue di Prometeo, gocciolato a terra dall'aquila torturatrice.

41 La qualifica del raggio come 'aureo' (χρυσέαν) non prova che il referente del frammento fosse in effetti il vello, come potrebbe indurre a pensare, ad esempio, il confronto con Pi. *Pyth.* 4.231 κῶας αἰγλᾶεν χρυσέω θυσάνῳ ("il vello lucente di fiocchi d'oro", trad. Gentili in Pindaro 2006: 147; per l'espressione, cf. A. Rh. 4.1142 χρύσειον αἰγλῆεν κῶας). L'associazione tra oro e fuoco, infatti, non è senza paralleli e ricorre, variamente formulata, nella produzione poetica di V sec. È affermata per similitudine in Pi. *Ol.* 1-2 ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ / ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἕξοχα πλούτου ("Ottima è l'acqua e l'oro come fuoco che avvampa rifulge nella notte più di ogni superba ricchezza", trad. Gentili in Pindaro 2013: 27). In tragedia, rilevante è Aesch. *Ag.* 288, ove il σέλας (splendore) prodotto dai fuochi segnalatori è qualificato con l'*hapax* χρυσοφεγγές (che riluce come l'oro).

pare da lontano”) presenta, nell’agg. τηλεφανής, un evidente punto di contatto non solo semantico ma anche formale con il fr. 338 R.² (τηλεφανές ~ τηλεσκοπον).⁴² Per altro, non è questo il solo caso di agg. formato con l’avv. τῆλε impiegato in riferimento al fuoco e alla luce da esso sprigionata:⁴³ in Aesch. Ag. 300-1 φάος δὲ τηλεπομπον οὐκ ἠναίνετο / φρουρά . . . (“La vedetta non rifiutava di accogliere la luce che si spinge lontano . . .”, trad. Medda in Eschilo 2017: vol. 1, 265), l’*hapax* τηλεπομπος⁴⁴ designa la proprietà della luce dei fuochi segnalatori di propagarsi lontano.

Operazione incerta quanto poche altre, l’esegesi di lacerti testuali brevi e del tutto decontestualizzati pone quesiti spesso destinati a rimanere insoluti. Le considerazioni esposte sopra non hanno la pretesa di risolvere in modo definitivo quelli sollevati dal fr. 338 R.². Esse mostrano però, *a fortiori*, il carattere inevitabilmente incerto di qualsiasi proposta esegetica avente per oggetto frammenti di ridotta estensione, rivendicando, al tempo stesso, la necessità di mantenere aperto il dibattito filologico.

42 I vocaboli sono pressoché identici dal punto di vista semantico. Nella tradizione scoliastica e lessicografica si rintraccia, per entrambi, il medesimo *interpretamentum*: cf. gloss. Hes. Th. 566 (p. 194 Flach) τηλεσκοπον. τὴν μακρόθεν φαινομένην BMM² (“*teleskopon*: quella [scil. αὐγὴν, luce] che appare da lontano”) ≈ Hsch. τ 769 Hansen τηλεφανές· φαινόμενον μακρόθεν (“*telephanes*: che appare da lontano”; cf. anche la glossa τ 768). Il sintagma τηλεφανές πῦρ ricorre anche (al nom.) in Aret. SD 2.13.10, proposto da Hansen come *locus classicus* della succitata glossa τ 769.

43 Sugli agg. composti con l’avv. τῆλε esprimenti la “*propriété de la lumière de se transporter à de grandes distances*”, cf. Mugler 1960: 50-1 (che cita entrambi i passi riportati a testo). In [Hes.] Sc. 275, l’apparire a distanza della luce del fuoco (in questo caso di fiaccole) è sottolineata dall’avv. τῆλε (il passo è ancora in Mugler 1960: 50).

44 Tra le riprese dall’*Agamennone* riscontrate nell’*Ero e Leandro* e legate allo stratagemma del fuoco come mezzo per la trasmissione di messaggi a distanza, Candio (2012: 173) segnala una possibile eco di Ag. 300-1 al v. 237 del poemetto (εὐνής δὲ κρυφίης τηλεσκοπον ἀγγελιώτην, “messaggero da lungi visibile delle nozze segrete”): spia del contatto tra i due testi sarebbe proprio la presenza di τηλεσκοπος, forse un “richeggiamento” dell’eschileo τηλεπομπος.

Riferimenti bibliografici

- Ahrens, Ernst A.J. (ed.) (1842), *Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta*. Graece et Latine cum indicibus, Parisiis: editore Ambrosio Firmin Didot.
- Antonopoulos, Andreas P. (2013), "Select Notes on the Papyrus Text of Sophocles' *Ichneutai* (P.Oxy. IX. 1174)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 186: 77-91.
- Apollonio Rodio (1986), *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, traduzione di G. Paduano, introduzione e commento di G. Paduano e M. Fusillo, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Aristofane (2012), *Aristofane. Le vespe*, introduzione di G. Paduano. Traduzione, apparati e commento di E. Fabbro, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Avezzi, Guido, Giulio Guidorizzi (eds) (2008), *Sofocle. Edipo a Colono*. Introduzione e commento di G. Guidorizzi. Testo critico a cura di G. Avezzi. Traduzione di G. Cerri, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Basta Donzelli, Giuseppina (1987), "Cesura mediana e trimetro euripideo", *Hermes* 115: 137-46.
- Blaydes, Frederic Henry M. (1894), *Adversaria in Tragicorum Graecorum Fragmenta*, scripsit ac collegit Fredericus H.M. Blaydes, Halis Saxonum: in Orphanotrophei libraria.
- (1906), *Analecta Tragica Graeca*, scripsit Fredericus H.M. Blaydes, Halis Saxonum: in Orphanotrophei libraria.
- Blomfield, Charles James (ed.) (1812), *Aeschyli Septem contra Thebas*, ad fidem manuscriptorum emendavit, notas et glossarium adjecit C.J. Blomfield, Cantabrigiae: typis academicis.
- Bossi, Francesco e Renzo Tosi (1979-1980), "Strutture lessicografiche greche", *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* 5: 7-20.
- Bothe, Friedrich Heinrich (ed.) (1806), *Sophoclis dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta Graece et Latine*, denuo recensuit et R.F.P. Brunckii annotatione integra, aliorum et sua selecta illustravit F.H. Bothe, voll. 1-2, Lipsiae: in libraria Weidmannia.
- Brunck, Richard François Philippe (ed.) (1786), *Sophoclis quae exstant omnia, cum veterum grammaticorum scholiis*. Superstites tragoedias VII, ad optimorum exemplarium fidem recensuit, versione et notis illustravit, deperditorum fragmenta collegit R.F.P. Brunck, voll. 1-2, Argentorati: apud Joannem Georgium Treuttel.
- Camerte, Guarino (1523), *Μέγα καὶ πάνυ ὠφέλιμον λεξικόν, ὅπερ Γαρίνος Φαβωρίνος Κάμηρος ὁ Νουκαίριας ἐπίσκοπος ἐκ πολλῶν καὶ*

- διαφόρων βιβλίων κατὰ στοιχεῖον συνελέξατο / *Magnum ac perutile dictionarium*, quodquidem Varinus Favorinus Camers Nucerinus episcopus ex multis variisque auctoribus in ordinem alphabeti collegit, Romae: impressum per Zachariam Caliergi Cretensem.
- Candio, Antonella (2012), "Reminiscenze eschilee in Museo: il fuoco rivellatore", *Exemplaria Classica* 16: 167-74.
- Carrara, Laura (ed.) (2014), *L'indovino Poliido. Eschilo, Le Cretesi, Sofocle, Manteis, Euripide, Poliido*. Edizione a cura di L. Carrara, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cipolla, Paolo (2012-2013), "Il Prometeo satiresco di Eschilo: *Pyrkaeus o Pyrphoros?*", *Aevum Antiquum*, n.s. 12-13: 83-112.
- Degani, Enzo (1991), "Note critico-testuali a frammenti tragici greci", *Eikasmós* 2: 91-104.
- DELG = Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, voll. 1-4, 1968-1980, Paris: Éditions Klincksieck.
- Dindorf, Wilhelm (ed.) (1830), *Poetae scenici Graeci. Accedunt perditarum fabularum fragmenta*, Londini: apud Black, Young et Young.
- Ellendt, Friedrich e Hermann Genthe (1986), *Lexicon Sophocleum* (1872), adhibitis veterum interpretum explicationibus, grammaticorum notationibus, recentiorum doctorum commentariis, composuit F. Ellendt. Editio altera emendata. Curavit H. Genthe, Hildesheim-Zurich-New York: Olms.
- Eschilo (2017), *Eschilo. Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, voll. 1-3, Roma: Bardi.
- Faerber, Horst (1932), *Zum dichterischen Kunst in Apollonios Rhodios' Argonautica (Die Gleichnisse)*, Diss. Berlin.
- Ferrari, Maria Luigia (1998), "Sequenze cumulative negli *Acarnesi* di Aristofane", *Studi Classici e Orientali* 46 (1): 347-64.
- Grotius, Hugo (ed.) (1623), *Dicta poetarum quae apud Stobaeum exstant*. Emendata et Latino carmine reddita ab H. Grotio, Parisiis: apud Nicolaum Buon.
- Guérin, Françoise (2012), "L'épopée des Argonautes dans le théâtre perdu de Sophocle", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, 2012: 19-74.
- Guida, Augusto (1982), "Il Dictionarium di Favorino e il Lexicon Vindobonense", *Prometheus* 8: 264-86.
- Hartung, Johann Adam (ed.) (1851), *Sophokles' Werke*. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J.A. Hartung. Aches Bändchen: *Fragmente*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Heath, Benjamin (1762), *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum vet-*

- erum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Jouanna, Jacques (2018), *Sophocles. A Study of His Theater in Its Political and Social Context* (*Sophocle*, 2008), translated by S. Randall, Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Kannicht, Richard (ed.) (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1-2, *Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lennox, P.G. (1980), "Apollonius, Argonautica 3, iff. and Homer", *Hermes* 108 (1): 45-73.
- Lucas de Dios, José María (ed.) (1983), *Sófocles. Fragmentos*. Introducciones, traducciones y notas de J.M. Lucas de Dios, Madrid: Editorial Gredos.
- Lloyd-Jones, Hugh (ed.) (2003), *Sophocles. Fragments* (1996). Edited and translated by H. Lloyd-Jones. Reprinted with corrections and additions, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Michelazzo, Francesco (1975), "Il ruolo di Medea in Apollonio Rodio e un frammento di Eumelo", *Prometheus* 1 (1): 38-48.
- Mugler, Charles (1960), "La lumière et la vision dans la poésie grecque", *Revue des Études Grecques* 73: 40-72.
- Müller, Christian Gottfried (ed.) (1811), *Ἰσαακίου καὶ Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου Σχόλια εἰς Ἀντόφρονα*, voll. 1-3, Lipsiae: sumtibus F.C.G. Vogelii.
- Nauck, August (1855), *De tragicorum Graecorum fragmentis observationes criticae*, commentatio e programme Gymnasii Ioachimici Berolinensis separate edita et indice aucta, Berolini: typis Academiae Regiae.
- (ed.) (1856), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Lipsiae: sumptibus et typis B.G. Teubneri.
- (ed.) (1889), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, editio secunda, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Nünlist, René (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Papabasieliou, Georgios A. (1894), "Κριτικαὶ παρατηρήσεις εἰς τὰ ἀποσπάσματα τῶν τραγικῶν", *Athena* 6: 65-104.
- Pindaro (2006), *Pindaro. Pitiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Pindaro (2013), *Pindaro. Olimpiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Radt, Stefan (ed.) (1999), *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (1977), vol. 4, *Sophocles*, editio correctior et addendis aucta. Editor Stefan Radt (F 730a-g ed. Richard Kannicht), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Schein, Seth L. (1979), *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles: a Study in Metrical Form*, Leiden: Brill.
- Schneider, Gottlieb Carl Wilhelm (ed.) (1827), *Sophokles Bruchstücke*, Griechisch mit kurzen teutschen Anmerkungen von G.C.W. Schneider, Weimar: bei Wilhelm Hoffmann.
- Seidensticker, Bernd (2012), "The Satyr Plays of Sophocles", in Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston: Brill, 211-41.
- Sofocle (1982), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di G. Paduano, voll. 1-2, Torino: UTET.
- Sofocle (2004), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, a cura di A. Rodighiero, Venezia: Marsilio.
- Stamatopoulou, Zoe (2017), *Hesiod and Classical Greek Poetry. Reception and Transformation in the Fifth Century BCE*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Suda On Line*, <http://www.stoa.org/sol/> (ultima consultazione: 12 novembre 2018).
- Sutton, Dana F. (1984), *The Lost Sophocles*, Lanham, MD: University Press of America.
- Tsagalis, Christos (ed.) (2017), *Early Greek Epic Fragments I: Antiquarian and Genealogical Epic*, Berlin: De Gruyter.
- Tucker, Thomas George (1903), "Adversaria upon the Fragments of Sophocles", *The Classical Review* 17 (4): 189-91.
- Ussher, Robert G. (ed.) (1978), *Euripides. Cyclops*, Introduction and Commentary by R.G. Ussher, Rome: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- Vecchiato, Stefano (2016), "Soph. *Ichn.* fr. 314.271 Radt (P.Oxy. IX 1174 col. xi 2)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 199: 1-2.
- Wecklein, Nicolaus (1898), Rec. a Léon Malinger, *Médée. Étude de littérature comparée*. Louvain: 1897, *Berliner Philologische Wochenschrift* 24: 737-9.
- Welcker, Friedrich Gottlieb (1839), *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, geordnet von F.G. Welcker, erste Abtheilung, Bonn: Eduard Weber.
- Wenkebach, Ernst (1928), *Dichterzitate in Galens Erklärung einer hippokratischen Fieberbezeichnung*. Eine Textkritische Untersuchung von E. Wenkebach (*Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, 39), Leipzig: Hirzel.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1928), "Lesefrüchte", *Hermes* 63 (1): 369-90.

Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle *Troiane* di Euripide

PAOLA ANGELI BERNARDINI

Abstract

The first part of this paper briefly focuses on the role of war female slavery in Greek society. The considerable presence of female slaves in several tragic texts shows that enslavement was frequent and propagated in the Mediterranean World. In particular, tragedies depict the phenomenon of female deportation and shed light on its characteristics. In this perspective, which may vary depending on the situations, the article proposes an analysis of some tragedies about Trojan women and emphasizes the function of the nautical imagery in relation to the characters' psychology and the structure of drama. In *The Trojan Women* and in *Hecuba*, the theme of crossing and fearing the sea is developed as a symbol of danger and pain for the conquered women.

1. Le schiave di guerra

Nel mondo antico il distacco forzato dalla propria terra per l'elemento femminile era motivato per lo più da un evento violento e inevitabile come una guerra, una conquista o una distruzione. Le donne della città occupata erano le prime vittime nel caso di un assedio finito con la resa oppure con un attacco demolitore da parte del nemico. La scelta tra la vita e la morte dipendeva allora dal conquistatore. E la sorte cambiava completamente. Da principesse si diventava schiave alla mercé di un comandante o di uno dei comandanti. Da donne libere si diventava preda dei bisogni e delle voglie di chi aveva avuto la meglio. La guerra rappresentava una delle cause maggiori della perdita della patria, del conseguente esilio, di una fuga non cercata, ma imposta con la forza. Le donne greche sapevano bene qual era il destino delle prigioniere di guerra e tra i sommi mali paventavano le nefaste conseguenze dei conflitti armati. La letteratura greca è piena di figure femminili vittime di eventi bellici, frequenti e luttuosi. Nei *Sette contro*

Tebe di Eschilo l'atmosfera di attesa e di paura, propria di chi si sente in balia di un'armata che avanza "come un'onda, ma di terra" (κῦμα χερσαῖον, v. 64), trova espressione fin dalla parodo nelle parole piene di angoscia delle donne tebane, a conferma di quanto comunemente si sosteneva a proposito della guerra di difesa sostenuta da chi subisce un assalto alla propria città e un lungo assedio. Una guerra più grave e dolorosa delle campagne di aggressione e di conquista mosse contro altri paesi. Il senso è che in una guerra combattuta nella propria terra la posta in palio è maggiore e le conseguenze sono più gravi e deleterie. Demostene nella *Prima Orintica* (25-27) sottolinea la differenza tra attaccare un nemico nel suo territorio ed essere attaccati nel proprio territorio. Nel secondo caso le perdite (ζημίαι) saranno maggiori e a queste andranno aggiunte l'oltraggio e la vergogna. Il primo stasimo della tragedia, carico di tensioni e di cupi presagi, prospetta con estremo realismo il futuro della città di Tebe conquistata e devastata, ridotta in cenere e macerie, piena di urla e di pianti. Le donne temono la prigionia, l'uccisione dei figli appena nati, la cupidigia dei conquistatori che si spartiranno la preda. Dopo il loro alterco con Eteocle il pensiero finale – estremo turbamento femminile – è quello di finire prigioniera nel letto del vincitore (vv. 363-5).

È fin troppo facile riandare con la memoria ad altri assedi tragici della storia greca e primo fra tutti a quello di Troia. Nella letteratura e nell'arte di tutti i tempi la conquista e la distruzione della città troiana hanno fatto da sfondo a storie e a vicende che riassumono gli esiti più tragici e nefasti dell'invasione armata. La sorte delle donne, fatte prigioniere, spartite fra i vincitori, stuprate, private dei figli, fa parte del lato peggiore di ogni disfatta. L'esperienza bellica degli antichi contemplava non pochi episodi di tale specie.

A questo proposito un breve cenno sullo *status* di schiava e propriamente di schiava di guerra può risultare utile prima di passare direttamente all'analisi delle *Troiane* di Euripide.

La posizione di queste donne era molto peggiore di quella delle serve dell'*oikos*. In genere esse arrivavano da lontano ed erano frutto di campagne militari, guerre, assedi, scorrerie di pirati, attività corsara. In questo caso il pericolo per le donne era ricorrente, soprattutto nelle città di mare, nelle isole, nei centri portua-

li. Le schiave potevano essere straniere di etnie diverse e anche di nobile rango. Rapite dalla loro terra, strappate alle famiglie, sottoposte ai più duri trattamenti, queste donne erano costrette ad affrontare situazioni penose e difficili, svolgendo i lavori più umili e faticosi e subendo l'onta del concubinaggio e delle violenze sessuali. La schiavitù poteva essere domestica e aver luogo in una reggia o in una dimora più o meno nobile, oppure poteva essere religiosa presso un santuario o un tempio. Il riscatto delle prigioniere era quanto mai improbabile. La posizione delle schiave era assolutamente più precaria rispetto a quella delle serve dal momento che esse erano destinate ad essere scambiate, vendute, regalate secondo l'arbitrio del padrone. Quando si parla di "schiavitù mediterranea" (Bono 2017: 690) si intende quel complesso fenomeno che, a partire dalla Grecia ma soprattutto da Roma, investe il moltiplicarsi di traffici umani e di detenzione di schiavi di varie etnie nel Mediterraneo. Fenomeno che ha avuto luogo in questa grande area dall'epoca antica fino all'epoca moderna. Lungo il corso dei secoli la schiavitù ha seguito nel Mediterraneo varie rotte. Non solo dall'esterno verso il centro, ma anche dal centro verso le regioni orientali. Salvatore Bono ha dimostrato come dopo l'età antica e medievale il traffico di schiavi si dirigesse anche verso i paesi islamici con un percorso per così dire 'reciproco'. La schiavitù era presente sia nei paesi cristiani, sia in quelli musulmani. La reciprocità secondo Bono consisteva nel fatto che tutte le popolazioni del mondo mediterraneo condividevano potenzialmente la stessa sorte, nel senso che tutti coloro che frequentavano il mare Mediterraneo avevano la probabilità di diventare o schiavi o padroni di schiavi, senza distinzione tra gli uni e gli altri (Bono 2016: 18). Gli antichi Greci potevano ridurre in schiavitù individui fatti prigionieri tra i popoli dell'Asia Minore o dell'Egitto, ma a loro volta potevano diventare schiavi di questi ultimi.

Per limitarci alla Grecia antica la letteratura greca non è priva di figure di schiave dal destino difficile e sventurato. Le guerre, ma anche le incursioni dei *sea raiders* ne moltiplicavano il numero. Nell'*Odissea* si fa spesso riferimento alle loro razzie sulle coste mal sorvegliate, ai colpi di mano, ai traffici umani. Nel canto nono Odisseo racconta che di ritorno da Ilio il vento lo avvicinò alla terra dei Ciconi e precisamente a Ismaro, sulla costa della Tracia.

“Qui – egli prosegue – io incendiari la città e li dispersi; dalla città rapimmo le donne e molte ricchezze e le spartimmo, sicché nessuno fosse privo del giusto” (vv. 40-2).¹ La tragedia, come avremo modo di vedere, portava sulla scena cori composti da donne greche ridotte in schiavitù in terre lontane e gli spettatori non si stupivano per il loro abissale cambiamento di statuto sociale. Ma portava sulla scena anche donne della Frigia o della Misia destinate a diventare schiave dei Greci. Nell’*Ecuba* di Euripide la giovane Polissena, figlia della vecchia regina, destinata ad essere sacrificata sulla tomba di Achille lamenta il suo triste destino: “E che ragione posso avere mai per vivere? Mio padre era sovrano di tutti i Frigi. Questo era per me l’inizio della vita. Sono poi stata cresciuta tra splendide speranze: andare sposa a dei re . . . Io, sventurata, ero sovrana per le donne dell’Ida, ammirata tra le ragazze, simile agli dei se non per l’essere soggetta alla morte. Ora sono una schiava. Già questa parola, “schiava”, mi fa venire il desiderio di morire, tanto è lontana da quello che è il mio stato. E poi forse potrebbero capirmi padroni duri di cuore, chiunque sarà colui che per danaro acquisterà me, la sorella di Ettore e di molti altri fratelli valorosi: nella sua casa mi toccherà preparare da mangiare, spazzare la sua casa, badare al telaio, vivere una vita che sa solo di amarezza. Uno schiavo comprato chissà dove insozzerà il mio letto, prima degno di re” (vv. 349-66).²

Nell’*Elena* di Euripide il coro è formato da giovani donne elleniche fatte schiave dai pirati. Esse ora abitano in Egitto nella reggia dell’isola di Faro che fu di Proteo, padre di Teoclimeno, e accudiscono ai bisogni di Elena consolandola e incoraggiandola. Il

1 ἔνθα δ’ ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὤλεσα δ’ αὐτούς. / ἐκ πόλιος δ’ ἀλόχους καὶ κτήματα πολλὰ λαβόντες / δασσάμεθ’, ὡς μή τις μοι ἀτεμβόμενος κίσι ἴσης (Hom. *Od.* 9.40-2).

2 τί γάρ με δεῖ ζῆν; ἢ πατήρ μὲν ἦν ἀναξ / Φρυγῶν ἀπάντων· τοῦτό μοι πρῶτον βίου. / ἔπειτ’ ἐρέφθη ἐλπίδων καλῶν ὑπο / βασιλεῦσι νύμφη . . . / νῦν δ’ εἰμι δούλη. πρῶτα μὲν με τοῦνομα / θανεῖν ἐρᾶν τίθησιν οὐκ εἰώθης ὄν· / ἔπειτ’ ἴσως ἂν δεσποτῶν ὤμων φρένας / τύχοιμ’ ἄν, ὅστις ἀργύρου μ’ / ὠνήσεται, / τὴν Ἐκτορός τε χιτέρων πολλῶν κάσιν, / προσθεῖς δ’ ἀνάγκην σιτοποιὸν ἐν δόμοις, / σαίρειν τε δῶμα κερκίσιν τ’ ἐφεστάναι / λυπρὰν ἄγουσαν ἡμέραν μ’ ἀναγκάσει. / λέχη δὲ τὰμὰ δούλος ὠνητός ποθεν / χρανεῖ, τυράννων πρόσθεν ἠξιωμένα. (Eur. *Hec.* 349-66).

pensiero del ritorno in patria non le abbandona mai e senza posa danno voce a questa speranza. Quando ormai Elena ha macchinato l'inganno della finta morte di Menelao il coro le si rivolge con parole accorate: "Se giungo in Grecia e mi salvo, farò smettere le critiche passate contro di te, se sarai moglie come devi essere con tuo marito" (vv. 1291-3).³

Nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide il coro è formato da giovani prigioniere greche, assegnate anche esse al servizio sacro in onore di Artemide nel lontano paese dei Tauri. Le donne mal sopportano la separazione dalla patria e la prigionia e parteggiano per Ifigenia, offrendole appoggio e aiuto affinché la nave ellenica la riporti a casa. Nella parodo, al loro primo apparire, le vergini invocano Artemide e lamentano la propria sorte: "Alla tua corte, ai dorati fregi del tempio dalle belle colonne io, la schiava della sacra custode, sospingo il mio sacro piede di vergine. Ho lasciato le torri, le mura dell'Ellade dai bei cavalli, ho lasciato i giardini ricchi di alberi dell'Europa, le case dei miei padri. Eccomi giunta." (vv. 128-37).⁴ La loro prospettiva è quella di fuggire dalla Tauride e di insediarsi ad Atene e di volare via dal luogo di dolore come un uccello: se sono giunte nella Tauride dalla Grecia per mare, vorrebbero riattraversare il mare in senso inverso all'andata e riapprodare alle case paterne. "E la più dolce delle notizie accoglieremmo se dall'Ellade giungesse un navigante a liberarci da questa terribile schiavitù. Oh se in sogno potessi ritrovarmi nella mia casa nella città dei miei padri, con il conforto di dolci sogni, la grazia di uno stato lieto che tutti consola!" (vv. 447-55).⁵ La superficie marina le divide dalla patria e rappresenta un ostacolo insormontabile. Nella visione delle giovani il mare, e in particolare il Mar Nero, è perce-

3 ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω καὶ τύχῳ σωτηρίας, / παύσω ψόγου σε τοῦ πρίν, ἦν γυνὴ γένῃ / οἷαν γενέσθαι χρή σε σῶ ξυνευνέτη (Eur. *Hel.* 1291-3).

4 πρὸς σὰν αὐλάν, εὐστύλων / ναῶν χρυσήρεις θριγκούς, / πόδα παρθένιον ὄσιον ὀσίας / κληδούχου δούλα πέμπω, / Ἑλλάδος εὐίππου πύργους / καὶ τεῖχη χόρτων τ' εὐδένδρων / ἔξαλλάξασ' Εὐρώπαν, / πατρῶων οἴκων ἔδρας. / ἔμολον. (Eur. *IT* 128-37).

5 ἀδίσταν δ' ἀγγελίαν / δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς / πλωτήρων εἴ τις ἔβρα, / δουλείας ἐμέθεν / δειλαίας παυσίπνονος. / κὰν γὰρ ὄνειροῖσι συνει- / ἦν δόμοις πόλει τε πατρῶ- / α, τερπνῶν ἕπων ἀπόλου- / σιν, κοινὰν χάριν ὄλβου. (Eur. *IT* 447-55).

pito come ἄξεινος, “inospitale” (v. 218, 341, 438).⁶ Nel primo stasimo, che precede l’entrata in scena di Oreste e Pilade con le mani legate, le fanciulle si abbandonano a un canto nel quale sono rievocate le storie che hanno avuto come sfondo gli abissi marini: Io, Europa, i primi trafficanti spinti dal desiderio di ricchezze, Achille che corre nell’isola di Leuce. Anche Elena dovrebbe lasciare la terra troiana e, attraversato il mare, andare a morire nella Tauride per mano di Ifigenia. Sempre e solo dal mare può arrivare per le schiave elleniche la salvezza rappresentata da qualche intrepido navigante in grado di liberarle dalla schiavitù.

Il rimpianto delle giovani donne e la nostalgia per l’Ella-de trovano l’accento più accorato nel cosiddetto ‘canto dell’alcione’ ai vv. 1089-151. Le fanciulle paragonano il proprio canto al lamento dell’alcione, l’uccello marino che derivò il proprio nome da Alcione, la *fidissima* sposa di Ceice, re di Tessaglia, che si uccise per la perdita del marito travolto da un naufragio (Ov. *met.* 11.410). Sognano le feste che si celebrano a Delo in onore di Artemide e rievocano la felicità passata: “Molte lacrime rigarono le mie gotte quando, dopo il crollo delle torri, mi imbarcai su navi nemiche a forza di remi e di lance. Venduta a prezzo d’oro, navigai in direzione di una terra barbara, dove servo la figlia di Agamennone, la vergine ministra della dea che i cervi uccide e verso are dove non vengono immolate pecore, ma esseri umani” (1106-17).⁷ Augurano ad Ifigenia di venire trasportata velocemente dalla pentecontere argiva fino ad Atene. Lì esse vogliono essere lasciate. Il canto si conclude con la nostalgia e il rimpianto di danze e gare rituali in attesa delle nozze.

Se nelle regioni che si affacciavano nel Mediterraneo lo statuto femminile non escludeva fin dai tempi più antichi la possibilità di una *mobility* più o meno forzata, temuta e, ove possibile, evitata, c’è da chiedersi se una miglior conoscenza della posizione delle donne

6 Cf. anche Pind. *P.* 4.203 e Ap. Rh. 2.984. Cambiò nome in *Euxeinos*, “ospitale”, dopo la colonizzazione milesia.

7 ὦ πολλὰ δακρῶν λιβάδες, / αἶ παρηίδας εἰς ἐμὰς / ἔπεσον, ἀνίκα πύργων / ὀλομένων ἐν ναυσὶν ἔβαν / πολεμίων ἐρετμοῖσι καὶ λόγχαις. / ζαχρύσου δὲ δι’ ἐμπολᾶς / νόστον βάρβαρον ἤλθον, / ἔνθα τὰς ἐλαφοκτόνου / θεᾶς ἀμφίπολον κόραν / παῖδ’ Ἀγαμεινονίαν λατρεύ- / ω βωμούς τ’ οὐ μηλοθύτας, / ζηλοῦσ’ ἄταν διὰ παν- / τὸς δυσδαίμων· (Eur. *IT* 1106-17).

nei confronti della libertà di movimento e in particolare della vita nel mare giovi a far luce su atteggiamenti, pregiudizi, timori, testimoniati dalle fonti antiche a tal proposito, e confermati nel corso dei secoli dai testi letterari poetici e drammatici, nonché dalle prese di posizione di storici ed eruditi. Se oggi la prospettiva di una mobilità femminile nell'antica Grecia è oggetto di dibattito e di ripensamenti,⁸ anche il rapporto dell'elemento femminile con le acque marine viene riproposto all'attenzione con le dovute distinzioni legate all'età della donna, al suo stato sociale, alla provenienza urbana o rurale. Un rapporto che non è mai stato facile e il mito, la tradizione e infine la storia provano che in questo campo, come in altri, la presenza femminile è stata trascurata e sottovalutata. Si tratta, infatti, di una presenza non scarsa e di poco conto, come si riteneva fino a qualche decennio fa, nell'ottica di un confronto con l'incidenza forte e predominante dell'elemento maschile. La difformità della mobilità femminile (minore e più contenuta) veniva in sostanza ricondotta alla polarità strutturale che identifica il genere femminile con l'immobilità e la famiglia e, invece, il genere maschile con la mobilità e la sfera pubblica. Indagini di ordine archeologico, antropologico e sociologico dimostrano che l'area del Mediterraneo antico non è stata solo un crocevia di incontri e di scambi tra culture diverse, ma anche un luogo di *connectivity* tra persone, di volta in volta aborrita e temuta, ma anche ricercata e abilmente sfruttata dai soggetti femminili.⁹

2. Troia è distrutta! La sorte delle prigioniere troiane

Tra tutte le donne, vittime di cambiamenti dolorosi e di veri e propri ribaltamenti della sorte, emergono le Troiane – regine, principesse, sacerdotesse, donne comuni – segnate da un destino tragico

⁸ In proposito si rinvia a Konstantinou 2018, che delinea un quadro delle varie posizioni critiche e propone una lucida ricostruzione della possibilità di movimento delle donne nell'antica Grecia in rapporto al loro genere di appartenenza.

⁹ Lo dimostrano le innumerevoli storie che hanno come protagoniste singole eroine o gruppi di donne o divinità stesse che si muovono ed agiscono sullo sfondo delle acque marine. Sull'argomento rinvio ad Angeli Bernardini 2019.

dopo dieci anni di guerra e di assedio da parte degli Achei. La fine della guerra di Troia determina per loro l'inizio di una serie di avventure dolorose che cominciano con la spartizione tra i vincitori, l'abbandono della patria e proseguono con peregrinazioni per il mare su navi nemiche, di approdi in terre straniere, di schiavitù in regge ostili, di rapporti avversi e spesso violenti.

Dopo l'epica minore, che riprende e continua la narrazione degli eventi alla fine della guerra di Troia, come l'*Ilioupersis*, la *Ilias Parva* o i *Nostoi*, è soprattutto la tragedia – e in particolare le *Troiane* di Euripide – a portare sulla scena la sorte delle prigioniere di Ilio, da Ecuba ad Andromaca, da Cassandra a Polissena, ma anche ad Elena, greca ma troiana dopo il tradimento e la fuga con Paride e quindi giustamente ritenuta αιχμάλωτος, prigioniera di guerra. Responsabile della guerra e a sua volta vittima, odiata e aborrita, Elena fa parte delle prigioniere. Non è troiana, ma condivide la sorte delle schiave. Saranno i Greci a stabilire il suo destino anche se l'esercito, unanime, l'ha destinata al marito tradito. Menelao ha deciso di ricondurla in Grecia sulla sua nave e di consegnarla ai concittadini per l'esecuzione non appena saranno arrivati a Sparta. Ordina ai servi di entrare nelle tende e di portare fuori la donna trascinandola per i capelli, in attesa che il vento soffi favorevole. A questo punto Elena tenta di difendersi con le parole, ma non convince né Ecuba, né Menelao. L'ex regina si oppone con estrema fermezza alla ricostruzione dei fatti presentata dall'adultera e dà prova di notevole finezza psicologica suggerendo a Menelao di non fare imbarcare la moglie insieme a lui sulla stessa nave perché “uno che è innamorato non smette mai di amare” (v. 1051).¹⁰

La sorte di Andromaca è tra le più pietose perché da sposa di Ettore diventa preda di guerra di Neottolemo, il figlio di Achille. Nella ricostruzione di Euripide nell'*Andromaca* la traversata della sfortunata principessa troiana, ridotta in schiavitù, da Troia a Ftia sulla nave del conquistatore è stata una prova molto dura che si è aggiunta alle precedenti disgrazie (vv. 109-10: “Dal talamo sono stata condotta alle rive del mare, mi hanno cinto il capo con l'o-

10 οὐκ ἔστ' ἐραστής ὅστις οὐκ αἰεὶ φιλεῖ. (Eur. *Tro.* 1051).

diosa corona della schiavitù”¹¹). Al ricordo del passato nella mente di Andromaca si unisce sempre il ricordo del viaggio doloroso (vv. 401-2: “Io che, da schiava, sono stata trascinata per i capelli su una nave argiva e che, giunta a Ftia, sono divenuta la sposa degli uccisori di Ettore”¹²). Una *mobility* subita e che prelude a una *περιπέτεια* drammatica. Anche Cassandra è destinata ad essere consegnata ad Agamennone e deve salire a bordo della sua nave. Dopo la distruzione di Troia l’infelice figlia di Priamo e di Ecuba va incontro al destino di prigioniera di guerra e di schiava di Agamennone al quale viene assegnata come bottino non sorteggiato, ma da lui scelto. Amata da Apollo, si è rifiutata di concedersi al dio che le ha dato la possibilità di emettere profezie, ma al contempo l’incapacità di persuadere della veridicità delle medesime. *Mantis* non creduta, dopo la presa di Troia è protagonista del sacrilegio compiuto da Aiace Locrese che, per abusare di lei, la strappa dall’altare di Atena presso il quale si era rifugiata.¹³ Nelle *Troiane* la disgraziata figlia di Ecuba si imbarca sulla nave di Agamennone e naviga da Troia a Micene, dove è la reggia del capo della spedizione dei Greci e dove l’attendono le nozze forzate. Proprio in questa tragedia Cassandra, in preda al furore profetico, assimila l’incubo del lungo viaggio per mare che l’attende sulla nave del condottiero degli Argivi a un altro viaggio, quello di Odisseo (v. 455). Nel percorso della divinazione si istituisce un indicativo e profetico confronto con i pericoli e le traversie che Odisseo affronterà nel suo *nostos* (vv. 431-44).

3. Immagini e metafore nautiche nelle tragedie sulle vittime troiane

L’uso di metafore derivate dalla navigazione e di immagini della nave nonché di allegorie marinare più elaborate e continua-

11 αὐτὰ δ’ ἐκ θαλάμων ἀγόμεν ἐπὶ θίνα θαλάσσης, / δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρρα. (Eur. *Andr.* 109-10).

12 αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἐπ’ Ἀργείων ἔβην / κόμης ἐπισπασθεῖς· ἐπεὶ δ’ ἀφικόμεν / Φθίαν, φονεῦσιν Ἐκτορος νυμφεύομαι. (Eur. *Andr.* 401-2).

13 Sui due aspetti della figura di Cassandra, vergine e indovina, si rinvia al pregevole libro di Mazzoldi 2001.

te è ricorrente in tragedia, come hanno dimostrato Dirk Van Nes e Jacques Péron per Eschilo (in particolare il secondo in confronto con Pindaro).¹⁴ Che questo settore figurativo sia consono e familiare all'esperienza dell'uomo greco, vuoi per realtà geografica, vuoi per tradizione, è facilmente spiegabile, ma – come ha indicato Bruno Gentili in un saggio che ha avuto molta fortuna¹⁵ – il ricorso a questo stilema ha nella letteratura greca antica un senso più complesso perché in chiave simbolica viene rappresentata una realtà politica, bellica e persino psicologica. Realtà che in questo modo diventa più comprensibile e, dunque, condivisibile con l'uditorio. Nella poesia elegiaca e lirica arcaica i casi si moltiplicano. L'esempio di Alceo è significativo perché se da un lato la reale configurazione geografica di Mitilene antica – una polis-isola separata dalla terraferma da un braccio di mare – può aver ispirato il complesso metaforico della nave-città,¹⁶ dall'altro la difficile situazione sociopolitica dei cittadini corrispondeva perfettamente ai rischi di una traversata in mare. Nelle odi di Pindaro, solo per fare un secondo esempio, le metafore e le immagini marittime sono abbondanti e hanno una funzione precisa: sono “un mezzo stilistico e funzionale per provocare emozioni e per operare quell'osmosi tra realtà e finzione, tra letterale e figurato, tra particolare e generale che è proprio della sua poesia”.¹⁷

Nei drammi che portano sulla scena le vicende delle Troiane la forza evocativa e comunicativa delle metafore costruite sul lessico relativo al mare è intensa e immediata perché, come si è detto, il linguaggio nautico era patrimonio comune, a partire dall'epica omerica, ma anche perché le leggende relative alla spedizione achea e posteriori alla caduta di Troia erano note a tutti. Il complesso narrativo dell'epos troiano era, infatti, conosciuto dagli spettatori, che erano chiamati a vedere sulla scena le storie tradizionali delle prigioniere troiane e le loro vicende oltremare dopo la distruzione di Ilio. Il penoso viaggio delle protagoniste di queste storie faceva parte del *mythos* e di per sé, come ogni traversata,

14 Cf. Van Nes 1963; Péron 1974.

15 Cf. “Pragmatica e allegoria della nave” in Gentili 1995: 292-316.

16 In questo senso si è espresso Vetta 2002: 20.

17 Così Bernardini 1977: 133.

comportava cambiamenti, rischi e pericoli. Il porto (λιμὴν) rappresentava il rifugio e il riparo da ogni disgrazia.

Si consideri a mo' d'esemplificazione l'*Andromaca* di Euripide. Nella metafora, usata dal coro per definire una casa in cui convivono due mogli (Ermione e Andromaca), torna il simbolo della nave, spinta da venti impetuosi, che non riesce ad essere meglio governata se i piloti a manovrare il timone sono due (vv. 479-80). Anche la supplica di Andromaca a Menelao è paragonata dal re spartano a un'onda impetuosa che si scaglia invano contro uno scoglio (vv. 537-8). Il mare è avvertito come un pericolo, come un'insidia e le donne, preda di guerre, di violenze e di abbandoni ne sono le prime vittime. Quando Peleo ha la meglio su Menelao rinuora Andromaca con un'immagine che fa riferimento al mare e al porto/rifugio: "Ti sei imbattuta in una tempesta terribile, ma ora sei giunta in un porto riparato dal vento" (vv. 748-9)¹⁸ ed Ermione, ormai lasciata sola dal padre, prospetta come estrema disgrazia il suo abbandono su una riva deserta senza aiuti (vv. 854-5). Nella figura della *relictæ* (Arianna *docet!*) si condensano gli aspetti tragici di ogni vicenda femminile avente come teatro il mare. Al contrario la salvezza si presenta come il porto ai naviganti nella tempesta (v. 891).

Anche nell'*Ecuba* e nell'*Elena* le protagoniste e i cori – composti rispettivamente da prigioniere troiane nell'accampamento dei Greci nel Chersoneso tracio e da giovani donne greche nell'isola di Faro, fatte schiave dai pirati – ricorrono più volte a similitudini e ad immagini derivate dal mare. Forse la contiguità della scena con il mare, verso il quale in ambedue le tragedie è diretta una delle due *esodoi* (Cf. Di Benedetto-Medda 1997: 129 e 140), o forse, più ancora, le vicende mitiche, che compongono un crescendo di traversie e di disgrazie, suggeriscono l'impiego di alcuni lessemi come "il porto sicuro", "la tempesta" (χειμών), "il vento" (ἄνεμος), "il naufragio" (ναυαγία), "i bianchi risucchi del mare" (ρόθια πολὺὰ θαλάσσης), "il remo" (κώπη). In particolare nell'*Elena*, a partire dal terzo stasimo (vv. 1451ss.), il mare solcato dalle navi diventa lo sfondo di tutti gli eventi. Il coro ne è consapevole e dà inizio al

18 χείματος γὰρ ἀγρίου / τυχοῦσα λιμένας ἦλθες εἰς εὐνήμους. (Eur. *Andr.* 748-9).

suo canto con un'invocazione alla nave fenicia che, dopo un lungo viaggio, riporterà finalmente Elena in patria, a Sparta, e lo conclude esortando i Dioscuri, i suoi fratelli divini, a discendere sopra il mare e a invocare da Zeus un vento propizio.

Nelle *Troiane* l'*imagery* nautica ha una forza e un significato confacenti alla rappresentazione dell'esperienza bellica dagli effetti devastanti, dominante in tutta la tragedia. Gli orrori della guerra e le sue drammatiche conseguenze sono efficacemente sintetizzati dalle prigioniere frigie nel primo stasimo in cui è rievocato l'episodio del funesto cavallo introdotto nella città. L'immagine che assimila l'imponente quadrupede di legno di pino montano, trascinato da funi di lino ritorto, al nero scafo di una nave (vv. 537-9) sintetizza i pericoli della guerra, improvvisi e imprevedibili.

4. Le *Troiane* di Euripide e il personaggio di Ecuba

Nelle *Troiane* il cambiamento della sorte di Ecuba è impressionante. L'antica regina giace a terra sotto il peso della sciagura. Troia è distrutta. Le navi nemiche aspettano di salpare con le prigioniere. La sua monodia in metro anapestico inizia con una metafora nautica che, nel corso della lunga e articolata lamentazione (vv. 98-152), viene ripresa e perfezionata. Dal momento che la fortuna ha mutato il suo corso, la sventurata sovrana si esorta a navigare secondo la corrente e il destino e a non dirigere la "prua della vita" contro i marosi, ma ad assecondare il flusso della sorte. È la regola di vita e di comportamento che in questa circostanza gli eventi dettano non solo a Ecuba, ma anche agli altri personaggi sulla scena. Essi si limitano a subire gli eventi e ad assecondare le decisioni altrui senza prendere iniziative proprie. Le prigioniere aspettano e subiscono la volontà dei vincitori. Per Ecuba il grande orgoglio degli avi è ammainato (vv. 109-10). Il termine *συστελλόμενος* rinvia all'immagine della vela che, come indica Péron, "è frequente in Euripide che fa della vela ammainata il simbolo del timore, della sconfitta e dell'umiliazione".¹⁹ Per esprimere anche fisicamente la propria spossatezza Ecuba ricorre a un'immagine "voglio rollare e

19 Cf. Péron 1974: 52 che cita i vari passi euripidei.

oscillare il dorso su ambedue i fianchi del mio corpo” (vv. 116-18),²⁰ che richiama il movimento della nave da un lato all’altro – τοίχοι come in *Il.* 15.382 – per il vento e le onde (Cf. Battezzato 2005: 81). Il verbo ἐλίσσειν è usato in questo senso in tre passi di Pindaro²¹ e in uno di Euripide (Eur. *IT* 6-7). In *O.* 10.9-10: “ora, come l’onda che corre sommerge il sasso che rotola” (νῦν ψᾶφον ἐλίσσομένην / ὄπα κῦμα κατακλύσσει ῥέον) e in *I.* 8.15: “Il tempo pende ingannevole sugli uomini, voltando il corso della loro esistenza” (δόλιος γὰρ αἰὼν ἐπ’ ἀνδράσι κρέματαί, / ἐλίσσων βίου πόρον), il movimento del rollio è legato all’azione delle onde e dei venti. Più esplicita l’immagine marittima in *N.* 6.55-7 dove il poeta, per tornare alla lode del vincitore, afferma – dietro metafora – che di tutte le onde quella che rotola lungo la chiglia dell’imbarcazione²² è quella che, si dice, provoca maggior turbamento al cuore. Più proprio e pertinente l’uso euripideo del verbo a proposito dei gorgi dell’Euripo.

Nella seconda parte del monologo in anapesti lirici (vv. 122-52)²³ le navi e il pericolo rappresentato dal mare, in quanto tragitto obbligato per gli Achei invasori e al tempo stesso per le Troiane sconfitte, sono visti come l’inizio di tutte le sventure.²⁴ Prima della fine del lungo soliloquio Ecuba ricorre ancora una volta all’immagine della nave con la quale ormai si identifica quasi totalmente perché, al pari di questa, per colpa di Elena ella si è “arenata” (ἐξώκειλε) nella rovina presente (v. 137). L’uso traslato di ἐξοκέλλω (‘arenarsi’, ‘incagliarsi’) rinvia al termine tecnico ὀκέλλω (‘far approdare’), ben attestato nel lessico nautico.

I marinai sulle navi sono pronti e impugnano già i remi. Le future schiave in procinto di essere imbarcate non possono

20 πλευρῶν θ’, ὡς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ’ / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων (Eur. *Tro.* 116-18).

21 *O.* 10.9; *N.* 6.55 e *I.* 8.15.

22 Per altri modi di intendere l’espressione τὸ δὲ πὰρ ποδὶ ναὸς ἐλίσσομενον, “quella che rotola lungo la chiglia dell’imbarcazione” (Pind. *N.* 6.57) cf. Péron 1974: 141.

23 Per l’interpretazione metrica della monodia nel suo insieme si rinvia alle osservazioni di Perusino 1995: 254-6.

24 Una puntuale e accurata analisi del lamento di Ecuba si troverà in Fanfani 2017: 41-4.

che attendere le decisioni dei conquistatori. Delle figlie di Ecuba, Polissena sarà sacrificata sulla tomba di Achille; Andromaca e Cassandra saranno destinate rispettivamente a Neottolemo, il figlio di Achille, e ad Agamennone, il re degli Achei. Ecuba diventerà schiava di Odisseo. La traversata in mare non spaventa le due giovani donne, vittime di terribili prove, ma terrorizza Ecuba (vv. 686-93), così come terrorizza le Troiane del coro che, davanti alla distruzione della loro città, vedono come un incubo la nave che le trasporterà in Grecia. I vv. 1091-9 riassumono i timori delle sventurate: “Madre, ahimè!, io sono sola: gli Achei mi conducono lontano dai tuoi occhi, su una nave scura con remi che fendono le onde, verso la sacra Salamina o verso l’Istmo che separa i due mari e immette nella terra di Pelope”.²⁵ La nave di Neottolemo ha già portato via Andromaca dopo l’uccisione del piccolo Astianatte, affidato ad Ecuba per la sepoltura. L’anziana sovrana rimane sola sulla scena insieme alle prigioniere che aspettano di imbarcarsi. La tragedia si conclude con sullo sfondo Troia che brucia e in primo piano le navi achee in attesa della protagonista e delle altre prigioniere.

Ecuba, per sua stessa dichiarazione, non è mai salita su una nave (v. 686). Non conosce la vita che si conduce su un’imbarcazione in mezzo al mare. Teme le tempeste, il mare agitato, i venti che imperversano, la nave sballottata dalle onde. Teme l’ignoto. Al tempo stesso conosce le navi per averle viste riprodotte in pittura (v. 687) e per aver visto, di persona, le imbarcazioni dei Greci arrivare dalla purpurea distesa del mare nelle cale di Troia. Navi nemiche, ostili e funeste (vv. 122-7). L’affermazione di Ecuba di conoscere come sono fatte le navi, grazie alle immagini che le riproducevano è di un certo interesse. Vien fatto di pensare che queste raffigurazioni fossero abbastanza frequenti (Cf. Janni 1996: 45n13) e ciò può confermare quanto abbiamo osservato a proposito della popolarità e della fortuna del linguaggio nautico presso i Greci. In realtà le illustrazioni di navi su vasi antichi non sono abbondanti, ma neanche così rare da giustificare una posizione scettica e pessimistica.

25 Μᾶτερ, ὦμοι, μόναν δὴ μ’ Ἀχαιοὶ κομί- / ζουσι σέθεν ἀπ’ ὀμμάτων / κυανέαν ἐπὶ ναῦν / εἰναλῖαισι πλάταις / ἢ Σαλαμῖν’ ἱερὰν / ἢ δίπορον κορυφὰν / Ἴσθμιον, ἔνθα πύλας / Πέλοπος ἔχουσιν ἔδραι. (Eur. *Tro.* 1091-9).

Nei discorsi di Ecuba fin dall'inizio della tragedia il lessico marittimo ha una parte rilevante e non priva di efficacia comunicativa. La vecchia regina, che non ha avuto alcuna esperienza di mare, ricorre quasi inconsapevolmente e spinta più dall'istinto che da una volontà retorica a metafore e immagini proponenti l'idea della traversata fra i marosi come un percorso vitale. L'esperienza della sventurata sovrana, che guarda indietro agli infelici eventi della vita, è posta sullo stesso piano di quella dei *nautai* che, se vengono sorpresi da una piccola burrasca, si adoperano in tutti i modi per trovare scampo, ma, se sono colti da una terribile tempesta, soccombono alla cattiva sorte (vv. 688-96). La precisione lessicale con la quale si costruisce la metafora usata da Ecuba e la proprietà delle analogie istituite contrastano, a prima vista, con la sua dichiarazione di non essere mai salita su una nave, ma non colgono di sorpresa lo spettatore. Le navi in attesa di imbarcare le prigioniere di guerra rappresentano un incubo fin dal momento in cui Posidone, nel prologo, segnala la loro presenza. A ciò si aggiunge che Atena, nell'acceso dibattito con il dio, preannuncia senza mezzi termini la tremenda tempesta che le coglierà durante la traversata nel mare Egeo (vv. 77-86). Sempre le navi che dalla Grecia sono approdate nella rada di Troia per attaccare la città "con un odioso peana di auli" (v. 126: ἀὐλῶν παιᾶνι στρυγνῶ),²⁶ cui si aggiunge la voce degli zufoli, sono rievocate, come abbiamo visto, da Ecuba. L'opprimente e incessante pensiero della partenza e della traversata verso un destino incerto e verso terre sconosciute accresce fin dall'inizio l'angoscia di Ecuba e delle sue compagne di sventura. L'ignoto spaventa quanto i pericoli del mare. Lo prova, del resto, il *nostos* di Odisseo sul quale Cassandra, in preda al delirio profetico, indugia quasi con compiacimento, evidenziando i rischi e le sofferenze che attendono l'eroe greco (vv. 431-43).

Nell'attesa senza speranza delle prigioniere e in particolare di Ecuba e nel loro avvicinarsi sulle navi in partenza, secondo l'ordine di chiamata dalle più giovani alle meno giovani, vi è una sorta di ritmo tragico che – nelle stesse parole di Ecuba – ricalca il corso della vita dalla gioventù alla vecchiaia, dall'antica felicità al-

²⁶ Per il peana intonato all'inizio di una spedizione e prima della battaglia per propiziarsi gli dei cf. Angeli Bernardini 2016: 158-62.

la presente sventura (vv. 472-510). Prima salgono a bordo delle navi le Troiane più giovani: Cassandra, Andromaca, Elena. Restano indietro le prigioniere troiane che debbono imbarcarsi sull'ultima nave, la sola rimasta sul lido della sacra Ilio. Ad Ecuba, che ha assistito impotente alla tragica sorte delle donne della sua famiglia, spetta di imbarcarsi proprio su quella. Il passo definitivo da compiere, carico di *pathos* e di pena, è quello di salire sulla nave pronta a salpare. Alla vecchia sovrana non resta che farsi coraggio e rivolgersi – obbedendo ad un impulso tipico delle persone anziane – alle proprie membra deboli e tremanti perché guidino i suoi passi incerti verso le navi argive. Troia sta crollando e le scosse sommergono la città come un'onda. L'uso del verbo ἐπικλύζω, “inondo”, al v. 1326, è proprio delle onde che sommergono la spiaggia (Hom. *Il.* 23.61). In Tucidide 3.89 ricorrono le forme verbali κατακλύζω e ἐπικλύζω e il sostantivo ἐπίκλυσις per indicare un'inondazione. Qui l'uso è figurato perché sono le scosse del terremoto che svolgono la funzione devastante delle onde. L'acqua, insieme alle fiamme, al fumo e alla cenere, ricopre e nasconde Ilio. “La sventurata Troia non esiste più” (vv. 1323-24). A Ecuba non resta che una vita da schiava.

Riferimenti bibliografici

- Angeli Bernardini, Paola (1977), “A proposito di un nuovo volume sulle immagini e metafore marittime in Pindaro”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 25: 133-40.
- (2016), *Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia antica*, Bologna: il Mulino.
- (2019), *Figure femminili nel Mediterraneo antico*, Bologna: il Mulino.
- Battezzato, Luigi (2005), “The New Music of the Trojan Women”, *Lexis* 23: 73-104.
- Beaulieu, Marie-Claire (2016), *The Sea in Greek Imagination*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bonnet, Corinne e Laurent Bricault (2016), *Quand les dieux voyagent. Cultes et mythes en mouvement dans l'espace méditerranéen antique*, Genève: Labor et Fides.
- Bono, Salvatore (2016), *Schiavi. Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna: il Mulino.

- (2017), “Schiavitù mediterranea. Una storia a lungo taciuta”, *Nuova informazione bibliografica* 4: 675-97.
- Citti, Francesco, Alessandro Iannucci e Antonio Ziosi (eds) (2017), *Troiane classiche e contemporanee*, Zürich-New York: Georg Olms.
- Corvisier, Jean-Nicolas (2008), *Les Grecs et la mer*, Paris: Les Belles Lettres.
- Di Benedetto, Vincenzo e Enrico Medda (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino: Einaudi.
- Easterling, Patricia Elizabeth (1987), “Women in Tragic Space”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34: 15-26.
- Fanfani, Giovanni (2017), “Moduli di rappresentazione corale nelle *Troiane* di Euripide”, in Francesco Citti, Alessandro Iannucci e Antonio Ziosi (eds), *Troiane classiche e contemporanee*, Zürich-New York: Georg Olms, 31-47.
- Gentili, Bruno (1995), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari: Laterza.
- Janni, Pietro (1996), *Il mare degli antichi*, Bari: Dedalo.
- Konstantinou, Ariadne (2018), *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*, London-New York: Bloomsbury Academic.
- Manning, Joseph Gilbert (2018), *Open Sea: the economic Life of the ancient Mediterranean World from the Iron Age to the rise of Rome*, Princeton: Princeton University Press.
- Mazzoldi, Sabina (2001), *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Péron, Jacques (1974), *Les images maritimes de Pindare*, Paris: Klincksieck.
- Perusino, Franca (1995), “Il pianto di Ecuba nelle *Troiane* di Euripide” in Bruno Gentili e Franca Perusino (eds), *MOUSIKE. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 253-64.
- Van Nes, Dirk (1963), *Die Maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen.
- Vetta, Massimo (2002), “Alceo, l'allegoria della nave e la configurazione di Mitilene arcaica”, in Maria Silvana Celentano (ed.), *Terpsis. In ricordo di Maria Laetitia Coletti*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 13-27.

Azione drammatica e metateatro nell'*Oreste* di Euripide

ADELE TERESA COZZOLI

Abstract

This essay offers a reinterpretation of the problems in *Orestes* highlighting some innovative dramatic lines that also support the dramaturgical construction of a new tragic character. Not the last one to go in this direction, Orestes mainly orients the tragic refunctionalization of some structures typical of the comedy and the renunciation of standard elements of the previous Euripidean production.

Sullo scorcio del V secolo, immediatamente prima della caduta di Atene, un ampio dibattito sembra coinvolgere il teatro; in particolare, gli autori drammatici si sentono, volenti o nolenti, costretti a riflettere sulla loro funzione, nonché sulle esperienze drammaturgiche dell'ultimo quindicennio. Il sentimento che sembrerebbe pervaderli è di disorientamento, di fronte ad una crisi parossistica della società, ma, soprattutto, di quella cultura illuministica che questa stagione aveva espresso. Un evento inimmaginabile e di portata epocale si stava con violenza presentando ora come del tutto reale e possibile: la στάσις (sedizione, rivolta interna) era arrivata dentro le mura di Atene. Il primo segnale di che cosa avrebbe significato la guerra del Peloponneso lo rivelò subito il conflitto corinzio-corcirese prima dello scoppio delle ostilità vere e proprie. La guerra civile di Corcira simboleggia – almeno agli occhi di Tucidide che ce la descrive – una στάσις globale, che lascia presagire il punto finale di arrivo, il suo approdo ad Atene.¹

1 Thuc. 3.82-3: “A tal punto di ferocia arrivò quella guerra civile (*scil.* di Corcira), e parve ancora più feroce perché fu la prima fra tutte. Giacché in seguito tutta la stirpe greca, per così dire, subì tali sconvolgimenti, per il sorgere universale di conflitti tra i capi del popolo, che volevano far venire gli Ateniesi nella loro città, e gli oligarchi che invitavano i Lacedemoni . . . Allora le città furono in preda alle sedizioni . . . era lodato chi riusciva a pre-

Bandita dal simposio, rimossa nell'immaginario mitico, spostata cioè dal politico al privato, dalla πόλις (città) all'οἶκος (casa, famiglia), nei miti di lotte fratricide dei γένη (stirpi, clan) più famosi, dalla casa degli Atridi a quella dei Labdacidi, a volte confinata sul palcoscenico in una città paradigma negativo, come Tebe (Vernant-Vidal Naquet 2001: 161ss.), più di ogni altro luogo della Grecia, Atene ha esorcizzato il timore della στάσις addirittura con il ricorso al mito dell'autoctonia in cui tutti i cittadini sono 'nati dalla terra', nati da Erittonio, quindi da Atena, figli perciò di una stessa madre e, dunque, fratelli (Loraux 1993 e 1998). La polis di Atena, la città democratica, per funzionare deve essere infatti una e concorde; il δῆμος esercita, per dirla con Eschilo, una εὐκοινότητις ἀρχά, "potere/dominio attento al bene comune" (*Suppl.* 700) e la guerra non può essere intestina (ἐνφύλιος), ma va ricacciata fuori dalle porte (θυραῖος) (*Eum.* 863s.). Nel corso del V sec. però le privazioni di una lunga e spossante guerra, di cui la democrazia per essere realmente 'democratica', redistribuendo così ricchezza, ha bisogno,² fungono da scintilla e fanno di-

venire quello che voleva fare del male, e chi spingeva a farlo colui che nemmeno lo pensava. E il legame di sangue era meno stretto di quello della società politica. . . . nelle città i capi fazione, ciascuno usando nomi onesti, cioè di preferire il popolo e l'uguaglianza civile, oppure un'aristocrazia moderata, a parole curavano gli interessi comuni, ma nei fatti premiavano la loro lotta . . . E i cittadini neutrali perivano per mano di entrambe le fazioni, o perché non si univano alla lotta, o per l'odio che si provava perché scampavano alla morte. . . . la semplicità d'animo irrisa svanì . . ." (Οὕτως ὡμῆ ἡ στάσις προυχώρησε, καὶ ἔδοξε μᾶλλον, διότι ἐν τοῖς πρώτῃ ἐγένετο, ἐπεὶ ὕστερόν γε καὶ πᾶν ὡς εἰπεῖν τὸ Ἑλληνικὸν ἐκινήθη, διαφορῶν οὐσῶν ἑκασταχοῦ τοῖς τε τῶν δήμων προστάταις τοὺς Ἀθηναίους ἐπάγεσθαι καὶ τοῖς ὀλίγοις τοὺς Λακεδαιμονίους. . . ἑστασίαζέ τε οὖν τὰ τῶν πόλεων . . . ἀπλῶς δὲ ὁ φθάσας τὸν μέλλοντα κακὸν τι δρᾶν ἐπηνεῖτο, καὶ ὁ ἐπικελεύσας τὸν μὴ διανοούμενον. καὶ μὴν καὶ τὸ ζυγγενὲς τοῦ ἐταιρικοῦ ἄλλοτριώτερον ἐγένετο . . . οἱ γὰρ ἐν ταῖς πόλεσι προστάντες μετὰ ὀνόματος ἑκάτεροι εὐπρεποῦς, πλήθους τε ἰσονομίας πολιτικῆς καὶ ἀριστοκρατίας σώφρονος προτιμήσει, τὰ μὲν κοινὰ λόγῳ θεραπεύοντες ἄθλα ἐποιοῦντο, . . . τὰ δὲ μέσα τῶν πολιτῶν ὑπ' ἀμφοτέρων ἢ ὅτι οὐ ξυνηγωνίζοντο ἢ φθόνῳ τοῦ περιεῖναι διεφθείροντο. . . καὶ τὸ εὐθες . . . καταγελασθὲν ἠφανίσθη). Cf. Hornblower 1991: 479ss.

2 In sostanza l'ἀρχή (comando, impero) sugli alleati e la guerra erano lo strumento economico e politico con cui poteva funzionare la democrazia ate-

vampare i conflitti interni; si materializza, dunque, in tutta la sua potenzialità eversiva, nel quotidiano la *στάσις* tanto temuta e altrettanto rimossa. Al disorientamento si reagisce emozionalmente con il nostalgico tentativo di recuperare il passato e i suoi valori, la *patrios politeia* e la tradizione avita.³ In ambito teatrale questo fenomeno coincide a tratti con un revival di Eschilo e di ciò che Eschilo aveva rappresentato nella prima metà del V sec.: vissuto in una fase difficile, di transizione e di assestamento del regime democratico ai suoi inizi, il poeta tragico combattente a Maratona aveva problematizzato nelle sue tragedie, soprattutto nell'*Oresteia*, attraverso un'idea di Δίκη (Giustizia) non del tutto esente da aporie,⁴ alcune contraddizioni laceranti della società ateniese del tempo, ma, presentandole sulla scena come, se non superabili, tuttavia destinate a dissolversi in una teodicea permeata da un sentimento religioso globale e onnicomprensivo, ne scioglieva, idealmente, nella sintesi conclusiva, nodi e negatività; e con questa ideologia politica e sacrale al tempo stesso si preservavano anche le nuove strutture civili della polis.⁵ Per dirla con Pasolini in sostanza la democrazia della metà del V sec. aveva inventato un "teatro di parola" che era un "grande rito politico in versi".⁶ Non è perciò casuale che, proprio a ridosso della caduta di Atene, nel 405, con le *Rane*, Aristofane tenti di recuperare la funzione morale e politica di Eschilo 'poeta', riportandolo in vita alla ricerca di un'utopia impossibile per salvare appunto la città con le sue feste e i suoi riti, mentre, dopo la sconfitta nell'agone ctonio, faccia abbandonare ad un Dioniso poco convinto all'Ade per sempre Euripide, il quale, passando il tempo inattivo seduto accanto ad un filosofo, Socrate, e cianciando in discorsi pomposi e in vuote chiacchiere, avreb-

niese, si redistribuivano sotto varie forme e modalità le ricchezze che si concentravano ad Atene dal φόρος (tributo) degli alleati e dalle loro varie contribuzioni, come l'arruolamento degli Ateniesi sulle triremi in una flotta stabile e armata al massimo, oppure come la politica, promossa da Pericle, di edilizia pubblica in funzione dell'occupazione (Plu. *Per.* 12-13).

3 Per il dibattito su quale tipo di *patrios politeia* cf. Bearzot 2013: 25ss., 171ss.

4 Cf. Di Benedetto 1978: 165ss.; Medda 2017: vol. 1, 11ss.

5 Cf. Di Benedetto 1978: 137ss., 180ss.; Medda 2017: vol. 1, 45ss.

6 Cf. Pasolini 1968.

be dissolto il valore civico e comunitario dell'arte tragica. Al di là della fantasia comica, Aristofane però era certo consapevole che Euripide rappresentasse per il futuro la sola cultura teatrale vincente, mentre nella realtà contemporanea Eschilo costituì piuttosto una drammaturgia tradizionale con cui fosse necessario confrontarsi, ma altresì da cui nell'attualità storica non si potesse che prendere le distanze.⁷

Pochi anni prima di quella data fatidica, Euripide, quasi ottantenne, nel 408, accetta l'invito di Archelao di Macedonia e si reca alla sua corte.⁸ Anche Eschilo, poeta tragico affermato, si era la-

⁷ *Ran.* 1491-9. Cf. Cozzoli 2017.

⁸ Secondo le fonti biografiche la partenza di Euripide da Atene sarebbe imputabile all'ostilità e allo sfavore perdurante del pubblico nei suoi confronti (*TrGF* T 1, IB, 3 Kn.). La volubilità degli Ateniesi a teatro è un topos piuttosto diffuso, anzi il rapporto col pubblico costituisce un problema con cui ogni autore drammatico, antico e moderno, ha dovuto sempre fare i conti. Tanto più non discontinuo e poco affidabile era apparso fin dagli esordi l'apprezzamento, nei confronti di Euripide, degli Ateniesi, con cui il poeta aveva instaurato un dialogo non sempre idilliaco, spesso polemico e addirittura provocatorio. Ma si tratta di una situazione del tutto comprensibile per un tipo di dramma che appartiene al teatro colto d'avanguardia o si qualifica, per darne la stessa definizione delle fonti antiche, come κομψός, 'elegante'. Canfora (2011: 349ss., 110ss.) propone del viaggio di Euripide una lettura in chiave politica. Euripide, duro critico della democrazia soprattutto nelle *Supplici*, legato poi a Crizia, dopo il fallimento del colpo di stato del 411 e la restaurazione democratica, avrebbe ritenuto opportuno cambiare aria e allontanarsi definitivamente da Atene. Dunque si tratterebbe più che di un viaggio, di una fuga o, meglio, di un esilio volontario. Teseo però nelle *Supplici* (vv. 400ss.) rifiuta di scendere al contraddittorio in cui vorrebbe trascinarlo l'araldo tebano, perché la sua posizione risulterebbe perdente, una volta posta la questione del regime politico di Atene in termini di massa dominata dai demagoghi; riafferma invece – come ben sottolinea anche Domenico Musti 1995: 35ss. – i principi ideologici basilari democratici, dove l'ἰσότης (uguaglianza) e la *parrhesia* (libertà di parola) – imprescindibili per la polis –, garantite in democrazia da leggi scritte condivise (κοινά, "comuni") a tutti, assicurano la libertà. E così il re di Atene tronca senza possibilità di replica la discussione in merito. Il sistema va preservato nelle *Supplici*, anche se talvolta comportasse, come male non augurabile, la deriva demagogica. Il problema del buon politico educatore del popolo era del resto oggetto di discussione molto ampia in quegli anni (cf. Yunis 1996: 36ss. e Cozzoli 2019). Discutibile si rivela perciò dedurre dalle *Supplici*, tra l'altro rappresentate negli anni '20, ben dodici anni prima del-

sciato attrarre, dopo l'*Oresteia*, in un periodo incandescente della storia politica di Atene, dalle lusinghe di una committenza piuttosto remunerativa a Siracusa, dove sarebbe giunto a terminare i suoi giorni presso i tiranni sicelioti. Tuttavia, nel caso precedente, è alquanto strano che un poeta ultrasettannenno, alla fine della sua carriera, quale era Euripide nel 408, decida di affrontare un viaggio lungo in un territorio che molto poco ha in comune con la cultura greca della *polis*; si tratta da parte sua di una scelta dirimpente e motivata da ragioni pressanti, con ogni probabilità esistenziali e artistiche. Da questo soggiorno nasceranno i nuovi drammi, soprattutto le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide*, che, nonostante sia rimasta incompiuta dall'autore, costituiscono il momento storico in cui il dramma antico si affaccia e si proietta ormai verso il teatro moderno.⁹

la sua partenza, in Euripide un sentimento antidemocratico. Del tutto priva di fondamento documentario appare l'ipotesi che Euripide abbia portato in scena tragedie composte da Crizia; l'attribuzione nei testimoni dei frammenti del *Piritoo* e del *Sisifo* talvolta ad Euripide è con ogni probabilità da imputare solo ad un *Mißverständnis* (frintendimento) della tradizione indiretta, dato che è attestato che Euripide abbia composto drammi dallo stesso titolo (cf. 43 T 2 Snell, 170ss.).

9 Il discorso esula dal contenuto di questo studio, in ogni caso, anche in Macedonia l'attenzione di Euripide è rivolta ad Atene: non si può non constatare la coincidenza tra alcune affermazioni di Tiresia e nei canti corali nelle *Baccanti* e il 'credo' politico-religioso di Trasibulo, cf. Sordi 2000. Le *Baccanti* furono sicuramente rappresentate una prima volta in Macedonia. Dodds (1960: xxxix ss.) in particolare ha molto insistito sull'influsso in Euripide del menadismo macedone, che doveva presentarsi certo come un fenomeno religioso meno edulcorato di quello greco. Alcune caratteristiche del dramma sembrerebbero però rispecchiare anche un intento paideutico verso un pubblico digiuno di arte tragica e questo ben si concilierebbe con la politica di Archelao di Macedonia che con una possente riforma della cavalleria stava ristrutturando la classe dirigente macedone oltre che con le Olimpie in onore di Zeus e delle Muse a Dion in Pieria (cf. Thuc. 2.100, Diod. 16.55.1ss. e 17.16.3ss.; in proposito cf. Mari 1998): nella parte centrale del dramma, come nella sua edizione ha messo in rilievo Di Benedetto (2004: 110ss.), si susseguono sezioni che giustapposte ripercorrono quasi le fasi successive dell'evoluzione della tragedia (dialogo lirico tra coro e corifeo, ossia la nascita dell'attore, il corifeo che si esprime prima in tetrametri trocaici, poi in giambi, sticomitia, *rhesis ἀγγελική* (del messaggero), e infine un a parte monolo-

Alcune interessanti soluzioni e scelte drammaturgiche innovative compaiono però già nell'ultima tragedia messa in scena ad Atene prima della partenza, l'*Oreste* (cf. *sch. ad Eur. Or.* 371, vol. 1: 137-8 Schwartz). Le fonti postclassiche (*hypot.* 188-9 Diggle e *scholl. ad vv.* 1512, vol. 1: 229, 29-30 Schwartz, 1521, vol. 1: 230, 12 Schwartz¹⁰) mettono in rilievo del dramma aspetti più comici che tragici, dalla *καταστροφή* (catastrofe, rovina) al carattere indegno della maggior parte dei personaggi (*φάυλοι*, meschini, da poco, di scarso valore) e, pertanto, non adatto alla dignità tragica; forse il loro giudizio dipende anche da Aristotele (*Poet.* 1454a e 1461b, cf. Willink 1986: xlvi ss.) che bolla come anomalo il personaggio di Menelao e non necessaria la sua *πονηρία*. Da qui talvolta una certa resistenza a considerare, negli studi della critica moderna, l'*Oreste* una tragedia *tout court*, mentre il dramma si avvicinerebbe piuttosto al 'romance' o al 'melodramma', per il lieto fine e la *suspence* emozionale, in linea con altri drammi del periodo precedente dall'*Elena* all'*Ifigenia in Tauride*.¹¹ Tuttavia, per quanto innovativa nella forma e nel contenuto, il pubblico antico considerava qualsiasi *pièce* rappresentata nel teatro di Dioniso o in quelli dei demi all'interno di spazi e contesti tragici nient'altro che tragedia.¹² Con l'*Oreste* però Euripide, se sembra intrecciare un'intensa dialettica metateatrale virtuale con l'*Oresteia* di Eschilo,¹³ ne attualizza le problematiche, rinnovando il personaggio tragico e sperimentando schemi teatrali particolari. Non era certo possibile trascurare e prescindere da un precedente così di rilievo con cui Eschilo aveva

gico di Dioniso). Tuttavia questo è l'unico aspetto che si può ricondurre alla destinazione macedone (vedi *contra* Beltrametti 2007). In realtà, Euripide lontano da Atene scrive le *Baccanti* sempre rivolto ad Atene. Perciò dobbiamo ritenere che il poeta ritenesse il suo soggiorno in Macedonia solo temporaneo e lo considerasse un distacco benefico da una realtà troppo coinvolgente e ormai in crisi di valori, per ritrovare nuove motivazioni come spesso avviene per tutti gli intellettuali.

10 Cf. Willink 1986: lvi ss., lii ss., Medda 2013: 202ss. Si veda in generale Knox 1986: 250-74, Seidensticker 1982: 101-14, Dunn 1989.

11 Cf. Willink 1986: xxvi ss., xxv ss., West 1987: 26ss.

12 Si trattava di fare tragedia in un'epoca diversa, in un'epoca di crisi, cf. Medda 2013: 187ss.

13 Interessanti osservazioni in Avezzù 1998: 428ss.

rivoluzionato la tecnica e la poesia drammatica¹⁴ e, soprattutto, con l'opera di un autore che la realtà storica del momento riportava nostalgicamente in auge. In effetti verso forme di pensiero arcaico o più antiche, in un certo senso, Euripide si era in parte già rivolto nelle tragedie dell'ultimo periodo, dove, alla condanna totale della guerra, si associa una rivalutazione delle forze imponderabili in balia delle quali si trovano gli uomini, gli dei o la τύχη (sorte) appunto; di fronte ad esse i suoi personaggi, un tempo infaticabili ragionatori, sono divenuti ormai incapaci di controllare i propri impulsi o di agire in maniera completamente autonoma, influenzando in maniera fattiva la realtà con cui entrano in contatto, attraverso le costrizioni razionali della mente che si esprimono soprattutto nelle potenzialità del ragionamento, nel potere del λόγος (Di Benedetto 1971: 283ss.); in sostanza essi ora appaiono spesso disorientati e sfiduciati, come lo erano gli Ateniesi alla fine del V sec., poco prima o poco dopo il colpo di stato del 411. Nell'*Elena* (412 a.C.) il coro afferma: "Che cosa è un dio o un non dio, o una realtà intermedia? Chi dei mortali afferma, dopo aver fatto indagini, di aver trovato il più remoto confine, se osserva l'agire degli dei, qua e là e di nuovo fluttuante in contraddittorie, inaspettate vicende?" (vv. 1137-43);¹⁵ e poi prosegue accusando di stoltezza e di follia gli uomini in guerra (v. 1151-7): "Dissenati voi che cercate onori in guerra e nelle lance dell'infuriante battaglia, cercando di por fine alle pene dei mortali. Se a dirimerla sarà la prova del sangue, mai la discordia cesserà tra le città degli uomini".¹⁶ Non diversamente in ben altro periodo storico Eschilo, nelle *Supplici* e nelle *Eumenidi*, aveva stigmatizzato la στάσις come rovina per la polis. Un concetto simile a quello espresso dal coro nell'*Elena* ricompare nell'*Oreste*, posto all'interno dell'οἶκος o del γένος degli Atridi; esso per di più sembra irradiarsi dal centro del conflitto, l'οἶκος, verso l'intera πόλις che a sua volta ne assorbe e riflette la

14 Cf. Di Benedetto-Medda 1997: 87ss., Medda 2017: vol. 1: 140ss.; cf. *infra*.

15 ὁ ὅ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον, / τίς φησ' ἔρευνησας βροτῶν / μακρότατον πέρας εὐρεῖν / ὅς τὰ θεῶν ἐσορᾷ / δεῦρο καὶ αὐθις ἐκέϊσε / καὶ πάλιν ἀντιλόγοις / πηδῶντ' ἀνελλίστοις τύχαις;

16 ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ / λόγγασι τ' ἀλκαίου δορὸς / κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα- / τῶν καταπαυόμενοι· / εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν / αἵματος, οὐποτ' ἔρις / λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις·

negatività; questo movimento avviene attraverso una valorizzazione drammaturgica sperimentale degli spazi scenici. Oreste, contro la folla del popolo di Argo, che, fomentata dai parenti di Egisto e da Tindaro, l'intende condannare a morte per i suoi atti, cerca aiuto e sostegno in Menelao, di ritorno da Troia (vv. 64ss). Menelao al suo primo apparire è alquanto pavido e presto si rivela incapace di affrontare le sue responsabilità (vv. 356ss.); finge persino di non capire che la malattia di Oreste non è solo μανία (follia), come impone la norma sacrale, ma anche dolore del rimorso e triste consapevolezza dell'atto compiuto (σύνεσις e λύπη, vv. 596ss.) come tenta di comunicargli invano l'interlocutore.¹⁷ Nella tragedia non è mai messa in discussione la responsabilità personale del matricida, anche da parte degli stessi protagonisti: anzi Oreste ha ubbidito ad Apollo, ma il Lossia lo ha convinto, il dio non ha usato cioè solo il potere coercitivo divino (vv. 28ss.). L'atto appare giusto in quanto risponde al criterio sacrale arcaico, per il coro, ma al tempo stesso riprovevole e contaminante (v. 194, cf. anche vv. 546-7): persiste in altra forma lo stesso dilemma eschileo sul carattere della giustizia, emozionalmente proiettata sul *genos* degli Atridi, espresso nel famoso prodigio mantico menzionato nell'*Agamennone*, per cui due aquile, protette da Zeus, ghermiscono una lepre gravida e la uccidono insieme ai cuccioli innocenti (vv. 104ss.); il presagio è metafora della dolorosa espiazione necessaria ad ottemperare alla volontà di Zeus, per cui la Δίκη rimane, se astratta dal πάθει μάθος (apprendimento attraverso la sofferenza), ambigua e aporeticamente incomprensibile.¹⁸ Il protagonista del dramma, Oreste, questa volta però è rimasto solo, senza appoggi nella polis, laddove nelle *Coefore* Argo manteneva una sua polarità positiva che prefi-

17 Sul concetto di νόσος ("malattia") divina e umana interessanti già il *Ditti* del 431, fr. 339 Kn. e il *Bellerofonte* fr. 292 Kn. del 428 ca. Tra i primi a notare la rilevanza delle affermazioni di Oreste Wilamowitz (1935: 188, "Orestae furia σύνεσις est, conscientia") e Perrotta (1928: 90) Oreste è "... un uomo combattuto da pensieri e sentimenti opposti, che passa dagli estremi abbattimenti agli estremi entusiasmi, che uccide e si pente e piange per poi tornare ad uccidere, che parla e agisce come in un sogno, senza sapere mai se fa bene o se fa male, mentre è assillato dal desiderio di saperlo"; cf. Medda 2013: 177ss.

18 Medda 2017: vol. 1: 45ss.

gurava l'Atene nelle *Eumenidi* (Di Benedetto-Medda 1997: 87ss.). “Se Argo è specchio di Atene, e anzi è *Atene* . . . ciò comporta una conseguenza anche per quanto riguarda il rapporto con l'*Oresteia*, un rapporto che l'allusività letteraria e la critica alle soluzioni drammaturgiche di Eschilo assimilano ad una sorta di palinodia . . . : la Città non può ambire al ruolo che Eschilo, giusto cinquant'anni prima, le aveva assegnato” (così Avezzù 1998: 431). Oreste è dunque presentato senza via di uscita e prospettiva alcuna; perciò la presunta *πονηρία* (indegnità) di cui Aristotele tacciava Menelao è funzionale al *μῦθος* (trama) e ai contenuti del dramma. È interessante notare che il nucleo di questa contraddizione sul matricidio *δίκαιος φόνος* (omicidio giusto) anche se compiuto *οὐ καλῶς* (non bene), quindi, in realtà contaminante come *ἄδικία*, ingustizia (cf. anche vv. 288-93), è esposta in termini sofisticati che ne oscurano il valore più profondo.¹⁹ Oreste presenta infatti a Menelao una richiesta d'aiuto che si definisce come il contraccambio di un *ἄδικον* (atto ingiusto), con un altro *ἄδικον* v. 640ss.). Menelao è vero compirà un *ἄδικον*, se lo salverà dalla folla inferocita per aver compiuto un *ἄδικία*, l'uccisione della madre Clitemestra, ma lo farà in cambio di un'altra ingiustizia compiuta a suo tempo dal fratello, Agamennone, la spedizione contro Troia (per non parlare poi dell'uccisione di Ifigenia), in suo favore, per contraccambio di un altro *ἄδικον*, il tradimento di Elena, contro di lui. In maniera quasi anacronistica, anche Tindaro, comparso nel momento cruciale dell'incontro tra i due, nei versi precedenti (vv. 491ss.), rinfaccia ad Oreste, accusandolo, di non essere riuscito a porsi fuori da questo circolo vizioso: avrebbe potuto interromperlo – sostiene Tindaro – se avesse trascinato la madre a giudizio in tribunale senza macchiarsi di colpe, appellandosi al *nomos* ellenico;²⁰ ma è poi proprio Tindaro a perpetuarlo ancora perché, per vendetta, inciterà l'assemblea degli Argivi, folla mutevole e pericolosa, a pronunciare la sua condanna a morte insieme a quella di Elettra (v. 607ss.).

19 Cf. Di Benedetto 1967: 130ss., Willink 1986: 188ss., Medda 2001: 219; vedi invece Avezzù 1998: 430.

20 Euripide ammicca ancora ad Eschilo, ma nessuna concezione ideologica interviene a rassicurare sul significato del gesto di Oreste, cf. vv. 288-93. Cf. Medda 2001: 205-7, 33-5, cf. anche Willink 1986: 167.

Euripide gioca sulla norma aristocratica che prescriverebbe di contraccambiare il bene agli amici, il male ai nemici e mostra, come Tucidide nel discorso di Diodoto (3.43.2), sfiducia in un λόγος che non convince più, ma che, se vuole persuadere l'uditorio, deve sapere mentire a fin di bene e mettersi sullo stesso piano dell'interlocutore.²¹ Qui è però l'ordine stesso di Apollo a risultare per gli attori umani del dramma privo di senso e ingiusto: più volte Elettra, fin dal prologo, si lascia sfuggire questa considerazione fino addirittura ad affermare "ingiusto ingiusti vaticini davvero il Lossia pronunciò, pronunciò quando sul Tripode di Temi sentenziò l'omicidio mostruoso di mia madre" (ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν, ἀπό- / φονον ὄτ' ἐπὶ τρίποδι Θέμιδος ἄρ' ἐδίκασε / φόνον ὁ Λοξίας ἐμᾶς ματέρος, vv. 162-5); e Oreste, perplesso sull'operato del dio, appare rimanere su questa stessa linea (vv. 591ss.), se persino nell'esodo ad Apollo stesso si rivolge così: "O Lossia profetico per i tuoi vaticini! Non eri dunque un oracolo bugiardo ma veritiero. Eppure in me s'insinuava la paura di sentire la voce di un demone, credendo che fosse la tua" (ὦ Λοξία μαντεῖε, σῶν θεσπισμάτων. / οὐ ψευδόμαντις ἦσθ' ἄρ', ἀλλ' ἐτήτυμος. / καίτοι μ' ἐσῆει δεῖμα, μή τινος κλύων / ἀλαστόρων δόξαμι σὴν κλύειν ὄπα, vv. 1666-9). In ogni caso la catena di ἄδικον, innescata o autorizzata dal dio, da una forza o da un evento superiore ed esterno, non si può fermare o i protagonisti umani non ne sono in grado. Che si possa sviluppare una reazione a catena di ἄδικα da un'ἀδικία iniziale, anche in maniera del tutto inconsapevole da parte di chi vi incappi, si ritrova nel dramma forse più sofisticato che noi conosciamo; non è una tragedia, ma una commedia del tutto innovativa, le *Nuvole* di Aristofane, rappresentate circa quindici anni prima. Strepsiade, il protagonista, si è macchiato di un ἀμάρτημα ("errore") per una ὕβρις originaria, quella di avere osato sposare, contro la saggia norma di Pittaco, una donna superiore alle proprie condizioni sociali (v. 415s.);²² non può più sostenere il tenore di vita in cui si crogiola il figlio e si reca al Pensatoio di Socrate per imparar-

²¹ Cf. Connor 1971: 89ss.

²² La commedia è anomala, 'tragica', cf. Dover 1968: xxiii, Del Corno in Guidorizzi 1996: xvi, Guidorizzi 1996: 177ss., Sommerstein 2009: 142, Zimmermann 2006a.

re la capacità retorica con la quale crede di poter sfuggire i creditori e le cause intentategli per non avere restituito debiti e interessi, e così innesca il primo atto ἄδικον; non riuscendo ad imparare nulla per la lentezza della sua età, sarà la volta del figlio, Fidippide, a recarsi da Socrate; questi impara l'arte così bene da essere in grado persino di giustificare durante un litigio a simposio l'atto nefando di picchiare il padre, il secondo ἄδικον (cf. vv. 1320ss.). Rimane come amara consolazione a Strepziade l'ammonimento finale rivoltogli dalle Nuvole: "noi facciamo ogni volta così, quando comprendiamo che uno è innamorato di azioni disoneste. Lo spingiamo alla rovina, così sappia avere timore degli dei" (vv. 1458-61).²³ Seppure persiste nelle affermazioni delle Nuvole un ricordo del πάθει μάθος eschileo,²⁴ la successione di ἄδικα non si interrompe neanche adesso, dato che Strepziade si sobbarca dell'atto estremo e conclusivo, l'incendio del Pensatoio (vv. 1476ss.).²⁵ Isolato nella polis, diffidente verso le istituzioni, che non sono mai evocate neanche come spazio scenico, anche se la commedia si svolge sempre nella città, dove invece esiste solo il singolo a se stante e il Pensatoio con le nuove insidiose Divinità, alla stregua di Oreste, Strepziade, il 'buon contadino', non si ferma neanche lui, non può più farlo, innescata la miccia, finisce in una rete indistricabile che lo trascina a contraccambiare un ἄδικον con un altro ἄδικον. Alle *Nuvole* la tragedia euripidea si relaziona anche per la ripresa di alcune scelte registiche, riconnotate in senso tragico. All'inizio del dramma Oreste è posto ammalato sul letto, collocato senza ombra di dubbio, all'aperto, davanti al palazzo che è individuato dalla σκηνή; anzi il focus iniziale del prologo recitato da Elettra è proprio sul fratello in scena prostrato dalla malattia (vv. 36ss.). Si tratta però di una collocazione, irrealistica o illogica, perché Oreste

23 ἡμεῖς ποιούμεν ταῦθ' ἐκάστοθ', ὄντιν' ἄν / γνῶμεν πονηρῶν ὄντ' ἔραστην πραγμάτων, / ἕως ἄν αὐτὸν ἐμβάλωμεν εἰς κακόν, / ὅπως ἄν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

24 Cf. Dover 1968: lxvi ss.

25 Per le due redazioni cf. Dover 1968: lxxx ss. Non è chiaro se la scena finale dell'incendio sia stata modificata; è però probabile che nella prima versione (cf. Dover 1968: lxxv), tale scena già esistesse e fosse stata portata in scena. Occorrerebbe sapere di quale natura è effettivamente il testo che noi possediamo, per tutta la questione si veda ora Di Bari 2008: 192ss.

dormirebbe all'aperto? Perché un malato dovrebbe giacere da sei giorni (v. 39) dormiente o assopito a tratti fuori dalla reggia e non nella sua stanza? Gli spazi sono stati invertiti, in maniera quanto meno poco comprensibile nel primo impatto scenico. Gli studiosi si sono sbizzarriti in varie congetture. C'è chi ipotizza un'ambigua connotazione scenografica della σκηνή che includerebbe e interno e esterno, in cui il valore variò a seconda del momento drammatico (Saïd 1993: 184), oppure si tenta di giustificare le entrate e le uscite dei personaggi da punti diversi dell'interno della casa visibile dalle porte, atrio e zona in secondo piano (Willink 1986: xxix ss.); queste prassi non sono però mai attestate nel teatro tragico antico. Né esiste alcuna διδασκαλία (didascalìa) interna al testo che lasci supporre oscillazioni di valore tecnico e scenografico. I movimenti di Elena e di Ermione (vv. 71, 112), ma più avanti anche l'allontanamento di Tindaro (v. 629), inequivocabilmente dimostrano che lo spazio dell'orchestra è quello davanti al Palazzo degli Atridi che è raffigurato nella σκηνή e che quindi il letto di Oreste deve essere considerato posto fuori dal Palazzo, come giustamente rileva Medda (2013: 116ss.). Willink invoca però un confronto interessante, la scena iniziale delle *Nuvole* di Aristofane, dove i due protagonisti giacciono addormentati rinvolti da coperte su letti davanti alla facciata della loro casa; in questo caso, secondo la *communis opinio* dei critici,²⁶ essi sarebbero immaginati per convenzione come se giacessero all'interno. È vero che la commedia come genere letterario si deve svolgere per poter funzionare – cioè per far ridere – sempre nello spazio dell'orchestra visibile, o rende spesso, con il meccanismo dell'enciclèma, lo spazio interno visibile, tuttavia questa esegesi anche nelle *Nuvole* non è sicura: al v. 125 Fidippide rientra in casa (ἀλλ' εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ, “torno dentro; di te non mi preoccupò”) e fuori dalla casa, presumibilmente, viene chiesto poco prima al servo di portare lucerna e libro dei conti (vv. 17-18).²⁷ La scelta registica di Aristofane si deve giustificare all'interno della struttura e dello svolgimento della commedia; anche se non possiamo soffermarci dettagliatamente sul problema, la strana analogia non può essere liquidata invocando le differenti conven-

26 Dover 1968: lxxii ss.

27 Cf. Medda 2013: 125ss.

zioni sceniche tra tragedia e commedia. Va infatti ricordato che in questo periodo si riflette se un tragediografo possa scrivere commedie e un commediografo tragedie, come ci attesta Platone nel *Simposio*, la cui data fittizia è fissata al 416. Si può in questa sede comunque almeno notare in generale che nelle *Nuvole*, oltre alle allusioni nel coro, con cui parrebbe evidenziarsi una sorta di corrispondenza comica tra le *Nuvole* e le Erinni-Eumenidi, si riscontra anche una connotazione sinistra o misteriosa del retroscena in senso eschileo, sia che questo rappresenti l'interno del Pensatoio (v. 505ss.), sia l'οἶκος di Strepsiade, luogo del capovolgimento di valori (v. 1321ss.), mentre – come si è visto – è del tutto assente lo spazio dell'orchestra che individua la polis, pure ben attivo in molte commedie precedenti e successive; o meglio si stagliano sull'orchestra solo la casa di Strepsiade e più in là il Pensatoio.²⁸ Euripide inoltre doveva avere ben presente la critica fattagli da Aristofane dalle *Nuvole*, soprattutto nelle prime *Nuvole* (cf. Aristoph. 392 K.-A.), né doveva sfuggire a lui stesso e al pubblico, l'associazione nell'ὄψις tra l'apparizione dell'Euripide degli *Acarnesi* e quella del Socrate delle *Nuvole* che lo chiamava implicitamente in causa anche in quest'ultima commedia.²⁹ Quindi, il poeta tragico potrebbe

28 Mentre la polis con i suoi spazi civici e comunitari dominano ancora negli *Acarnesi* e nei *Cavalieri*.

29 Non è assolutamente certo che Euripide negli *Acarnesi* appaia mentre compone in casa, come in seguito Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, sdraiato su un lettuccio. Sarebbe piuttosto da credere semplicemente che la presentazione di Euripide sia a metà tra quella che sarà poi di Socrate nelle *Nuvole* e quella che sarà poi di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*. La ripresa di aspetti e motivi diversi già compresenti nella caratterizzazione euripidea degli *Acarnesi* ha funzionalità comiche diverse: se entrambe le scene comportano l'immedesimazione del personaggio con le sue creazioni poetiche o di pensiero, nelle *Nuvole* però occorre concentrarsi sull'ariosità volatile del pensiero dell'intellettuale, aspetto poco sviluppato nelle *Tesmofoiazuse*, dove invece l'attenzione è rivolta al gioco del travestimento e dello scambio tra i sessi. Perciò è del tutto adeguata l'apparizione di un Agatone mollemente e sensualmente adagiato a comporre su di un letto, di cui l'abbigliamento muliebre e la posa quasi da *boudoir* evoca il carattere delle sue tragedie e dei suoi canti, pieni di ἄβροσύνη (mollezza) ionica e di τρυφή (lusso). Dall'esclamazione di Diceopoli e dalla presentazione del servo prima che l'*encyclema* mostri l'interno invece, nonché da altre espressioni, Euripide sembrerebbe invece com-

essersi ispirato ad una trovata che Aristofane non aveva ancora del tutto sviluppata per riconnotarla drammaturgicamente in senso tragico.³⁰ È notorio che, sebbene Aristofane considerasse le *Nuvole* la più sofisticata delle sue commedie (v. 522), molto era rimasto teatralmente inespresso, fortemente condensato, a livello implicito, già nelle *Nuvole* prime, le uniche rappresentate sulla scena; ma anche la seconda versione rielaborata parzialmente circolò sicuramente negli ambienti tecnici in concorrenza con la prima, tanto da soppiantare in seguito del tutto l'altra nella nostra tradizione (Mureddu-Nieddu 2015). Perché mai Euripide allora ha lasciato Oreste fuori dal Palazzo? O, meglio, che cosa denota a livello drammatico lasciare Oreste fuori dal Palazzo? Come si sa, è merito di Wilamowitz (1935: 148ss, cf. Taplin 1976: 452-9, Medda 2017: vol. 1, 140ss.) aver individuato l'atto di nascita della σκηνή (scena) nel teatro antico proprio nell'*Agamennone* di Eschilo, cioè nel 458, quando essa diviene pienamente operativa e funzionale, e non solo come fondale con la facciata di palazzo, dietro alla quale è possibile il cambio di vestito degli attori, ma ideologicamente e drammaturgicamente. L'evocazione del Palazzo degli Atridi assume nell'*Agamennone* anche uno spessore temporale poiché nell'esodo finale Cassandra, prima di entrarvi e trovare la morte, ne ripercorre il passato, le vecchie stragi familiari, riecheggiandone il valore sinistro; dentro il Palazzo con accanto a sé i corpi assassinati di Agamennone e di Cassandra, visibili agli spettatori (anche se non si sa esattamente come, cf. *infra*) rimane Clitemestra con le sue Erinni. Oreste ne entrerà per compiere la sua vendetta, ma ne uscirà subito dopo per recarsi, prima, a Delfi e, poi, ad Atene. Eschilo gioca sul valore demoniaco dello spazio interno della casa, del 'retroscena' contrapponendolo quasi consapevolmente all'esterno, lo spazio aperto, e, pertanto, nell'*Agamennone* s'innescano anche una dialettica tra lo spazio privato e lo spazio pubblico, la polis, che appare come luogo rassicurante e liberatorio, icona della δίκη; la dicotomia tragica avrà risoluzione nella tragedia conclusiva della trilogia, le *Eumenidi*, dove lo spazio pubblico finirà per

porre più in alto di un lettuccio, da cui la caduta a terra difficilmente potrebbe rendere zoppi i suoi personaggi; per un'ipotesi attraente cf. Macleod 1974.

30 Sui rapporti tra i due poeti cf. Zimmermann 2006b e Kentch 2008.

identificarsi con un luogo particolare, Atene (Di Benedetto-Medda 1997: 87ss.). Alla fine del V sec. Atene, città della *stasis*, non può più avere questa dimensione salvifica e rassicurante, al contrario evoca solo conflittualità (cf. Avezzù 1998: 431); forse in parte l'evocava anche alla metà del secolo con Eschilo, ma Euripide è figlio della cultura del razionalismo in crisi per cui non sembrano prevedersi al momento prospettive ottimistiche e consolatorie. Oreste non può trovare soluzione ai suoi mali nella polis, può fidare solo in se stesso ed è questo motivo che nella costruzione drammatica del personaggio che viene accentuato. Si opta pertanto per una scelta registica precisa, quella di lasciare volutamente fuori Oreste dall'οἶκος, non solo perché Oreste si salverà e non vi è rimasto fagocitato, mentre Clitemestra vi rimane impigliata per sempre, ma perché per la prima volta si vuole mettere in rilievo l'ansia angosciante di una malattia che è soprattutto psichica e che, quindi, il contatto con lo spazio interno della casa con la sua negatività evidenzia in maniera ancora più opprimente e maniacale.³¹ Alla base del processo per cui Oreste riuscirà a porsi fuori dalla μανία è fondamentale certo la purificazione rituale dall'assassinio e l'appoggio divino di Apollo, tuttavia si accompagna a questo un percorso di rinascita che implicitamente ha origine nella sua σύνεσις (coscienza) e nella sua λύπη (sofferenza). Non immediatamente intellegibile, accanto a Eschilo, compare anche un importante riferimento a Sofocle.³² Nell'*Elettra* Sofocle fa uscire la protagonista dalla casa sulla soglia all'aria e alla luce del sole, non solo perché possa manifestare il proprio dolore liberamente (vv. 85ss.) ma perché Elettra sente incombere il peso della negatività dell'interno chiuso della casa e questo accresce la sua disperazione e prostrazione, mentre vorrebbe fuggire il più lontano possibile e solo l'aria le dà respiro vitale; nel dialogo poi con la sorella Crisotemi, oltre che nei valori che essa esprime, rifiuta la casa psicologicamente per i sentimenti di angoscia che le suscita e rievoca (vv. 391ss.).³³ Ai vv. 333-8

31 Spetta il merito a Medda (2013: 167ss.; cf. anche 2001: 5ss.) in una disamina molto importante di aver messo in luce l'importanza della malattia di Oreste che viene rappresentata con tale rilievo sulla scena.

32 E non solo all'*Elettra* dello stesso Euripide, cf. Wilamowitz 1883.

33 Per il rapporto scenico nella costruzione del personaggio di Elettra con gli spazi interni ed esterni cf. Medda 2013: 81ss.

dell'*Oreste* il coro afferma “. . . che lotta cruenta si avanza incalzando te sciagurato verso la casa, lacrime su lacrime getta su di te il demone riportando il sangue versato della madre per cui tu ora sconvolto vaneggi”;³⁴ ἐς δόμον, ‘verso la casa’, è lì la spinta pressante; con queste parole, si sottolinea la capacità del demone della stirpe di incalzare Oreste riportando continuamente in casa il sangue della madre; con un movimento, come ben evidenzia Di Benedetto (1968: 72-3), che è solo virtuale e metaforico. Il sangue rimane per tradizione sacrale dove è stato versato, ma in realtà è Oreste che indirizza continuamente il suo pensiero anche visivamente alla casa, il luogo esatto dove l’omicidio è stato compiuto. E Oreste di fronte alle richieste di chiarimenti di Menelao precisa che il primo attacco della malattia lo colse non davanti alla pira accesa, ma dopo, di notte, presumibilmente dentro la casa appunto, mentre Pilade era presente (vv. 400ss.) e aspettava di raccogliere le ossa della madre. Nelle *Coefore* l’attacco delle Erinni avverrà subito dopo che Oreste mostra al coro i cadaveri di Clitemestra e di Egisto ancora in casa, e perciò fugge via dalla casa inseguito dai demoni (vv. 972ss.). Vi è dunque in questa variante successiva, proprio a partire da ciò che era *in nuce* sulla scena in Eschilo, la capacità di cogliere una connotazione della psiche piuttosto profonda, non più però declinata nel codice drammatico secondo modalità e schemi di pensiero religiosi arcaici. E la casa, sulla scia della creazione eschilea,³⁵ è vista ora come palpitante; se nella percezione anche del coro è la casa, δόμος, alla maniera di Eschilo, ad avere assistito ai delitti e alla Discordia nata nel *genos* fin dai tempi di Pelope, cui fa per altro eco il canto di Elettra (vv. 960ss.), essa nella seconda parte del dramma addirittura si esprime sulla scena, come non era giunto ad immaginare neanche Eschilo: al grido di Elena udito dall’esterno da Ermione, la ragazza si chiede se la casa lanci gridi di cattivo auspicio (v. 1335 ἀνευφημεῖ δόμος). Inoltre Euripide

34 τίς ὄδ’ ἀγὼν / φόνιός ἔρχεται / θοάζων σε τὸν μέλεον; ὄϊ δάκρυα / δάκρυσι συμβάλλει / χορεύων τις ἐς δόμον ἀλαστόρων, / ματέρος αἵμα σᾶς ὅς σ’ ἀναβακχεύει.

35 Ag. 36ss.: “se la casa avesse voce, parlerebbe chiaramente” (οἶκος δ’ αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, / σαφέστατ’ ἂν λέξειεν). Parlerà in seguito per la bocca profetica di Cassandra, cf. Medda 2017: vol. 1, 140ss., Medda 2017: vol. 2: 34, Stanford 1983: 122, Taplin 2012, Bonanno 2013.

connota in maniera più pregnante la negatività dell'extrascenico, della πόλις, da cui non ci si aspetta più alcuno scioglimento drammatico, quasi a soverchiare quella dell'οἶκος; crea così dalla pressione negativa dell'extrascenico una forza centripeta che respinge i personaggi di nuovo dentro l'οἶκος, demandando la soluzione degli eventi solo ad una soluzione esterna a tutto (οἶκος e πόλις) e superiore, la divinità, Apollo, di nuovo incomprensibile e imponderabile. Del palazzo, del retroscena, Oreste, nel dramma, non può riappropriarsi se non in negativo (Medda 2013: 137ss.), se non attraverso atti di violenza concatenati (una serie di ἄδικα) ma perché a ciò lo spinge la polis; oltre le *eisodoi*, nello spazio extradrammatico, incombe pericolosa e ingestibile l'ostilità della folla che lo rincaccia verso l'orchestra e lo intrappola tra l'orchestra e la reggia, la quale sembra divorare ancora in un vortice misterioso chi vi entra, Elena, Oreste e Pilade, Ermione; alla fine il protagonista costretto e imprigionato in questa dimensione non ha altra scelta se non quella di decidere la distruzione totale l'οἶκος con l'incendio che sarà bloccato solo dall'intervento di Apollo. Verrebbe da osare un paragone azzardato. È esattamente ciò che avviene nelle *Nuvole*: Strepsiade con una città totalmente assente e che non può più fidarsi neanche dei suoi provetti difensori come il Diceopoli degli *Acarnesi*, solo, abbandonato a sé, non vede altra soluzione che incendiare il Pensatoio per distruggere quella cultura che ha fatto deragliare la città e che ha dissolto anche il privato. Nell'*Oreste* ci sono ulteriori sviluppi drammaturgici della nuova articolazione tra gli spazi drammatici: innanzitutto è stato creato un episodio audace, che rende molto bene la minacciosa presenza dell'extrascenico e che, annullando ogni confine, mette in comunicazione diretta questo con il retroscena, e non solo retroscena e orchestra, come peraltro avveniva già in Eschilo. Nell'*Agamennone* (vv. 1345ss.) il coro esprime apprensione su ciò che è già avvenuto e commenta i rumori e le grida che ha sentito provenire dall'interno;³⁶ come sia realizzabile sulla scena è questione dibattuta, però, con ogni probabilità, va immaginata una σκηνή in forma embrionale e primitiva che fosse facilmente removibile, forse non ancor stabilmente strut-

36 Nelle *Coefore* (vv. 870ss.) si discosta dalla casa per non essere coinvolto nell'azione.

turata e che, pertanto, permettesse a livello anche acustico una comunicazione col retroscena (Medda 2017: vol. 1: 140ss.). In Euripide Oreste e Pilade sono entrati in casa ed Elettra è stata lasciata fuori a fare da palo; la donna, dislocando il coro in vedetta alle *esodoi* per controllare l'arrivo di Menelao, è attenta però ad ascoltare ogni minimo rumore dall'interno per comunicarlo all'esterno, quindi anche agli spettatori; così si esprime Elettra: φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἄκοᾶν βάλω, "orsù voglio gettare l'orecchio stando sulla porta" (v. 1281).³⁷ È qui utilizzata un'espressione ardita, 'gettare l'orecchio stando sulle porte', che ricalca modi di dire del parlato simili e comuni in tutte le lingue, 'gettare l'occhio o l'orecchio', cioè prestare con la vista o l'udito attenzione a qualcosa di dirimente o importante, quando si è impegnati in altro compito correlato. Elettra diventa perciò il *trait d'union* tra i due spazi, extrascenico e retroscenico, mentre quello visibile si assottiglia anche nella sua dimensione reale. La negatività dunque che in Eschilo la πόλις utopicamente annullava e scioglieva in una fase storica diversa non esiste più o non è più realizzabile e, quindi, la 'scena allargata' trova un equilibrio diverso, in cui il retroscenico eschileo comincia, se non a perdere i suoi principali connotati, almeno a non possederli in esclusiva. Ma Euripide innova anche nella caratterizzazione del protagonista: la scelta iniziale di collocare Oreste fuori dal luogo dove ha compiuto l'omicidio, depone a favore di un approfondimento psicologico della sua figura tragica; deve stare lontano dalla casa, verso cui si sente psichicamente ricacciato a perdere mentalmente se stesso; quindi è ancora una volta ὄψις, in senso eschileo ma ora attualizzata con una nuova forma di regia, che insieme al λόγος nel teatro antico evidenzia la gravidanza. È

37 Ritengo del tutto implausibili altre interpretazioni proposte del verso sia dal punto di vista logico ('colpire l'attenzione, l'orecchio di chi ascolta' cioè quelli di Pilade e di Oreste che agiscono all'interno), sia soprattutto drammaturgico: impegnati in un'operazione di blitz perché Pilade e Oreste dovrebbero stare ad ascoltare Elettra e il coro che è in ansia per loro? Le indicazioni di Elettra sarebbero solo d'intralcio. E poi come potrebbe Elettra con la sua voce dirigere l'azione di Pilade e Oreste, orientare ciò che non conosce e non vede e che tale deve rimanere, poco chiaro, anche dopo l'esagitato racconto dello schiavo frigio, fino all'intervento risolutore di Apollo, come vedremo. Diversamente Andrisano 2008.

utile ricordare che l'attacco della follia non è stato mai direttamente portato sulla scena, se si eccettua la scena iniziale molto interessante dell'*Aiace* di Sofocle che probabilmente servirà da modello alle *Baccanti*; Euripide comunque prima non l'ha mai rappresentata, né nell'*Eracle*, dove questo momento è lasciato al racconto di un messo, né nell'*Ifigenia in Tauride*, dove è il pastore a raccontare le crisi di Oreste.³⁸ E la malattia del matricida viene a configurarsi con i tratti tipici di un disagio che è soprattutto psicosi e nevrosi mentale. Oreste crede di essere malato, anche se non lo è, come commenta Elettra (vv. 314-16). La sua sofferenza è reale, ma la sensazione è falsa, e di conseguenza non è attendibile e vera la sua opinione, la sua δόξα, il suo δοξάζειν:³⁹ nelle *Coefore*, di fronte ai vaneggiamenti di Oreste assalito dalle Erinni subito dopo il matricidio (vv. 1048ss.), il coro prova a consolarlo affermando che sono sue illusioni (δόξα, v. 1051), ma il protagonista ribadisce deciso che le sue sensazioni sono vere anche se solo egli stesso può vedere, mentre il coro assente constatando che con le mani insanguinate sul suo animo si abbatte lo sconvolgimento. Insomma, rispetto alle sue precedenti apparizioni in scena, rispetto alla sua storia drammatica, Oreste ci appare ora come un carattere nuovo, il primo che possiamo considerare 'moderno' in senso lato, un personaggio tragico a cui si può applicare un criterio di valutazione psicologico, mentre nella loro rigidità tutti i protagonisti del teatro antico ne sono piuttosto estranei. L'Oreste di Eschilo, delle *Coefore* e delle *Eumenidi*, in Euripide viene riletto; viene presentato al pubblico nei suoi tentennamenti, nei suoi dubbi, nei suoi rimorsi; viene riletto in una zona d'ombra, intermedia, che non conosciamo, immediatamente a ridosso dell'uccisione della madre, pochi giorni dopo il suo funerale, prima del suo esilio e della sua purificazione ad Atene. Che cosa aveva provato allora Oreste, subito dopo l'assassinio, prima di essere prosciolto con l'aiuto di Atena e il sostegno di Apollo? Che cosa realmente l'aveva spinto al suo atto? Aveva pensato a salvarsi? Come? Eschilo ce lo raffigura all'inizio delle *Coefore* addormentato davanti al santuario della Pizia con le Erinni

38 Cf. Medda 2013: 167ss.

39 Siamo già sulla linea che poi sarà espressa nelle *Baccanti* sulla δόξα malata di Penteo, cf. Di Benedetto 2004: 328-9.

al suo fianco. Ma prima che cosa era successo? Vissuto nel culto del padre, il grande re Agamennone, il conquistatore di Troia, annientato solo dall'ira e dalla crudeltà di una donna fedifraga, Oreste bambino ha conosciuto impotente l'assassinio del grande re e la dissoluzione degli affetti familiari, mentre l'amante della madre, l'antagonista di Agamennone, spadroneggiava durante la sua prima giovinezza con lui lontano nella reggia; l'unico suo conforto sono gli affetti dell'infanzia, la sorella, Elettra, e l'amico, Pilade. L'ordine di Apollo che più volte ricorda il protagonista a sua discolta non è solo espressione del codice di un comportamento politico-morale esterno; è anche il suo vissuto che sembra piuttosto averlo portato ad interiorizzare questo imperativo. Nella sua ultima produzione Euripide si orienta dunque verso uno scavo psicologico degli aspetti non razionali dell'animo umano dando risalto a questi ultimi come forme di contatto straniato con la realtà, al contrario di come aveva fatto ai suoi esordi dove prevaleva, nella connotazione dei personaggi, l'attenzione alle capacità razionanti con cui dominare qualsiasi forma distorta e patologica di comportamento o di rapporto con il reale; in questa direzione il poeta, oltre a rimodulare i rapporti tra gli spazi drammaturgici convenzionali, gioca al tempo stesso a riconnotare i precedenti espedienti drammatici abusati, come il *deus ex machina*, e a sperimentare altri moduli drammaturgici, spesso non esclusivamente tragici. Nell'*Oreste* si moltiplicano infatti le cosiddette false uscite, già sfruttate in maniera isolata ma rivoluzionaria nella *Medea* nell'episodio di Egeo, o elementi della prassi comica – quelli giustamente notati dall'esegesi antica – che producono, proprio perché originariamente di altra natura, un ἀπροσδόκητον nelle attese del pubblico e accentuano *suspense* e spettacolarità, ma servono anche far procedere la trama accentuandone la rappresentazione come imprevedibile o casuale. Si tratta con ogni probabilità dell'ἄλογον che tanto disturbava Aristotele, ma è che espressione di un gusto letterario diffuso ormai in età tardoclassica e specialmente imperante ellenistica.⁴⁰ Tindaro arriva sulla scena inaspettato (v. 455) così come prima era comparsa Elena senza preavviso (vv. 71ss.), seppure evocata implicitamente dalle parole del prologo pronunciate da

⁴⁰ Cf. Cozzoli 2012: 149ss.

Elettra (vv. 56ss.), ed Elena deve comparire: altera e fredda nella sua egoistica bellezza, automaticamente per reazione inversa crea una sorta di *sympatheia* positiva sui cospiratori del suo assassinio, e la sua comparsa fa nascere subito dopo il progetto dell'attentato; allo schiavo frigio, un carattere più comico che tragico è invece assegnato il compito di fare un resoconto esagitato e poco credibile degli avvenimenti capitati nella casa, la cui attendibilità ovviamente Menelao non può che rifiutare, ritenendo la moglie morta. Dopo questa particolare e rocambolesca *καταστροφή* l'*Oreste* si chiude ancora con Apollo *ex machina*. Perrotta (1928) cita come antecedenti della scena il *Telefo* dello stesso Euripide del 438, che fu bersaglio di due ben note parodie da parte di Aristofane, negli *Acarnesi* del 425 e nelle *Tesmofoiazuse* del 411: Telefo prendeva in ostaggio Oreste bambino per costringere i capi argivi ad ascoltarlo e pronunciava un discorso famoso in cui perorava la causa della pace tra tutti i Greci. Forse meriterebbe più attenzione invece il confronto con l'ultima rilettura comica, quella delle *Tesmofoiazuse*, dove portava in scena direttamente Euripide: il parente di Euripide, scoperto tra le donne e in difficoltà, prende in ostaggio il figlio di una di loro, mentre è minacciato di venir arso vivo; presto si scopre che il figlio amatissimo della donna è solo un otre di vino (vv. 689ss.); scompare dunque il soggetto drammatico (o meglio l'oggetto) che dovrebbe sciogliere la vicenda e l'azione prende un corso diverso; nell'*Oreste* allo stesso modo la sparizione incredibile di Elena orienta l'azione diversamente. Senza l'assassinio di Elena i congiurati non possono più attuare il loro piano e sperare di ottenere il favore popolare. Menelao, che ritiene di aver perso già Elena, dopo il sequestro della figlia Ermione da parte di Oreste, Pilade ed Elettra (v. 1617) si è già arreso, quando Oreste chiede ad Elettra di appiccare il fuoco alla casa e di contro si rinfocola la tensione (vv. 1618ss.), perché il re spartano invoca l'esercito; a questo punto compare Apollo con Elena dalla *μηχανή* (macchina).⁴¹

41 Per la peculiarità della scena e le diverse ipotesi sollevate cf. Di Benedetto 1968: 293s. Medda 2001: 324-5. Difficile ipotizzare un'interpolazione da parte degli attori perché bisognerebbe espungere anche i vv. 1540ss., dove il coro preannuncia il rischio dell'incendio (vede il fumo e le torce accese) o rassegnarsi a lasciare queste notazioni del coro irrelate e incompiute.

L'intervento del dio è necessario: sottrae Oreste alla catena di delitti che ne chiamano altri, perché nevroticamente l'eroe ora da solo non ne sarebbe più che mai in grado, né potrebbe aspettarsi una soluzione pacificatoria dalla polis. Non è un caso che nell'*explicit* il soggiorno ad Atene di Oreste venga posticipato ad una sua sosta in Arcadia, attestata nella tradizione del mito, ma di solito successiva all'arrivo ad Atene; così si allude ad una sorta di isolamento purificatore e terapeutico anche dal punto di vista psicologico, prima della nuova immissione in una dimensione comunitaria (vv. 1843ss., cf. Medda 2001: 228-9). Apollo deve annunciare che Elena è viva e destinata alla divinizzazione, conciliando e pacificando tutti; Menelao in precedenza non aveva prestato fede alle parole sconnesse del servo frigio, che Euripide non a caso aveva presentato in maniera del tutto inattendibile nella sua ridicola concitazione da commedia. Solo in questo modo, e non più attraverso la valorizzazione della funzione civica e ideologica della città, sacralizzata da Apollo e da Atena, cioè solo con l'apparizione di Elena viva sotto la protezione di Apollo, dall'alto del cielo, per vie imponderabili, inaspettate, incomprensibili, lontane e irreali, per strani influssi non esenti da dubbi, si può stroncare la catena di un ἄδικον che chiama a sua volta un altro ἄδικον.⁴²

Nell'*Oreste*, e non solo nell'*Elettra* di Sofocle, c'è dunque embrionale – come intuiva Pirandello – l'*Amleto* di Shakespeare. Lo strappo nel cielo di carta del teatro antico si sta forse già verificando: “Oreste sente ancora gli impulsi della vendetta, vuole seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi sul punto gli vanno lì, a quello strappo, donde ogni sorte di mali influssi penetrano sulla scena, e si sente cader le braccia” (Pirandello 1919: 176-7).

Riferimenti bibliografici

Andrisano, Angela (2008), “Elettra, Pilade e le porte del Palazzo. Interlocuzione ed esegesi di Eur. *Or.* 1281-1286”, in Guido Avezzù (ed.), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona: Fiorini, 117-32.

⁴² Vv. 1678ss. Apollo usa l'espressione pregnante *νείκας τε διαλύεσθε* (“cessate le contese”) e segue un inno alla pace.

- Avezzù, Guido (1998), "Annali della Tragedia Attica", in Italo Lana e Enrico V. Maltese (eds), *Storia della Civiltà letteraria greca e latina*, vol. 1, Torino: UTET, 296-457.
- Bearzot, Cinzia (2013), *Come si abbatte una democrazia. Tecniche di colpo di stato nell'Atene Antica*, Roma-Bari: Laterza.
- Beltrametti, Anna (2007), "La visita del giovane dio. Dalla drammaturgia di Dürrematt alla politica di Archelao", in Anna Beltrametti (ed.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*, Pavia: Ibis, 13-64.
- Bonanno, Maria Grazia (2013), "Un οἶκος perturbante: sul finale dell'Agamennone di Eschilo", *Seminari Romani di Cultura Greca*, n.s. 2 (2): 285-306.
- Canfora, Luciano (2011), *Il mondo di Atene*, Roma-Bari: Laterza.
- Connor, Walter Robert (1971), *The New Politicians Fifth Century Athens*, Princeton: Princeton University Press.
- Cozzoli, Adele Teresa (2012), *Poeta e Filologo. Studi di poesia ellenistica*, Roma: Herder.
- (2017), "Perché la città sia salva e continui a celebrare le sue feste con i suoi cori' (Aristophan. *Ran.* 1419): la difficile scelta di Dioniso e la replica delle *Rane*", in Stefano Novelli e Massimo Giuseppetti (eds), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam: Hakkert, 93-121.
- (2019), "Diceopoli e Pericle", *Seminari Romani di Cultura Greca*, in corso di stampa.
- Di Bari, Marta F. (2008), *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri, Nuvole, Tesmoforiazuse, Lecce: Pensa MultiMedia.
- Di Benedetto, Vincenzo (ed.) (1967), *Euripide, Oreste. Introduzione, testo critico, commento e appendice metrica*, Firenze: La Nuova Italia.
- (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino: Einaudi.
- (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino: Einaudi.
- (ed.) (2004), *Euripide. Baccanti*. Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento di Vincenzo Di Benedetto, Milano: Rizzoli.
- Di Benedetto, Vincenzo e Enrico Medda (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.
- Dodds, Eric Robertson (ed.) (1960), *Euripides. Bacchae*, ed. with Introduction and Commentary by Eric Robertson Dodds, Oxford: Clarendon Press.
- Dover, Kenneth James (ed.) (1968), *Aristophanes. Clouds*, ed. with Introduction and Commentary by Kenneth James Dover, Oxford: Clarendon Press.

- Dunn, Francis M (1989), "Comic and tragic licence in Euripides' *Orestes*", *Classical Antiquity* 8: 228-51.
- Guidorizzi, Giulio (ed.) (1996), *Aristofane. Le Nuvole*, a cura di Giulio Guidorizzi, introduzione e traduzione di Dario Del Corno, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Hornblower, Simon (1991), *A Commentary on Thucydides*, vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
- Kentch, Gavin (2008), *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in four Plays of Aristophanes*, Saarbrücken: DM Verlag Dr. Muller.
- Knox, Bernard MacGregor Walker (1986), *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Loroux, Nicole (1993), *The Children of Athena. Athenians Ideas about Citizenship and the Division between sexes (Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981), Princeton: Princeton University Press.
- (1998), *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene (Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris 1996), Milano: Meltemi.
- Mari, Manuela (1998), "Le Olimpie macedoni di Dion tra Archelao e l'età romana", *Rivista di Filologia e di Istruzione classica* 128: 137-69.
- Macleod, Colin William (1974), "Euripides' Rags", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 15: 221-2.
- Medda, Enrico (ed.) (2001), *Euripide. Oreste*, introduzione, traduzione e note di Enrico Medda, Milano: Rizzoli.
- (2013), *La saggezza dell'illusione, Studi sul teatro greco*, Pisa: ETS.
- (2017), *Eschilo. Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento, 3 voll., Roma: Bardi.
- Mureddu, Patrizia e Gian Franco Nieddu (2015), "Se il poeta ci ripensa: rielaborazioni e riscritture nella tradizione aristofanea", in Matteo Tauffer (ed.), *Studi sulla Commedia Attica*, Freiburg-Berlin-Wien: Rombach, 55-80.
- Musti, Domenico (1995), *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari: Laterza.
- Pasolini, Pier Paolo (1968), "Manifesto per un nuovo teatro", *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo.
- Perrotta, Gennaro (1928), "Studi Euripidei II: l'*Oreste*", *Studi italiani di filologia classica* 6: 89-130.
- Pirandello Luigi (1919), *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Treves.
- Said, Suzanne (1993), "Tragic Argos", in Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson e Bernhard Zimmermann, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari: Levante, 167-89.
- Seidensticker, Bernd (1982), *Palintonos Harmonia Studien zu komischen*

- Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, Alan H. (2009), *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Sordi, Marta (2000), "Trasibulo tra politica e religione", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 128: 182-91.
- Stanford, William Bedell (1983), *Greek Tragedy and Emotions. An Introductory Study*, London: Routledge.
- Taplin, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- (2012), "«The House itself, if it got a voice...»", in Gianfranco Nuzzo (ed.), *Oresteia tra Eschilo e Pasolini, I quaderni di Dioniso*, n.s. 1, s.l., 43-7.
- Vernant, Jean-Pierre e Pierre Vidal Naquet (1991), *Mito e Tragedia due. Da Dioniso a Edipo (Mythe et tragedie en Grece ancienne 2, 1986)*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Yunis, Harvey (1996), *Taming democracy: models and political rhetoric in classical Athens*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- West, Martin Litchfield (ed.) (1987), *Euripides. Orestes*, ed. with translation and commentary by Martin Litchfield West, Warminster: Aris & Phillips.
- Wilamowitz, U. von Moellendorff (1883), "Die beiden Helektre", *Hermes* 18: 214-63.
- (1935), *Kleine Schriften*, vol. 1 (*Klassische griechische Poesie*), Berlin: Weidmann.
- Willink, Charles William (ed.) (1986), *Euripides. Orestes*, with introduction and commentary by Charles William Willink, Oxford: Clarendon Press.
- Zimmermann, Bernhard (2006a), "Pathei mathos: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane", in Enrico Medda, Maria Serena Mirto e Maria Pia Pattoni (eds), *Κωμωδοτραγωδία. Inserzioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa: Edizioni della Normale, 327-35.
- (2006b), "Euripidaristophanon. Riflessioni su un paradosso aristofaneo", in Patrizia Mureddu e Gian Franco Nieddu (eds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam: Hakkert, 33-41.

Alcestis: Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?

JORDI REDONDO

Abstract

The purpose of this essay is to investigate whether the Euripidean play *Alcestis* really follows the model of satyr drama. For nearly two hundred years the play has been considered a tragicomedy, a satyr drama, a comedy, or a pro-satyrical drama. Recent research, however, argues for a different explanation, treating it as a romantic tragedy, so that there is room for a contrasting analysis. To this end, I will examine the language of the first intervention of Heracles, as this scene has often been singled out for its parallels with satyr drama. The result of this partial research will cast some light on the question of which literary genre must be recognised in this play.

Introduction

The 438 BCE dramatic piece entitled *Alcestis* replaced the satyr-drama that supposedly was to close the tetralogy presented in the tragic contest by Euripides. The result was not so bad if we take into account that Euripides came second, after Sophocles. This interesting information has been provided by our ancient sources. The first *hypothesis* just exposes the argument in a very brief statement of some ten lines, so that no character is described, unless we accept as a tenable account the phrase Ἄλκηστις, γυνὴ τοῦ Ἀδμήτου ('Alcestis, wife of Admetus'). The second *hypothesis*, however, in no more than fifteen lines, can rightly be included among a number of ancient Greek texts on the literary theory of the Classical Age.

For our purpose, the relevant section of this second *hypothesis* is the following:

πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἄλκμαιῶνι τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι. . . . τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν

ἔχει τὴν καταστροφὴν. . . τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἐρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾶ> ἐστι μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

[The winner was Sophocles, Euripides was second with *The Cretan Women, Alcmaeon across Psophis, Telephus, Alcestis*. . . The play has a rather comic outcome. . . The play is rather satyric, because it turns to joy and pleasure, in opposition to the tragic technique. Both *Orestes* and *Alcestis* are cast aside as plays inappropriate for tragic poetry, for they originate in misfortune, but end up in happiness and joy, which are rather components of comedy. (my translation)]

Therefore, we are informed that Euripides assumedly made a clear-cut innovation in replacing basic constituents of the tragic plot with others taken from the comic and satyric genres. It is important to bear in mind that the dramatic authors were divided into two classes: tragic writers who composed tragedies and satyr dramas, and comic writers who composed comedies. Surprisingly, the author of the second *hypothesis* does not make any distinction between satyr drama and comedy: the play was “rather satyric”, but “has a rather comic outcome” and displays “components of comedy”. Probably, the author of this *hypothesis* was unable to distinguish between satyr drama and comedy.

The influence of these observations has for many years guided the discussion of modern scholars. Nonetheless, in my opinion this influence has been in many aspects misleading: first of all, it causes some confusion about the difference between comedy and satyr drama, as pointed out above, something which may be due to the later chronology of the *hypothesis*; second, there is no specific remark about the place assigned to the play by Euripides and this could lead to the conclusion that the satyr drama was now and then suitable to be replaced with a tragedy; and third, the term *katastrophe* involves a hermeneutical problem, since it can be translated as ‘outcome’, but also as ‘evolvment’; then, if we choose the first translation, the strength of the comedy depends mainly on the happy ending of the play; but if we choose

the second translation, it depends on the whole plot.

As it is not now the occasion to deal with *Orestes*, I will concentrate on *Alcestis*. Actually, this problem should be raised with regard to both plays, but the question needs further study and comment.

Status Quaestionis

Already in 1836, after some earlier comments – by Heine and Goethe, for instance – on the actual genre of the play, Glum developed in his doctoral dissertation the information provided by the *hypothesis*. The character of Heracles attracted his attention as a comic and satyrical hero (Glum 1836: 58-61), but his conclusion did not support the thesis that *Alcestis* was a satyr drama; in his opinion its genre was a blend of tragic and comic elements.¹ Only a few years later did Düntzer argue for a tragicomedy (Düntzer 1839).² Likewise, in 1847 Köchly suggested that *Alcestis* should be understood as an attempt to create a new dramatic product able to satisfy the viewers (Köchly 1847: 388; the same conclusion has been later supported by Bernhardt 1869: 458-60, Ritter 1875, and Sutton 1971: 55). In the same year, Rauchenstein went one step further, as he did not argue for a tragedy blending comic elements, but for a *Mittelgattung* with two opposite sections, a tragic one, first, followed by a comic one, and the German *Schauspiel* was therein a big influence (Rauchenstein 1847: 17). He also pointed out that it was not right to consider the play from a mainly comic perspective – as especially Köchly did, among other scholars, mainly French – (Rauchenstein 1847: 15). Rauchenstein noted the strong differences between this middle genre and satyr drama, for the only real link was the character of Heracles (16; the same argument in Humphreys 1880: 191). Nonetheless, there were other scholars who tried to hold up the interpretation of *Alcestis* as a satyr dra-

1 Glum 1836: 57: “. . . leuioris argumenti fabulam componere Euripides uoluisse, quae ad dramatis satyrici et leuitatem et hilaritatem fere accederet.”

2 Düntzer 1839: 192: “choro illo satyrorum rejecto novum extitit prioris dramatis satyrici genus, fabula ex hilari et severo mixta, γένος μικτόν, simul animum commouens et risum excitans.”

ma (Hartung 1843: 229-30³; Buchholz 1864; Klein 1865: 448), or as a comedy (Wilken 1868; Bissinger 1869: 17-8).⁴

On the contrary, Sittl and Cucuel supported the view that the play follows the rules of tragedy and rejected the idea that the loss of *Alcestis* could be seen from a comic perspective (Sittl 1887: 334; Cucuel 1887). A similar statement was made by Jöhring in 1894, when he refused to see *Alcestis* as a satyr-play, or as a comedy, or as a burlesque tragedy, for parody did not have any significant role in the action (Jöhring 1894: 16). Nonetheless, he noticed that one of the main characters was an odd, outlying tragic hero, Heracles.⁵ More recently, also Fritz (1962) considered it a tragedy.

Schmid & Stählin adhered to the theory that the play is some sort of tragicomedy, since it does not follow the standard structure of tragedy, but makes room for comic features (1961: 339, 344, 348). They also noted the comic treatment of the theme in the fourth century BCE already commented upon by Bernhardt.⁶ Grube also accepts an interpretation of *Alcestis* as a tragicomedy, not as a satyr drama (Grube 1961: 131, 332-4). This genre of tragicomedy has received further support (Barnes 1968: 26-8; Segal 1971: 553-8). In 1971 Charles Segal advocated the view of the play as a tragicomedy, and that only *Helen* followed the same pattern.⁷ In

3 Hartung 1843: 229: "docemur enim satyrici dramatis locum Alcestitis fabulae ab Euripide assignatum fuisse et natura sua satyricis esse quam tragicis fabulis propriorem visam esse antiquis." It is of course quite deceiving the absolute dependence on the second hypothesis.

4 Wilken 1868: 15: "Artis formam pertinere ad comicum genus iudicabimus, nec tamen non admodum magnum interesse discrimen inter comœdiam (Aristophaneam) et satyros. Satyri enim (quoad nobis licet conicere) paene nihil agebant, nisi ut iocis lepore lascivia detinerent delectarentque multitudinem."

5 Jöhring 1894: 13: "Herakles spielt die Hauptrolle im zweiten Theil des Stückes. Es gehört dieser zu jenen gewaltigen Helden, aus welchen der Dichter leicht echt tragische Charaktere gestalten kann. Aber Herakles in der Alkestis ist uns nicht als ein tragischer Held vorgeführt."

6 Schmid & Stählin 1961: 349: "Der Stoff ist nach Euripides von keinem griechischen Tragiker mehr behandelt worden, wohl aber von Komikern: Aristomenes in dem 388 aufgeführten Admetos und Antiphanes in einer Alkestis." See Bernhardt 869: 461.

7 Segal 1993: 227: "The *Alcestis* is a domestic tragicomedy with a mixture

any case he refused to view them as plain comedies,⁸ even if he admitted that there were many comic elements; he also adopted the term *prosatyric*.⁹ The link with the tragedy *Helen*, performed in 412 BC, has also been stressed by Foley (Foley 1992) and Hall.¹⁰

From a different perspective, the play's closeness to the genre of satyr drama has also been remarked by Sutton.¹¹ With a similar approach, Dale stressed the role of the god and hero Heracles, as formerly did Rauchenstein and Humphreys.¹² Contrariwise, the place of *Alcestis* as the closing play of the tetralogy was not considered by Dale a strong argument.¹³ Also Parker, like some other scholars long before her, has recently cast some doubts on the requirement of ending one's tragic tetralogy with a satyr drama (Parker 2007: xx). An extra-literary argument on this

of fairy-tale atmosphere and intense personal suffering that in the extant plays reappears again only in the *Helen* some two decades later."

8 Segal 1993: 50, 86: "It . . . transmutes tragedy not so much into comedy as into fairy tale. . . . For all of its flirting with tragic form and tragic emotions, then, the *Alcestis* ends in comedy. . . . But of course this is not comedy".

9 Segal 1971: 58 defines the play a "combination of tragedy and comedy . . . tragicomic, prosatyric hybrid that is the *Alcestis* itself." See also Seaford, who remarks the distance between tragedy and satyr drama (1984: 24-5).

10 Hall 1997: xxiii: ". . . Theoclymenus seems to have walked in almost straight from the satyric stage. There are other features reminiscent of satyr drama, especially the motif of Menelaus' shipwreck and the coastal setting. It may, therefore, be that Helens's gender-transgressive quality has more to do with satyric than comic drama."

11 Sutton 1971: 56: ". . . it is assumed that the comic elements of the *Alcestis* are a hallmark of its satyric ancestry . . ."

12 Dale 1954: xx: ". . . The main pro-satyric note in the *Alcestis* is struck by the scene after the departure of the Chorus for the funeral (747ff.). Here we have the figure of Heracles presented in a manner discreetly reminiscent of the traditional burlesque Heracles, the coarse glutton and drunkard who rouses himself to perform prodigious feats of strength against the local monster or bully."

13 Dale 1954: xix: "Neither the Hypothesis nor any other ancient source makes any comment on Euripides' departure from normal practice in introducing the *Alcestis* instead of a satyr-play at the end of a tetralogy. One would expect this to mean that the phenomenon was by no means isolated, and indeed in the list of extant titles of Euripides the number of satyr-plays is for whatever reason far short of one-quarter of the whole, and a much smaller proportion than in Aeschylus and Sophocles."

matter was instead purported by Marshall at the price of formulating a rather extreme hypothesis: Euripides decided to present a satyr-drama without any satyr as a protest against the decree of Morychides (440/439 BC) (Marshall 2000). Of course this theory is not demonstrable, but this does not make it valid (for a different view see Slater 2013: 1-14).

Ambrose, also on the basis of a non-philological methodology, established that loyalty inside the family was a constituent topic (Ambrose 2005). Other topics, always taken from the social context, have been underlined by Roisman (2005). Still in keeping with the anthropological perspective, which is the current leading critical approach to ancient literature, Slater explains the introduction of satyric elements after an attempt to restore the standard relationships inside a couple (Slater 2005).¹⁴

Other concepts applied to *Alcestis* are those of Burnett, viz. *compound plot* and *reversal tragedy* (Burnett 1971: 22). In his extensive study on the matter, Wright defines these plays as “escape-tragedies” (Wright 2005). Much closer to the original Greek text than any other of the aforesaid scholars, Pattoni prefers to consider *Alcestis* as a “romantic tragedy”.¹⁵ Mantzilas seems to mix different ideas, but his argument – hesitant indeed – can exemplify a certain state of confusion.¹⁶ Mastronarde, however, takes an alternative

¹⁴ Some of the perspicuous observations of Slater have their precedent in Segal (1993: 85, 86): “The victory over death and the reestablishment of a disturbed social order through (re-)marriage also shatters the generic limits of tragedy by using the themes of comedy. . . . This is not just a happy ending, but one that shows the social order restored to its ‘normal’ condition after previous inversion. The wife-hero is now silent, submissive, and an object of masculine exchange. The husband, by association with his friend, has regained an aura of dignity, strength, and heroism.” The reestablishment of a former harmony inside the couple seems the same dynamizer of the plot suggested for the genre of the imperial novel by Konstan 1994.

¹⁵ Pattoni 2006: 13-14: “Tuttavia, a fronte di una vicenda dai potenziali risvolti antitragici, Euripide ha scelto di ridurre drasticamente l’elemento comico-satiresco, che qui appare sostanzialmente confinato alla scena dell’ubriacatura di Eracle, e di valorizzare per contro la componente tragica, che è legata soprattutto alla protagonista femminile.”

¹⁶ Mantzilas 2011: 83, n. 112: “It is true that only some scenes follow the tragic patterns. Most of them sound like parodies. . . . We are not sure that

way. He suggests that modern scholars must abstain from the rigid category established by Aristotle, since he was trying to fix “a metaphysical core of the tragic genre” (2010: 58), which was not to be found in reality. His position on *Alcestis* is the same, so that he recommends not to look for an *etiquette* (2010: 55-7).

Not only to sum up, but also to give a personal opinion on the disputed matter of the genre of the play, my position is the following: on the one hand, *Alcestis* can hardly be considered a comedy, although some comic elements are indeed at work in the play – the reversal of the main character, for instance. Yet, the lack of real parody, among other constituents of the comic genre, raises a substantial objection against the interpretation of *Alcestis* as a comedy. On the other hand, a satyr-drama without its satyrs¹⁷ – without any trace of their heavy mockery and crude obscenity, and without its sophisticated, ludicrous and striking dialogue – would be a modern intellectual creation, but *sine fundamento in re*, since the viewers of fifth-century Athens would have been absolutely shocked by this unjustifiable *tour de force*.

As above mentioned, my approach to the matter will deal with Heracles’ linguistic features. In so doing, I will also argue for a scholarly methodology permanently linked to the study of the original texts, as a preliminary step for later interpretation.

The Linguistic Evidence: Are There Satyrical Features in the Language of Heracles?

This paper will deal only with the character of Heracles, and only with his first intervention in the play. Should the hallmark either of the satyrical or of the comic language be there, it would prove the blend of tragedy, comedy and satyr drama, and maybe even the substitution of the tragic style with the satyrical, the comic, or both of them. The question has not been dealt with before, as far

the presence of a satyrical . . . drama as a fourth play in the tetralogy was obligatory. Perhaps the early date of the play explains the fact that the tragedy genre was not yet completely formed.”

¹⁷ Hartung (1843: 231) suggested that satyrs were replaced with the character of the servant.

as I know, with only a partial exception. More than a century ago, Humphreys recognised, although in passing, that the character of Heracles was the only exception in terms of moral behaviour and dramatic style.¹⁸

In the dramatic literary languages, which deal with composite structures, it often happens that any change in the stylistic tone is not performed suddenly, but it is partially anticipated beforehand. This is also the case with *Alcestis*, where the intervention of Heracles on the stage is preceded by the following words spoken by the servant:

ποτήρα δ' ἐν χείρεσσιν κίσσινον λαβῶν
 πίνει μελαίνης μητρὸς εὐζωρον μέθυ
 ἕως ἐθέρμην' αὐτὸν ἀμφιβᾶσα φλόξ
 οἴνου· στέφει δὲ κῤᾶτα μυρσίνης κλάδους
 ἄμουσ' ὑλακτῶν· δισσὰ δ' ἦν μέλη κλύειν.
 (Eur. *Alc.* 756-60)

[Then taking an ivy-wood drinking-bowl in his hands and drinking unmixed wine, offspring of the dark grape, until the fire in it enveloped and warmed his heart, he garlanded his head with sprays of myrtle and howled songs out of tune. There were two sorts of melody one could hear. (Kovacs 1994)]

Features that must be commented upon are the literary dative *kheiressin* ('in his hands'), usually called Aeolian from the ancient grammarians onwards; the adjective *kissinos* ('of ivy'), only found here and in the *Bacchae* (Eur. *Alc.* 756, *Ba.* 177 and 702); a second adjective, now a compound, the hapax *euzōros* ('unmixed'); with an opposite value, the noun *methy* ('wine'), a non-literary word which is often found – of course – in the *Cyclops*, but on-

¹⁸ Humphreys 1880: 191: "It is . . . composed in the tragic metre throughout. . . . There is not a passage in it (with one barely possible exception) of so comic a character that it would, even had it been in the *Cyclops*, have admitted any comic license. The characters are all of a serious and elevated order with an only exception, Herakles; and he combines two opposite qualities. The noble quality predominates in all the scenes in which he appears, except where he discourses to the servant on the brevity and uncertainty of human life and fortunes; and also here he means to be serious".

ly twice in the tragic plays, and both times it is spoken by a servant (Eur. *Alc.* 757, *Io* 1198, *Cycl.* 149. This satyr drama also attests the verb *methyo*, cf. *Cycl.* 167, 448, 535, 538, and 671); the temporal sentence *heos ethermene* (until . . . warmed); and the participle *hylakton* (howling). The use of the temporal conjunction *heos* with the indicative is not at all a common feature of the Attic dialect, but it is in Ionic. The Attic construction is always with the subjunctive and the modal particle, as attested in the public inscriptions (Meisterhans & Schwyzer 1900³: 251). Instead, Aeschylus – yet not Sophocles – prefers the Ionic construction (Aesch. *Pers.* 428, 464, *Ch.* 1026). There are, however, two different expressions, *heos* meaning ‘while’ and *heos* meaning ‘until’. The Euripidean instances are not so many, three and five respectively.¹⁹ Finally, the verb *hylakteo* (‘to howl’) is very rare in tragedy,²⁰ but the word is not uncommon in comic plays (Eup. 207, Aristoph. *Ve.* 904, 1402).

The demonstrative pronoun *houtos* (‘you there’) instead of the second person personal pronoun *su* opens l. 773, the first Heracleian intervention. This feature was already indicated by Stevens (1976: 37). In the Euripidean production, this sociolinguistic device is also used by Jason, Agamemnon, Orestes, a servant, and the Cyclops, always in recitative sections (Eur. *Med.* 922, spoken by Jason, *Hec.* 1127 and 1280, spoken by Agamemnon, *Hel.* 1627, spoken by the servant, *Or.* 1567, spoken by Orestes, and *Cy.* 552, spoken by the Cyclops). Therefore, as a device it is rather infrequent; as a colloquialism, it is not at home in the lyric sections; as a linguistic innovation that most probably originated in a non-literary milieu, this expression is used only by characters not showing remarkable culture and politeness. Dale explained this use of *houtos* as follows: “This form of address by the demonstrative pronoun is not, except where the further context makes it so, rough or insulting” (Dale 1954: 109). In a similar way, Page also tried to diminish the strength of the rough language employed

19 Eur. *Hec.* 16-18 (*ter*), *IT* 1391, *Hel.* 60 (with the meaning ‘while’); Eur. *Alc.* 758, *Or.* 238 and 621, *Hipp.* 1232 (*bis*), *IT* 972 (with the meaning ‘until’). All the examples are in recitative sections.

20 The only examples are Soph. *El.* 299 and *Alc.* 760. The Sophoclean character is Electra, full of anger and ready to use ominous words (see also Roisman 2004: 105-6).

by Jason when addressing Medea: “Thus used, implies that the person addressed is not showing sufficient attention. It is rather impatient, almost brusque, but less so than οὗτος σὺ” (Page 1938: 141). Yet, the general use of *houtos* does not fit within this alleged ‘absence of roughness’; on the contrary, the colloquial use of this pronoun, when it does not express the resumptive, denotative value which is associated with its use in the written language, very often conveys a connotative meaning that expresses a despective and rough manner of addressing the interlocutor. The feature is beyond any doubt attested in our sources. For instance, this despective value of *houtos* can of course be found in the Aristophanic comedy, as shown by the following example taken from *Clouds*:

οὐ μὴ σκώψει μηδὲ ποιήσεις ἄπερ οἱ τρυγοδαίμονες οὔτοι.

(Aristoph. *Nu.* 296. The example is taken from López Eire 1996: 112n216)

[Don’t make crude jokes or fool around like those wretched comic poets. (Halliwell 2015)]

I will try to go further in the same direction indicated by López Eire. Thus, an extended colloquial use of this *houtos* is proved by the Attic judicial oratory from its most ancient texts, those of Antiphon:

δείσεται δ’ὕμῶν οὗτος μὲν ὑπὲρ τῆς μητρὸς τῆς αὐτοῦ ζώσης . . . ὅπως δίκην μὴ δῶ etc.²¹ (Antipho 1.23)

[My opponent will plead for his mother, who is still living . . . that she should not pay the penalty to the fullest. (Gagarin and MacDowell 1998: 14)]

A second example, now from Lysias, will help to give the utterance its exact value:

ἐπ’ ἐκφορὰν γὰρ αὐτῇ ἀκολουθήσασα ἢ ἐμὴ γυνή, ὑπὸ τούτου τοῦ ἀνθρώπου ὀφθεῖσα, χρόνῳ διαφθείρεται. (Lys. 1.8)

21 See Redondo 2004: 42n66: “notice the use of the connotative demonstrative pronoun for making allusion to the opposing party with scorn and distancing” (my translation).

[For it was while attending her funeral that my wife was seen by that fellow and eventually corrupted by him. (Todd 2000: 17)]

Of course the syntactic form in Heracles' line, casting *houtos* as a vocative, is much more scornful than the examples taken from oratory. It is instead close to the following examples taken from comedy:

οὗτος τί τὰ σκευάρια ταυτί βούλεται;
(Aristoph. *Ec.* 753)

[You there! What's all this household stuff you've got? (Halliwell 1998: 182)]

οὗτος τί ποεῖς ἐτεὸν οὐπὶ τοῦ τέγους;
(Aristoph. *Nu.* 1502)

[Hey you, up there on the roof, what d'you think you're doing? (Halliwell 2015: 83)]

As shown by these passages, the vocative use of *houtos* is immediately followed by a question. The tone of the speaker is not at all friendly and cosy, but threatening and even ominous. In my opinion, these data confirm that it is not right to diminish the strength of this opening utterance, because it conveys an inkling of Heracles' characterization in *Alcestis*.

Only in this opening line does Euripides make Heracles talk again in a rather coarse way: τί σεμνὸν καὶ πεφροντικὸς βλέπεις; ("You there, why do you look so grave and care-worn?", Kovacs 1994). This phrase is constructed with βλέπω ('look') and an internal resultative accusative, i.e. *βλέμμα, but here the speaker substitutes it with an adjective. Let us quote a couple of Aristophanic examples from the comedies *Knights* and *Wasps*:

κᾶβλεψε νᾶπτu καὶ τὰ μέτωπ' ἀνέσπασεν.
(Aristoph. *Eq.* 631)

[It looked mustard and knit its brows. (Sommerstein 1981: 69)]

ἀνδρῶν τρόπος / ὄξυθύμων καὶ δικαίων καὶ βλεπόντων κάρδαμα.
(Aristoph. *Ve.* 454-455)

[You'll know who we are then, fierce, righteous, steely-eyed.
(Dickinson 1970: 184)]

A completely different expression appears in the solemn tragic style of the first of the great three tragedians, Aeschylus. In this case the linguistic expression takes a completely different meaning from a sociolinguistic perspective, since now the accusative is taken from an abstract noun, which conveys a more solemn expression, far from the vividness of the colloquial register:

αὐτὸς δ' ἐπιλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει
βακχᾶ πρὸς ἀλκίην θυιάς ὡς φόβον βλέπων.
(Aesch. Sept. 427-8)

[The warrior himself has raised the war-cry and, inspired by Ares he raves for battle like a maenad, with a look to inspire fear. (Weir Smyth 1952: 101)]

Actually, all the examples attested in the dramatic genres come from comedies (Aristoph. *Ach.* 254, *Eq.* 631, *Pax* 1184, *Ran.* 603, *Eub.* fr. 35 K.-A.), with the only exception of this Euripidean passage; consequently, it becomes a tragic *hapax*. Even if we take into account the obvious differences between the comic phrase *napy* (*origanon*, *kardama*, and the like) *blepein* and the passage from *Alcestis*, this one would remain as an example of paratragedy.

After using these two linguistic devices – the demonstrative *houtos* used as a vocative, and the *blepein* phrase – Heracles's language turns into a plain tragic style, not especially embellished with rhetorical ornaments. Just a few lines later, at l. 775, we find a poetical term, the compound adjective *euprosegoros* ('affable'), which can be considered as a Euripidean coinage (Eur. *Hipp.* 95, *HF* 1284). A similar comment can be made on the participle *synophryómenos* ('who knits his brows together'), first used by Sophocles in a lyric section (Soph. *Tr.* 869), and now by Euripides.

The following lines present the same tragic tone, which is supported by a small number of elements only, but clear enough to convey the required stylistic touch. For example, at l. 793 the conjunction *eiper* ('if really') shows the addition of an adverb – now in a suffixal function – that not only gives it the syntactic nuance of

scularity, but also the artistic tone of the speech of a character. In *Alcestis eiper* is attested five times (Eur. *Alc.* 303, 327, 516, 525 and 793). In 1997 I pointed out that the addition of this suffix conveys a stylistic touch of sophistication (Redondo 1997: 316-17). At line 796 we find another literary conjunction, now *hothouneka* ('that'). This conjunction – a linguistic trait typical of tragedy – is attested only six times in the extant Euripidean production (Eur. *Alc.* 796, *Hel.* 104, 591, *Ion* 662, frs 326, 862 Kn.).

If we now pay attention to the remaining interventions of Heracles, there are just a few colloquialisms that could enhance the view that Euripides was unquestionably trying to provide the hero with the rhetorical colour of the comic or satyrical characters. Moreover, these linguistic devices close to a non-literary standard are generally not very remarkable indeed: we can list but a couple of instances of *crasis*, l. 812 *mon* – a *crasis* quite common in Euripides' early production (Eur. *Alc.* 484 and 812, *Med.* 567, 606, 733 and 1009, *Heracl.* 647, 1198, *Andr.* 82, 896, 1058, *Hipp.* 318, 794, 1160 and 1164) – and l. 831 *kâta* ('and afterwards'); and *alla* ('well') at line-beginning, ll. 826 and 827, which could suggest the rhetorical figure known as *hypophora* (see Denniston 1954²: 10-11. A good example of this rhetorical device is Antipho 5.58), but remains a colloquial expression (Denniston 1954²: 7 and 20-21).

Therefore, the choice of the poet was not at all to present on the stage a character speaking in the comic or the satyrical way. Accordingly, the result of this analysis is that the linguistic evidences are not pointing to a satyrical style. As a matter of fact, it should be equally right to understand the play as pro-satyrical as much as pro-comic, since none of these approaches leads to a satisfactory explanation of the language spoken by Heracles in his first scene as he addresses the servant.

A Brick in the Wall: My Conclusion

After this partial analysis of a section of the play, my conclusion can only be provisory and cautious. In my opinion, there are no linguistic and stylistic arguments in favour of an interpretation of *Alcestis* as a comedy or a satyr drama. Therefore, the "recogniz-

ably pro-satyrical” drama advocated by Dale (1954: xxi) fades away and concurrently the tragic dimension of both the hero Heracles and the scene recover their full brightness. Certainly, it is beyond any doubt that Euripides incorporated some colloquial, non-literary devices just when Heracles had to appear on the stage, as I tried to show. Yet, these non-tragic features are only circumstantial, for the author did not make an extensive use of them. This artistic strategy is limited to a short section of the tragedy. But what kind of tragedy? Many scholars of great authority – Maria Pia Pattoni and Niall W. Slater, in recent times – have made solid contributions to the understanding of a play that contains significant changes in the featuring and treatment of the heroes on stage: the characters of Admetus and Heracles, for instance.

If the play must be assigned to a dramatic genre according to the linguistic features analyzed in this paper, *Alcestis* can only be a tragedy. It is of course not a play like *Agamemnon*, *Oedipus*, or *The Trojan Women*; all its close models are Euripidean, and include the plays *Iphigenia in Tauris*, *Ion*, and *Helen*, besides the fragmentary *Andromeda*, and probably other tragedies. From the chronology of these plays, it may be inferred that the romantic tragedy began with *Alcestis*, but this is a matter that does not concern the present paper.

Works Cited

- Ambrose, Z. Philip (2005), “Family Loyalty and Betrayal in Euripides’ *Cyclops* and *Alcestis*: a Recurrent Theme in Satyr Play” in George W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Cardiff: University of Wales University Press, 21-38.
- Barnes, Hazel E. (1968), “Greek Tragicomedies”, in J.R. Wilson (ed.), *Interpretations of Euripides’ Alcestis*, Englewood Cliffs: Prentice Hall (= *The Classical Journal* 60, 1964: 125-31).
- Bernhardy, Gottfried (1869), “Alkestis”, *Grundriß der griechischen Litteratur: mit einem vergleichenden Überblick der römischen inneren Geschichte der griechischen Literatur*, Halle: Eduard Anton, 458-60.
- Bissinger, Gustav (1869-1871), *Über die Dichtungsgattung und den Grundgedanken der Alkestis des Euripides I-II*, Erlangen: Jacob.

- Buchholz, Eduard (1864), *Commentatio de Alcestide Euripidea*, Osnabrück: Kislingsche Buchdruckerei.
- Burnett, Anne Pippin (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press.
- Cucuel, Charles (1887), "Pherès, Admète et Hercule dans l'*Alceste*", *Revue de Philologie* 1: 17-24.
- Dale, Anne Marjorie (ed.) (1954), *Euripides. Alcestis*, Oxford: Clarendon Press.
- Dickinson, Patric (trans.) (1970), *Aristophanes. Acharnians. Knights. Clouds. Wasps. Peace*, Oxford: Oxford University Press.
- Düntzer, Heinrich (1839), "De Euripidis *Alcestide*", *Neue Jahrbücher für Philologie* 5: 192-204.
- Foley, Helen P. (1992), "Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and *Helen*", in R. Hexter, Ralph & Daniel Selden (eds), *Innovations in Antiquity*, London & New York: Routledge, 133-60 (= *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001: Princeton University Press, 301-32).
- Gagarin, Michael and Douglas M. MacDowell (trans.) (1998), *Antiphon & Andocides*, Austin: The University of Texas Press.
- Glum, Friedrich Wilhelm (1836), *De Euripidis Alcestide commentatio*, doct. diss., Berlin: Ferdinand Müller.
- Grube, George Maximilian Anthony (1961), *The Drama of Euripides*, New York: Methuen & Co.
- Hall, Edith (1997), "Introduction", in James Moorwood (trans.), *Euripides. Medea, Hippolytus, Electra, Helen*, Oxford: Oxford University Press, IX-XLII.
- Halliwell, Stephen (trans.) (1998), *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*, Oxford: Oxford University Press.
- (trans.) (2015), *Aristophanes' Clouds, Women at the Thesmophoria, Frogs*, Oxford: Oxford University Press.
- Hartung, Johann Adam (1843), *Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingenique censura I*, Hamburg: Perthes.
- Hayley, Herman Wadsworth (1898), *The Alcestis of Euripides*, Harvard, Philosophical Dissertation.
- Humphreys, Milton Wiley (1880), "The Fourth Play in the Tetralogy", *American Journal of Philology* 1: 187-96.
- Klein, Julius Leopold (1865), *Geschichte des Dramas I*, Leipzig: Weigel.
- Köchly, Armin A. (1847), in Robert Eduard Prutz (ed.), *Literarhistorisches Taschenbuch V*, Leipzig: Wigand, 359-90.
- Konstan, David (1994), *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press.
- Kovacs, David (ed. and trans.) (1994), *Euripides*, Cambridge: Harvard

- University Press.
- Jöhring, Joannes (1894), "Ist die Alkestis des Euripides eine Tragödie?", *Jahresbericht des öffentlichen Gymnasiums Stella Matutina* 3: 3-19.
- López Eire, Antonio (1996), *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Mantzilas, Dimitrios (2011), "Reception and genre cross-reference in *Alcestis Barcinonensis*", *Graeco-Latina Brunensia* 16: 61-90.
- Marshall, Christoph W. (2000), "Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama", *The Classical Journal* 95: 229-38.
- Mastrorarde, Donald J. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Page, Denys Lionel Page (ed.) (1938), *Euripides. Medea*, Oxford: Clarendon Press.
- Parker, Laetitia P.E. (ed.) (2007), *Euripides. Alcestis*, Oxford: Oxford University Press.
- Paduano, Guido (1968), *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa: Nistri-Lischi.
- Pattoni, Maria Pia (ed.) (2006), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alcesti. Variazioni sul mito*, Venezia: Marsilio.
- Rauchenstein, Rudolf (1847), *Die Alkestis des Euripides: als besondere Gattung des griechisches Drama*, Aarau: Sauerlander.
- Redondo, Jordi (1997), "Sociolecto y sintaxis en la comedia aristofánica", in Antonio López Eire (ed.), *Sociedad, política, literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 313-28.
- (ed.) (2004), *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, Barcelona: Editorial Alpha.
- Ritter, Julius (1875), *De Euripidis Alcestide*, Jena: Ratii.
- Roisman, Hanna M. (2005), "The Cyclops and the *Alcestis*: Tragic and the Absurd", in George W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Cardiff: University of Wales Press, 67-82.
- Schmid, Wilhelm & Otto Stählin (1961), *Geschichte der griechischen Literatur I-3*, München: Beck.
- Seaford, Richard (ed.) (1984), *Euripides Cyclops with Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon Press.
- Segal, Charles (1971), "The two worlds of Euripides' *Helen*", *Transactions of the American Philological Association* 102: 553-614.
- (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham and London: Duke University Press.
- Sittl, Karl (1887), *Geschichte der griechischen Literatur bis auf Alexander III*, München: Ackermann.

- Slater, Niall W. (2005), "Nothing To Do With Satyrs? *Alcestis* and the Concept of Prosatyrical Drama," in George W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Cardiff: University of Wales Press, 83-101.
- (2013), *Euripides. Alcestis*, London & New York: Bloomsbury Academic.
- Sommerstein, Alan Herbert (ed. and trans.) (1981), *Aristophanes. Knights*, Warminster: Aris & Phillips.
- Stevens, Philip Theodore (1976), *Colloquialisms in Euripides*, Wiesbaden: Steiner.
- Sutton, Dana Ferrin (1971), "The relation between tragedies and fourth place plays in three instances", *Arethusa* 4: 55-72.
- Todd, Stephen Charles (trans.) (2000), *Lysias*, Austin: The University of Texas Press.
- Visvardi, Eirene (2017), "Alcestis", in Laura K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Malden & Oxford: John Wiley and Sons, 61-79.
- von Fritz, Kurt (1962), "Euripides' 'Alkestis' und ihrer modernen Nachahmer und Kritiker", *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin: De Gruyter, 256-321.
- Weir Smyth, Herbert (ed. and trans.) (1952), *Aeschylus I. Suppliant Maidens; Persians; Prometheus; Seven against Thebes*, London: William Heinemann.
- Wilken, Ernst Heinrich (1868), *De Alcestide Euripidea: Praemissa est de arte Graecorum scenica brevis expositio*, Berlin: Calvary.
- Wright, Matthew (2005), *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia Among the Taurians*, Oxford: Oxford University Press.

Tracce di polemica contro il *ploutos* nell'*Alcmene* di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.

MARCO ZANOLLA

Abstract

Euripides highlights the issue of πλοῦτος (wealth) in the tragedies he wrote between 421 and 415 BC, but such a topic seems to be present also in *Alcmene*, on the whose dating of which there is no scholarly consensus yet. In fr. 95 Kn. πλοῦτος and εὐγένεια (nobleness) are opposed, and from this contrast there follows the grim conclusion that the poor nobleman is irrelevant, as he will be oppressed by the rich, no matter his social background; in fr. 96 Kn. wealth is compared to inexperience and lack of dexterity, qualities that had been considered common among the poorer classes ever since Theognis; fr. 92 Kn. adds a clear political layer to this controversy, as in it the wealthy who adopt antidemocratic behaviours are deemed foolish. This essay wishes to contribute to the ongoing debate on Euripides' polemical stance towards wealth.

Introduzione

Riflettendo sulla cosiddetta teoria della classe media, Vincenzo Di Benedetto illustra una serie di *loci* euripidei incentrati sul possesso del πλοῦτος (ricchezza) e se da un lato riconosce che “il motivo della critica della ricchezza non era un'invenzione di Euripide ed aveva dietro di sé insigni precedenti letterari”, dall'altro evidenzia il tono particolarmente aspro con cui il drammaturgo ha più volte affrontato la questione (1971: 201).

Tracce di una simile polemica sembrano emergere anche dai resti della perduta *Alcmene*, di cui non si è in grado di stabilire una datazione certa.¹ Quanto sopravvive del dramma è limitato a una

1 Van Looy 1998: 120 nota che “La métrique sévère des trimètres et l'emploi du mot ἀτρέκεια suggèrent la première période créatrice du poète”. Sulla stessa linea Webster (1967: 92-3), che propone una data tra il 455 e il 428, mentre Cropp-Fick (1985: 73) sono orientati per una datazione più bassa (416-410).

ventina di frammenti² (circa trenta versi in tutto) che, fatta eccezione per il *PHamb.* 119, che conserva parte del prologo, sono tutti di tradizione indiretta; i frammenti qui in discussione sono tràditi da Stobeo, come avviene nella maggior parte dei casi nell'*Alcmena*.

Anche tenendo in conto che la selezione dei versi tramandati dipende irrimediabilmente dagli specifici interessi del vettore, non mi sembra trascurabile che in ben tre passi dell'*Alcmena* la *persona loquens* riprenda alcuni *topoi* tradizionalmente associati al biasimo della ricchezza. Per quanto sia doveroso tenere a mente che “valutare un frammento staccato dal contesto è un’operazione che presenta sempre un margine piuttosto largo di rischio ed incertezza” (Di Benedetto 1971: 194), è innegabile che nell'*Alcmena* Euripide debba avere manifestato una visione piuttosto critica del πλοῦτος, anche se non è del tutto chiaro come tale riflessione possa essere stata inserita nel contesto di una tragedia focalizzata sul burrascoso rapporto tra Alcmena e Anfitrione.

Attraverso l’analisi e la valutazione dei singoli frammenti in esame, e cercando di istituire un valido confronto con altri drammi euripidei, il presente lavoro si prefigge lo scopo di contribuire, almeno in parte, all’annoso dibattito sulla polemica euripidea contro la ricchezza.

Πλοῦτος ed εὐγένεια

La tradizionale opposizione tra πλοῦτος ed εὐγένεια (nobiltà di nascita) è la prima ad apparire nella ricostruzione proposta da Van Looy. Così si esprime l’ignoto locutore nel fr. 95 Kn.:

ἀλλ’ οὐδὲν ἠύγένεια πρὸς τὰ χρήματα
τὸν γὰρ κάκιστον πλοῦτος εἰς πρώτους ἄγει.

[Ma niente vale una nobile nascita rispetto al denaro: la ricchezza, infatti, eleva tra i primi il peggiore.³]

² Almeno due sono di dubbia attribuzione: si tratta del fr. *inc.* 1002 Kn. e del fr. *adesp.* 400 Kn.-Sn.

³ Le traduzioni italiane dei passi greci citati, dove non diversamente indicato, sono di M. Zanolla.

Stob. 4.31.35 (5, 747, 3 Hense) (ὄσα πλοῦτος ποιεῖ κτλ.) Εὐριπίδου Ἀλκμήνη (SMA);
 “ἀλλ’ – ἄγει” (hinc Arsen. 41.42 [Apostol. 13.72a] CPG 2.595.18)

1 ἀλλ’ om. CPG | ἡ ἠγύγεια libri || 2 πλοῦτος om. A

La lapidaria *gnome* – che, a partire da Stobeeo, è poi transitata nel *Corpus Paroemiographorum* – rimarca la convinzione comune che un povero, per quanto di nobile nascita, sarà sempre soverchiato dal ricco, anche quello di più infima estrazione. L’intento gnomologico viene da Euripide enfatizzato con il ricorso a precise scelte stilistiche quali l’ellissi del verbo nel primo verso, spia di un probabile colloquialismo, e l’accostamento dei termini πλοῦτος e τὸν κάκιστον (il peggiore), che amplificano la condanna del denaro come veicolo di ascesa sociale.

Altri *loci* euripidei condividono lo stesso punto di vista: nella serrata sticomitia tra Polinice e Giocasta in *Pho.* 404-5, alla domanda della prima (οὐδ’ ἠγύγεια σ’ ἦρην εἰς ὕψος μέγαν; “La tua nobiltà di nascita non ti ha posto in alto rango?”) il figlio risponde: κακὸν τὸ μὴ ἔχειν. τὸ γένος οὐκ ἔβασκέ με, “Non è bello non aver nulla: il casato non mi dava da mangiare”.

Nel *Tieste*, si osserva che quando spariscono le ricchezze il matrimonio è in pericolo e gli uomini, anche se lodano la nobiltà di nascita, si apparentano volentieri ai benestanti (fr. 395 Kn.):

πλούτου δ’ ἀπορρυνέντος ἀσθενεῖς γάμοι·
 τὴν μὲν γὰρ εὐγένειαν αἰνοῦσιν βροτοί,
 μᾶλλον δὲ κηδεύουσι τοῖς εὐδαίμοσιν.

[Quando la ricchezza si prosciuga i matrimoni
 si indeboliscono. I mortali vantano la nobiltà di nascita,
 ma preferiscono piuttosto imparentarsi ai ricchi.]

La contrapposizione tra πλοῦτος ed εὐγένεια ricorre anche nell’*Eolo*, quando Macareo cerca di convincere l’interlocutore (che chiama ‘padre’) a fare sposare i figli tra loro per evitare di disperdere la ricchezza, l’unica cosa che conta realmente (fr. 22 Kn.):

τὴν δ’ εὐγένειαν πρὸς θεῶν μὴ μοι λέγε,
 ἐν χρήμασιν τόδ’ ἐστὶ, μὴ γαυροῦ, πάτερ

[Della nobiltà, per gli dei, non parlarmene proprio!
 Questa è insita nelle ricchezze, non vantarti, padre.]

A giudizio di Van Looy, il nostro frammento appartiene al violento *agon logon* tra Alcmena e Anfitrione, che accusa la donna di infedeltà (1998: 126). È probabile che la *persona loquens* sia Anfitrione (che per nascita fa parte degli εὐγενεῖς, nobili) ma non è chiaro né a chi alluda, né il motivo che lo spinge a esprimersi in questa maniera; escludendo che possa trattarsi di Stenelo, anch'egli di nobile stirpe, Van Looy è costretto a introdurre nel dramma un ignoto πλούσιος (ricco). Ma più che a un tentativo di seduzione, l'affermazione "il denaro eleva tra i primi anche il peggiore" sembra piuttosto riferirsi a un personaggio che aveva acquisito un ruolo di potere sfruttando le proprie risorse economiche.

Ricordando come i peggiori riescano a primeggiare grazie alla capricciosa instabilità del πλοῦτος, il commento di Anfitrione nasconderebbe anche il monito di non accumulare eccessive ricchezze,⁴ rischiando la rovina, e minando alla base il principio aristocratico della nobiltà di sangue, che non può più contare sulla stabilità dei propri beni.

Il carattere instabile della ricchezza è sottolineato ancora nel già citato frammento dell'*Eolo*. Prosegue infatti Macareo (fr. 22.3 Kn.):

κύκλω γὰρ ἔρπει· τῷ μὲν ἔσθ', ὃ δ' οὐκ ἔχει

[La ricchezza, infatti, gira in cerchio: uno la possiede, un altro ne è privato.]

Nell'*Ino*, l'omonima protagonista stabilisce un parallelismo tra la sorte dei tiranni e la mutevolezza del πλοῦτος sentenziando (fr. 420 Kn.):

ὄρᾳς τυράννους διὰ μακρῶν ηὔξημένους,

4 La cui distribuzione, comunque, garantiva il mantenimento di una certa pace sociale. Di Benedetto 1971: 195-6: "La vita politica, infatti, risulterebbe impossibile senza la partecipazione sia dei ricchi, sia dei poveri; l'*optimum* si raggiunge quando il ricco dà al povero ciò che costui non ha ed egli ricambia il primo in termini di disponibilità lavorativa. Solo il superamento, da parte dei poveri, del loro stato di indigenza può scongiurare il pericolo di scontri violenti tra le varie classi sociali".

ὡς μικρὰ τὰ σφάλλοντα, καὶ μί' ἡμέρα
τὰ μὲν καθεῖλεν ὑψόθεν, τὰ δ' ἦρ' ἄνω.
ὑπόπτερος δ' ὁ πλοῦτος· οἷς γὰρ ἦν ποτε,
ἐξ ἐλπίδων πίπτοντας ὑπτίους ὀρώ

[Guarda i tiranni: per lungo tempo si trovano all'apice della potenza, poi un niente li fa vacillare e un solo giorno fa cadere la grandezza degli uni, elevandone altri. La ricchezza è alata: quelli che la possiedono una volta, io li vedo precipitati dalle loro speranze e riversi.]

La nobiltà di nascita, ora valutata come un bene in sé, ora messa a confronto con le più alte qualità spirituali, costituisce d'altra parte un frequente spunto di riflessione da parte di Euripide. Negli *Eraclidi*, Iolao dichiara in riferimento a Eracle (vv. 297-8):

οὐκ ἔστι τοῦδε παισὶ κάλλιον γέρας
ἢ πατρὸς ἐσθλοῦ κάγαθοῦ πεφυκέναι,

[Non c'è per i figli più bel dono
che essere nati da padre nobile e valoroso.]

Qui, come rilevato giustamente da Wilkins, “εὐγένεια is said to depend upon parentage and marriage with the second element expanded (299-301): whoever marries into a bad family through desire brings reproach on his children” (1993: 88). Sullo stesso concetto si sofferma anche il personaggio dell'*Alessandro* (fr. 61c Kn.):

οὐκ ἔστιν ἐν κακοῖσιν εὐγένεια,
παρ' ἀγαθοῖσι δ' ἀνδρῶν.

[La nobiltà non è insita nelle persone vili,
ma negli uomini di valore.]

Nel *Ditti* è l'onestà a prevalere sull'εὐγένεια e tale concetto viene più volte espresso, verosimilmente da Perseo, per stigmatizzare l'atteggiamento tirannico di Polidette (fr. 336 Kn.):

εἰς δ' εὐγένειαν ὀλίγ' ἔχω φράσαι καλά
ὁ μὲν γὰρ ἐσθλὸς εὐγενῆς ἔμοιγ' ἀνήρ,
ὁ δ' οὐ δίκαιος κἂν ἀμείνωνος πατρὸς

Ζηνὸς πεφύκη, δυσγενῆς εἶναι δοκεῖ

[Sulla nobiltà di nascita, ho poco da dire di buono:

l'uomo di valore, ecco per me il nobile.

Un uomo ingiusto, fosse pure nato da padre superiore
a Zeus, per me non è nobile.]

È evidente, come rilevato da Ioanna Karamanou, come questi versi escludano la nobile discendenza come unico criterio di εὐγένεια. Attraverso le parole di Perseo, nell'implicito confronto tra la decadenza morale dell'altezzoso Polidette e la virtù dell'umile pescatore Ditti, vediamo decretarsi il fallimento dei valori tradizionali. Tale riflessione risente della contrapposizione di ambito sofistico tra φύσις (natura) e νόμος (legge): solo ai giusti, che esercitano quotidianamente la loro rettitudine, è lecito essere chiamati εὐγενεῖς φύσει (nobili per natura), ma non è così per coloro che, pur vantando una nobile discendenza, sono privi della δίκη “thus regarded as an essential element of εὐγενεία and ἀρετή”.⁵ Un concetto assai simile ricorre nella *Melanippe* (fr. 495 Kn., 40-3):

ἐγὼ μὲν <οὖν> οὐκ οἶδ' ὅτῳ σκοπεῖν χρεῶν
τὴν εὐγένειαν· τοὺς γὰρ ἀνδρείους φύσιν
καὶ τοὺς δικαίους τῶν κενῶν δοξασμάτων,
κἂν ὥσι δούλων, εὐγενεστέρους λέγω

[Quanto a me, non so in che modo bisogna considerare la nobiltà:
perché quelli che sono coraggiosi e giusti di natura,
fossero anche degli schiavi,
io li proclamo più nobili delle vuote apparenze.]

Se, come abbiamo visto, Euripide propone una “multiplicity of standards of ‘nobility’” (Cropp 1997: 276), all'εὐγένεια egli contrappone, secondo un *cliché* già arcaico, la ricchezza.

5 La studiosa nota che “the assumption that one could have a nobler father than Zeus is clearly an *adynaton*, aiming to stress the insignificance of one's noble descent in the absence of moral righteousness” (Karamanou 2006: 211-13).

Πλοῦτος e ἀπειρία.

Il fr. 96 Kn., anch'esso verosimilmente parte del già citato agone tra Alcmena e Anfitrione, riprende un'antica polemica; chi parla, infatti, dichiara:

σκαίον τι χρῆμα πλοῦτος ἢ τ' ἀπειρία.

[Vano possesso la ricchezza insieme all'inesperienza.]

Stob. 4.31.72 (5, 758, 6 Hense) (ψόγος πλούτου) Εὐριπίδου Ἀλκμήνης (MA : complures locos uno lemmate Εὐρ. comprehendit S, fabulae nomine h. l. omissis). “σκαίον τι ἀπειρία.” | πλοῦτος ἢ τ' ἀπειρία “divitiae et inscitia”, i.e. “divitiae sine prudentia” (cf. F 163. 235 et vid. Wil. *Kl. Schr.* 4, 284²): πλοῦτος ἢ δ' ἀπειρία Herwerden ἢ τ' SMA: ἢ δ' Herwerden

La γνώμη presenta la tradizionale accoppiata di ἀπειρία (inesperienza)⁶ e πλοῦτος, espressivamente rafforzata dal ricorso all'articolo (Kannicht 2004: 225). L'espressione σκαίον χρῆμα “cosa sciocca . . .” è un evidente colloquialismo che ricorre anche altrove in Euripide⁷ nel quale l'aggettivo σκαίος (sciocco) esprime frequentemente un giudizio di irrimediabile stupidità.⁸

In generale, come osservato da Bond a margine di *HF* 283 (2003: 134-5), l'aggettivo σκαίος può indicare chi è esteticamente ripugnante in quanto goffo ed impacciato,⁹ chi è intellettualmente

6 Essa è sempre sovrastata dall'ἐμπειρία (esperienza), come si legge nel fr. 619 Kn. attribuito a *Peleo*: ἐμπειρία τε τῆς ἀπειρίας κρατεῖ (“l'esperienza ha la meglio sull'inesperienza”).

7 Cf. fr. 339 Kn. del *Ditti* euripideo: σκαίον τι δὴ τὸ χρῆμα γίνεσθαι φιλεῖ / θεῶν ἀνάγκας ὅστις ἰᾶσθαι θέλει, “È di solito un'impresa che va a finire male il volersi opporre alle imposizioni degli dei”. Sull'uso perifrastico di χρῆμα tipico del linguaggio colloquiale cf. Bergson 1967: 79-117; Stevens 1976.

8 *EDG* 1339: “left, western (especially epic poet., rarely attested in this meaning since *Il.*), unfavorable, left-handed, inapt . . . formally and semantically identical with Lat. *scaevus*. This word could be identical to σκαίος ‘shady’ as attested in gr. σκιά”.

9 Così in *Cyc.* 488 μεθύων / ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος / σκαίος ἀπώδως, “In preda all'ebbrezza, modulando un rumore privo di grazia il villano stonato . . .” e *Men. Sam.* 427 οἰμώζεται / σκαίος ὢν, “Pagherà per il suo rozzo comportamento”.

deficiente,¹⁰ chi è privo di alcune qualità morali come l'αἰδώς (pudore) e l'οἶκτος (pietà)¹¹ e chi, come nel caso delle *Vespe*, è 'socialmente' ignorante.¹²

Nel definire il πλοῦτος in sé uno σκαιόν τι χρῆμα (una cosa senza senso) la *persona loquens* (verosimilmente ancora Anfitrione) trasferisce alla ricchezza, come osserva Di Benedetto (1971: 202), qualità di dabbenaggine e ignoranza tradizionalmente associate ai ceti più poveri: un concetto già icasticamente espresso da Teognide 683, πολλοὶ πλοῦτον ἔχουσιν αἰδρίες, "Molti ignoranti possiedono la ricchezza".¹³

L'abbinamento di πλοῦτος e σκαίότης (stupidità) costituisce uno spunto per riflessioni etiche di vario genere. Nell'*Elettra* di Euripide la protagonista sentenzia (vv. 943-4):

ὁ δ' ὄλβος ἀδίκως καὶ μετὰ σκαιῶν ζυνῶν
ἔξέπτατ' οἴκων, μικρὸν ἀνθήσας χρόνον

[La ricchezza ingiusta e unita alla stupidità
se n'è volata via da casa, dopo esser fiorita per un breve tempo.]

Anche nell'*Archelao*, una delle ultime tragedie euripidee, è contenuto un violento attacco contro la ricchezza, identificata con l'ignoranza e la viltà (fr. 235 Kn.):

πλουτεῖς; ὁ πλοῦτος δ' ἀμαθία δειλὸν θ' ἄμα.

[Sei ricco? La ricchezza è compagna di stupidità e vigliaccheria.]

Poliido, nell'omonima tragedia, pur riconoscendo la ricchezza di Minosse, gli ricorda che nell'opulenza è insita una certa dose di φαυλότης (meschinità), mentre è alla povertà che è stata data in dote la σοφία (sapienza) (fr. 641 Kn.):

πλουτεῖς, τὰ δ' ἄλλα μὴ δόκει ζυγιέναι.

10 Cf. *El.* 972 ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαιὸς ἦι, τίνες σοφοί; "Se Apollo fosse stolto, chi sono i saggi?".

11 Rispettivamente, in *Heracl.* 460 ed *El.* 294-5.

12 Denniston 1960: 85 commentando in *El.* 294-6 i termini σκαιός e ἀμαθής ricorda come gli aspetti morali, estetici ed intellettuali fossero strettamente interconnessi per un ateniese del quinto secolo.

13 Cf. Alcman. fr. 16 P. 1-3.

ἐν τῷ γὰρ ὀλβῷ φαυλότης ἔνεστί τις,
πενία δὲ σοφίαν ἔλαχε διὰ τὸ συγγενές

[Tu sei ricco, ma non credere di essere intelligente nel resto.
Nella ricchezza è insita una certa mediocrità: la povertà, al contrario, ha ricevuto la saggezza per la relazione che le unisce.]

Sulla stessa falsariga la γνώμη contenuta nel fr. 1069 Kn.: σκαιὸν τὸ πλουτεῖν κᾶλλο μηδὲν εἰδέναι, “È una cosa stupida essere ricchi e non sapere nient’altro”.

È possibile che il bersaglio polemico di Anfitrione sia lo stesso ricco non εὐγενής (nobile) del precedente frammento, proveniente dalla cerchia dei più poveri dalla quale avrà mutuato quella peculiare ἀπειρία che rende il suo πλοῦτος recentemente acquisito un possesso privo di valore.¹⁴

Servendosi dunque del colloquiale ma duro σκαιόν τι χρῆμα, chi parla sembra rivolgersi a un personaggio con cui ha una certa confidenza, per esprimere in tutta la sua pienezza il sentimento di disprezzo che lo anima.

Πλοῦτος e τυραννίς

L’ultimo frammento in esame sposta la riflessione su un livello chiaramente socio-politico. Si tratta verosimilmente di una γνώμη del Corifeo in cui il πλοῦτος è dipinto come il vanto dello stolto che, dimentico di essere un semplice mortale,¹⁵ crede di poter assu-

14 Cf. Men. fr. 111 K.-A.: μακάριος ὅστις οὐσίαν καὶ νοῦν ἔχει, “Beato chi possiede patrimonio e senno”. Altrove (fr. 839 K.-A.: πλοῦτος ἀλόγιστος προσλαβῶν ἐξουσίαν) il comico afferma che la ricchezza è capace di privare di νοῦς anche coloro che sembrano in grado di ragionare.

15 L’espressione ἄνθρωπος γεγώς (“nonostante sia solo un uomo”) lascia intravedere la concezione, in primo luogo eschilea ed erodotea, secondo cui l’uomo che cerca di affermarsi oltre misura incorre nella punizione degli dei. L’invito a tener sempre presente la propria condizione umana ricorre nelle parole, verosimilmente pronunciate da Ino, nell’omonima tragedia (fr. 406 Kn.), μὴ σκυθρωπὸς ἴσθ’ ἄγαν / πρὸς τοὺς κακῶς πράσσοντας, ἄνθρωπος γεγώς, “Non essere troppo severo con gli infelici, dal momento che anche tu sei un uomo”, mentre nel *Crisippo* (fr. 843 Kn.) un pedagogo o un servo consola Pelope con le parole: ὦ δέσποτ’, οὐδεὶς οἶδεν ἄνθρωπος γεγώς /

mere le vesti del tiranno (fr. 92 Kn.):

ἴστω τ' ἄφρων ὦν ὅστις ἄνθρωπος γεγώς
δῆμον κολοῦει χρήμασιν γαυρούμενος.

[Sappia di essere stolto colui che, nonostante sia solo un uomo,
stronca il popolo, esaltato dalle ricchezze.]

Stob. 4.4.9 (4, 186, 8 Hense) (π. τῶν ἐν ταῖς πόλεσι δυνατῶν) Εὐριπίδου Ἀλκμήνης
(MA: ecl. om. S) ἴστω τ' — γαυρούμενος'

1 ἴστω δ' tacite Gesner | ἄνθρωπος γεγώς (F 406.843) ~ θνητὸς γεγώς (F 392:
vid. praesertim *Alc.* 799 ὄντας δὲ θνητοὺς θνητὰ καὶ φρονεῖν χρεῶν, F 1074) R.
Kannicht: ὄλβιος γεγώς Herwerden *Eur. Ion* (1875) 152 ad 587 sq., ἐν πρώτοις γε-
γώς Busche *JbbCIPH* 41 (1895) 661-8, ὅστις ἀρχὸς ὦν (vel ὦν πρώτος) πόλεως F.G.
Schmidt *Krit. Stud.* 2 p. 440, ὅστις αὐθάδης γεγώς Gomperz: *Iambl. Protrep.* 20 p.
104, 6sq. Pistelli (ex Antiphonte?) conferri iussit Gomperz 305 sq. || 2 κολοῦει A:
κωλύει M: cf. F 626.6 | Hdt. 5.92 ζ conferri iussit Di Benedetto 202 sq.

Alla condanna della ricchezza, già amaramente dipinta come strumento di ascesa dei κάκιστοι (i peggiori), qui è aggiunta una forte implicazione politica, dal momento che l'orgoglio del ricco viene associato a un comportamento inequivocabilmente antidemocratico (Di Benedetto 1971: 202-3).

Theodor Gomperz¹⁶ confronta i versi euripidei con un passo del *Protrettico* di Giamblico¹⁷ dove il filosofo, premettendo che per gli uomini non è possibile vivere senza la δίκη (giustizia) e il νόμος (legge), ammonisce che l'assenza di questi imprescindibili valori favorisce l'ascesa della figura dispotica. Sebbene Giamblico alluda ad un contesto monarchico e non alla democrazia ateniese,¹⁸ il suo

οὔτ' εὐτυχοῦς ἀριθμὸν οὔτε δυστυχοῦς, “Padrone, nessuno, in quanto essere umano, conosce la misura della felicità né dell'infelicità”. Cf. anche il fr. 392 Kn. del *Tieste* εἰ δ' ἄτερ πόνων / δοκεῖς ἔσσεσθαι, μῶρος εἶ, θνητὸς γεγώς, “Se credi di essere al riparo dalle prove, sei uno sciocco, dal momento che sei nato mortale” e il fr. *adesp.* 1074 Kn. βέβαια δ' οὐδεὶς εὐτυχεῖ θνητὸς γεγώς “Nessuno gode di buona sorte stabilmente, essendo nato mortale”.

¹⁶ Gomperz 1912: vol. 1, 305-6.

¹⁷ *Protrept.* 20 p. 104 Pistelli, 6ss.

¹⁸ πῶς γὰρ ἂν ἄλλως εἰς ἓνα μοναρχία περισταίη, εἰ μὴ τοῦ νόμου ἐξωσθέντος τοῦ τῷ πλήθει συμφέροντος; “In quale altro modo la monarchia potrebbe cadere nelle mani di uno solo, se non venisse abrogata la legge che

tiranno, che dovrà troncare ogni forma di opposizione del δῆμος (popolo) per mantenere e rafforzare il proprio potere (τάναντία δὲ ἐκκλειοπότη καθιστάς μοναρχήσειεν ἄν, “Riducendo l’opposizione all’impotenza potrà governare da monarca”), è del tutto somigliante a quello evocato nell’*Alcmena*.

Scegliendo la forte espressione δῆμον κολούει (“amputa/mozza il *demos*”), Euripide avrà voluto richiamare alla mente degli spettatori più colti il famoso *excursus* erodoteo sull’incontro tra Trasibulo di Mileto e il messo di Periandro di Corinto:¹⁹ l’immagine di Trasibulo che mozza le spighe più alte simboleggia il comportamento del tiranno, che liquida i cittadini che si mettono più

giova al popolo?”.

19 Hdt. 5.92 ζ: ὁ τοίνυν Περίανδρος κατ’ ἀρχὰς μὲν ἦν ἠπιώτερος τοῦ πατρὸς, ἐπεῖτε δὲ ὠμίλησε δι’ ἀγγέλων Θρασυβούλῳ τῷ Μιλήτου τυράννῳ, πολλῶ ἔτι ἐγένετο Κυψέλου μαιφονώτερος. Πέμπσας γὰρ παρὰ Θρασύβουλον κήρυκα ἐπυθάνετο ὄντινα ἄν τρόπον ἀσφαλέστατον καταστησάμενος τῶν πρηγμάτων κάλλιστα τὴν πόλιν ἐπιτροπεύοι. Θρασύβουλος δὲ τὸν ἐλθόντα παρὰ τοῦ Περίανδρου ἐξήγαγε ἔξω τοῦ ἄστεος, ἐσβάς δὲ ἐς ἄρουραν . . . καὶ ἐκόλουε αἰεὶ ὅκως τινὰ ἴδοι τῶν ἀσταχῶν ὑπερέχοντα, κολούων δὲ ἔρριπτε, ἐς ὃ τοῦ ληίου τὸ κάλλιστόν τε καὶ βαθύτατον διέφθειρε τρῶπῳ τοιούτῳ. . . . Νοστήσαντος δὲ τοῦ κήρυκος ἐς τὴν Κόρινθον ἦν πρόθυμος πυνθάνεσθαι τὴν ὑποθήκην ὃ Περίανδρος. Ὁ δὲ οὐδέν οἱ ἔφη Θρασύβουλον ὑποθέσθαι . . . ἀπηγεόμενος τὰ περ πρὸς Θρασυβούλου ὁπώπее. Περίανδρος δὲ συνείς τὸ ποιηθὲν καὶ νόψ σῶν ὡς οἱ ὑπετίθετο Θρασύβουλος τοὺς ὑπερόχους τῶν ἀστῶν φονεύειν, ἐνθαῦτα δὴ πᾶσαν κακότητα ἐξέφαινε ἐς τοὺς πολίτας. “E appunto Periandro, dapprima era più mite del padre, ma poi, come per mezzo di inviati entrò in contatto col tiranno di Mileto, Trasibulo, divenne molto più sanguinario di Cipselo. Mandato un messaggero a Trasibulo, chiedeva come potesse, nel modo migliore, governare la città, dopo aver introdotto la più sicura delle costituzioni. Trasibulo allora condusse l’inviato di Periandro fuori dalla città e, entrato in un campo coltivato, . . . ogni volta che vedeva una spiga che emergeva, la recideva (ἐκόλουε) e, recisala (κολούων), la gettava via, finché così ebbe distrutto la parte più bella e più alta della messe . . . Tornato l’araldo a Corinto, Periandro era ansioso di conoscere il consiglio. Quello disse che Trasibulo non aveva consigliato nulla . . . , raccontando . . . naturalmente ciò che gli aveva visto fare. Ma Periandro, capito il fatto, e comprendendo con la sua intelligenza che Trasibulo gli consigliava di uccidere coloro che fra i cittadini emegevano, subito manifestò ogni sorta di malvagità contro i suoi cittadini”. (Trad. G. Nenci) Cf. anche Arist. *Pol.* 1284a, 37.

in vista²⁰. Pur presupponendo il passo erodoteo, Euripide compie tuttavia un ulteriore passo avanti trasformando la similitudine in metafora (Di Benedetto 1971: 202-3).²¹

La *persona loquens* collega chiaramente la minaccia della tirannide all'orgoglio del πλοῦτος ma, come nel caso del fr. 96 Kn., non risparmia un giudizio sprezzante definendo ἄφρων (stolto) chiunque, dimentico di essere un semplice mortale, si comporti in questa maniera. Il bersaglio polemico di Euripide è qui costituito dai gruppi oligarchici, ma altrove egli si scaglia anche contro coloro che si presentavano come portavoce dei desideri del popolo; non è forse un caso che nel *Plistene* Tieste suggerisca all'omonimo protagonista di non rimettere tutto il potere al popolo, e di non scacciare né esaltare un uomo che gode della fiducia del δῆμος per evitare di trasformarlo in un tiranno (fr. 626 Kn.):

δῆμῳ δὲ μήτε πᾶν ἀναρτήσης κράτος
μήτ' αὖ κακώσης, πλοῦτον ἔντιμον τιθείς,
μηδ' ἄνδρα δῆμῳ πιστὸν ἐκβάλης ποτὲ
μηδ' αὖξε καιροῦ μείζον', οὐ γὰρ ἀσφαλές,
μή σοι τύραννος λαμπρὸς ἐξ ἄστοῦ φανῆ.
κόλουε δ' ἄνδρα παρὰ δίκην τιμώμενον·
πόλει γὰρ εὐτυχοῦντες οἱ κακοὶ νόσος.

[Non rimettere tutto il potere al popolo
e non maltrattarlo, concedendo onori alla ricchezza.
Non scacciare mai un uomo che ha la fiducia del popolo,
ma non elevarlo più del necessario – non è infatti sicuro –
affinché da un semplice cittadino non appaia un fulgido tiranno.

20 Un messaggio silenzioso, simile a un oracolo bisognoso di esegesi (Nenci 1994: 107). Un'eco dell'aneddoto sembra doversi riconoscere in Platone (*Resp.* 8 567b-c) quando afferma che i tiranni fanno il contrario dei medici in quanto, mentre questi ultimi tagliano le parti malate, essi recidono quelle sane, necessità fondamentale per conservare il potere.

21 L'implicita violenza del verbo κολούω è percepibile nel fr. 373 Kn. dell'*Euriste* dove si dice che Eracle falciò le teste dell'Idra come una messe di grano, mozzandole con il fendente della spada dal nero fodero: πᾶς δ' ἔξεθέρισεν ὥστε πύρινον <στάχυν> / σπάθη κολουῶν φασγάνου μελανδέτου, "Le ha tutte falciate come una spiga di grano troncandole con il fendente della spada dal nero fodero".

Abbassa un uomo ingiustamente onorato:
la prosperità dei farabutti è una piaga per la città.]

Per quanto quindi il nostro frammento voglia porre l'accento sul pericolo proveniente dalle classi più abbienti, Euripide non risparmia critiche anche ai ceti più poveri, visti come causa di turbamento e disordine sociale: agli occhi del drammaturgo, solo la classe media può salvare la polis dalla rovina e il suo equilibrio non si raggiunge, come sosteneva la propaganda periclea, con la semplice armonia tra le classi sociali, bensì attraverso la valorizzazione del ceto medio.²²

Conclusioni

L'esiguità e la natura sentenziosa dei frammenti superstiti non consente di giungere a una precisa ricostruzione della trama dell'*Alcmena* euripidea né di chiarire il rapporto del drammaturgo con le fonti mitografiche, spesso rivisitate con fresca originalità.²³

22 Di Benedetto 1971: 197-8. Cf. *Suppl.* 238-45: τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες· οἱ μὲν ὄλβιοι / ἀνωφελεῖς τε πλειόνων τε ἐρῶσ' αἰεῖ· / οἱ δ' οὐκ ἔχοντες καὶ σπανίζοντες βίου / δεινοί, νέμοντες τῷ φθόνῳ πλέον μέρος, / ἐς τοὺς <τ> ἔχοντας κέντρ' ἀφιᾶσιν κακά, / γλώσσαις πονηρῶν προστάτων φηλοῦμενοι· / τριῶν δὲ μοιρῶν ἢ 'ν μέσῳ σῶζει πόλεις, / κόσμον φυλάσσουσ' ὄντιν' ἄν τάξῃ πόλις. "Tre sono infatti le parti in cui i cittadini si dividono. I ricchi sono inutili e cercano di avere sempre di più. Quelli che non hanno e difettano di mezzi di sussistenza sono temibili: essi si lasciano prendere dall'invidia e ingannati dalle lingue dei malvagi difensori lanciano perfidi strali contro coloro che possiedono. Delle tre parti quella che sta in mezzo salva la città, custodendo l'ordine che la città dispone" (trad. Di Benedetto). Sempre Di Benedetto (1971: 198n18) osserva che "ἰ πονηροὶ προστάται del v. 243 sono evidentemente i demagoghi, ossia i προστάται τοῦ δήμου . . . Il motivo del popolo che viene ingannato dalle parole dei demagoghi era tipico, ovviamente, della propaganda politica dei 'moderati'".

23 Una possibile innovazione euripidea al mito, particolarmente dibattuta tra gli studiosi, è la messinscena della pira su cui Alcmena avrebbe scontato la vendetta di Anfitrione convinto dell'infedeltà della donna. Tale scena sembra suggerita da due pitture vascolari del British Museum, sulle quali cf. Murray 1890: 226; Engelmann 1900: 52-62. Sulla questione in generale, cf. Aélion 1981: 232; Caldera 1947: 145-54; Schwartz 1951-1952: 277-82; Séchan 1967: 245-6; Wecklein 1890: 39.

Il motivo della ricchezza, apparentemente estraneo alla vicenda mitica di Alcmena e Anfitrione, è affrontato ancora una volta da Euripide, attraverso la riproposizione di *topoi* tradizionali espressi secondo punti di vista e stati d'animo differenti. Alla amara constatazione che l'arricchito ha ormai soverchiato l'εὐγενής in prestigio sociale, si affiancano l'irridente disprezzo di chi bolla come "una cosa stupida" il possesso del πλοῦτος senza le migliori qualità dettate dall'esperienza (di cui i ceti emergenti erano evidentemente privi) e l'irrisione per chi fa leva sul proprio potenziale economico come strumento per sottomettere il δῆμος. A quest'ultimo aspetto fa da corollario l'ammonimento a non valicare i propri limiti umani e, soprattutto, a prevenire l'instaurarsi di un regime tirannico. Qualora accettassimo la datazione 'bassa' della tragedia (416-10 a.C.) proposta da Cropp-Fick (1985: 73), quest'ultima preoccupazione potrebbe trovare giustificazione dagli sconvolgimenti socio-politici dell'ultima fase della guerra del Peloponneso.

I tre frammenti dell'*Alcmena* presi qui in considerazione possono contribuire in modo non marginale alla discussione sulla valutazione euripidea del πλοῦτος: da essi, mi sembra infatti possa inferirsi un atteggiamento negativo di Euripide contro la ricchezza vista come strumento di elevazione sociale, al punto da poter costituire una seria minaccia per l'ordinamento democratico della polis.

Riferimenti bibliografici

- Aéliou, Rachel (1981), "Le bûcher d'Alcmène", *Revue de Philologie* 55: 232.
- Beeckes, Robert S. P. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden: Brill, *Euripides Heracles*, with introduction and commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press.
- Bond, Godfrey W. (ed.) (2003), *Euripides Heracles*, with introduction and commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press.
- Caldera, Enzo (1947), "Sulle fonti dell'Amphitruo", *Rivista di Filologia Classica* 25: 145-54.
- Cropp, Martin e Gordon Fick (1985), *Resolution and Chronology in Euripides: the Fragmentary Tragedies*, London: Institute of Classical Studies.
- Cropp, Martin J. e Christopher Collard (eds) (1997), *Euripides Selected Fragmentary Plays*, ed. by Christopher Collard and Martin J. Cropp, vol. 1, Warminster: Aris & Phillips.

- Denniston, John D. (ed.) (1960), *Euripides Electra*, Ed. with introduction and commentary by John D. Denniston, Oxford: Clarendon Press.
- Di Benedetto, Vincenzo (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino: Einaudi.
- Engelmann, Richard (1900), *Archäologische Studien zu den Tragikern*, Berlin: Weidmann.
- Gomperz, Theodor (1912), *Hellenika. Eine Auswahl philologischer und philosophiegeschichtlicher kleiner Schriften*, 2 voll., Leipzig: Verlag von Veit & Comp.
- Kannicht, Richard (ed.) (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 5, *Euripides*, ed. Richard Kannicht, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Karamanou, Ioanna (ed.) (2006), *Euripides Danae and Dictys*, iIntroduction, Text and Commentary by Ioanna Karamanou, Leipzig: De Gruyter.
- Mastronarde, Donald (ed.) (1994), *Euripides Phoenissae*, ed. with introduction and commentary by Donald J. Mastronard, Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, Alexander Stuart (1890), "The Alkmene Vase formerly in Castle Howard", *The Journal of Hellenic Studies* 11: 226.
- Musso, Olimpio (ed.) (2009), *Tragedie di Euripide IV*, a cura di Olimpio Musso, Torino: UTET.
- Nenci, Giuseppe (ed.) (1994), *Erodoto, la rivolta della Ionia*, vol. 5, a cura di Giuseppe Nenci, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Schwartz, J. (1951-1952), "Essai sur l'Alcmène d'Euripide", *BFS* 30: 277-82.
- Séchan, Luis (1967), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la ceramique*, Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 245-6.
- Stevens, Philip Theodore (1976), *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden: Steiner.
- Van Looy, Herman e François Jouan (eds) (1998), *Euripide. Tragédies. Fragments. De Aigeus à Autolykos*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris: Les Belles Lettres.
- (eds) (2000), *Euripide Fragments. De Bellérophon à Protésilas*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris: Les Belles Lettres.
- Webster, Thomas B.L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, London: Methuen & co.
- Wecklein, Nikolaus (1890), "Dramatisches und Kritisches zu den Fragmenten der griechischen Tragiker", *Sitzungber. der phil.-hist. Cl. der Akad. der Wiss. Zu München* 1: 39.
- Wilkins, John (ed.) (1993), *Euripides Heraclidae*, with Introduction and Commentary by John Wilkins, Oxford: Clarendon Press.

Pollution and Purification in Athenian Law and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences?

EDWARD M. HARRIS

Abstract

In the *Odyssey* Orestes kills Aegisthus in revenge for the death of his father Agamemnon. The murder does not create any pollution, and Orestes is held up as a positive moral example for Telemachus. In the *Choephoroi* of Aeschylus, Orestes kills both his mother Clytemnestra and Aegisthus and is pursued by the Erinyes, who consider him polluted and believe that he deserves punishment even though Apollo claims that he has purified him. Orestes is also considered polluted in several plays of Euripides. What is the reason for the different treatment? This paper explores the portrayal of pollution for homicide in Attic tragedy, examines the relationship between law and tragedy and show contemporary views about law and violence shaped dramatic plots. It also questions the view that Attic tragedy attempts to make pollution problematic. Finally, it refutes the view of Sommerstein that Oedipus in the *OT* is innocent.

In the first book of the *Odyssey* Zeus addresses a council of the gods on Olympus. The story of Orestes' killing of Aegisthus is very much on his mind (*Od.* 1.29-30). He complains that mortals often blame the gods for their sufferings, but counters that it is mortals who bring hardships on themselves beyond what is allotted to them by their reckless behaviour (*Od.* 1.32-34).¹ To illustrate his point, he recalls the recent fate of Aegisthus, who married the wife of Agamemnon while he was away fighting at Troy and murdered him when he returned home (*Od.* 1.34-43). The gods warned Aegisthus that he would suffer for his wrongs and sent Hermes to advise him not to marry Clytemnestra or to kill Agamemnon; if he did, they promised that vengeance would come from Orestes. But Aegisthus was not persuaded and later paid the penalty for his wrongful deeds (*Od.* 1.42: πάντ' ἀπέτισε). In this and other passag-

¹ For the sense of ὑπὲρ μόνον see Heubeck, West, and Hainsworth 1988: 78.

es Orestes is praised and held up as a positive example, a person who had rightly won great fame among men (*Od.* 1.298-300; 3.193-200, 304-310). The *Odyssey* does not explicitly mention the killing of Clytemnestra although one passage alludes to her death occurring at the same time as that of Aegisthus (*Od.* 304-310).²

For those who have read the various tragedies produced later in Classical Athens about Orestes' killing of Aegisthus and Clytemnestra, one feature of the story is striking: the *Odyssey* never states that Orestes incurred pollution for his killing and was pursued by the Erinyes. As we will soon see, the Erinyes in Aeschylus' *Eumenides* consider Orestes polluted, and he is also considered polluted in Euripides' *Orestes*. That is not because the Erinyes are unknown in the Homeric epics. The Erinyes are mentioned in several passages in the *Iliad* (3.276; 9.565-572; 19.87, 258-260, 418; 21.410-424) and *Odyssey* (2.134-136; 11.271-280; 17.475-476) and the idea that the wrongdoing of a single person can bring suffering on an entire community, the basic concept underlying pollution, is found in both the epics (*Il.* 1.43-52; *Od.* 10.72-75) and in Hesiod (*Op.* 240-246. Cf. Aeschin. 2.158; 3.135 for the persistence of the idea). Yet even though epics recount or allude to many murders inside the community (as opposed to deaths resulting from warfare between communities), none of those who commit murder is ever considered polluted.³ This stands in pointed contrast with Orestes in Attic tragedy. From being an admirable character in the *Odyssey*, Orestes becomes a deeply problematic figure in plays produced for the theater of Dionysus at Athens.

² On this passage see Heubeck, West, and Hainsworth 1988:181, who rightly note that there is no need to consider the allusion to the death of Clytemnestra a post-Homeric addition.

³ See especially schol. T on *Il.* 11.690; schol. T on *Il.* 24.480. Some scholars have thought that the washing of Odysseus' house after the killing of the suitors is a purification of pollution for homicide (*Od.* 23.438-40, 451-3, but this view is mistaken, *pace* Heubeck, Fernandez, Russo 1992: 296). For this cleansing to be a ritual purification (as opposed to a mere cleansing), it would have to be followed by an expiatory sacrifice (compare D. 23.72; 37.59). Allan 2013 does not see the difference between the rules about homicide in the Homeric poems and the rules about homicide and pollution in Athenian law and does not observe the different treatment of Orestes in the *Odyssey* and in Attic tragedy. In general, he tends to exaggerate the similarities between Homeric society and Classical Athens.

This essay takes its starting point from a study I recently published about pollution in Athenian homicide law and examines in more detail the role of pollution for murder in Attic tragedy, a topic that I could not cover there (Harris 2015a). It would therefore be best to start by summarizing the main findings of that essay. The traditional view is that the concept of pollution for homicide originated in the Homeric period and was rooted in an emotional dread of bloodshed. According to Parker, it must have begun in a society in which legal institutions were weak.⁴ As a result, beliefs about pollution for homicide started to fade out in the late fifth century and were almost completely absent by the fourth century BCE when the institutions of the *polis* grew stronger. In support of his view, Parker points to the absence of the language of pollution in Lysias' speech *On the Murder of Eratosthenes* (Parker 1983: 128). The prominent role of pollution in Aeschylus, Sophocles and Euripides was therefore part of tragedy's debt to Homer and had little to do with contemporary realities. In fact, Sealey went so far as to claim that pollution for homicide was a purely literary phenomenon and had no influence on contemporary attitudes or legal institutions (Sealey 2006). Parker attempts to dismiss the numerous rules about pollution for homicide in Plato's *Laws* by claiming: "The prominence of pollution in the *Laws* is characteristic of that work's profound religious conservatism" (Parker 1983: 128).

In my study of pollution for homicide, I drew attention to the abundant evidence contradicting Parker's traditional view. First, there is much evidence indicating that beliefs about pollution for homicide were very much alive in the fourth century BCE, the period when Parker claimed that they were fading, if not disappearing. The concept of pollution is very prominent in Antiphon's *Tetralogies*, which are dated to the fourth century, and in the statutes about homicide in Plato's *Laws*.⁵ It would be a seri-

4 Parker 1983: 126. To a large extent Parker follows MacDowell 1963, who also believes that beliefs about pollution do not play a significant role in Athenian laws about homicide. Parker's basic views have been followed by Carawan 1998: 17-20, Arnaoutoglou 2000, and Eck 2012. The views of Osborne 2011: 180 about pollution are not convincing. See Harris 2015a: 26n55.

5 For the evidence see Harris 2015a: 30-3.

ous mistake to dismiss the evidence of the *Laws* because the work was ‘religiously conservative’. Far otherwise: Plato’s views about religion are certainly not a throwback to the beliefs of an earlier period but are in some cases very innovative and challenge traditional views. In general, however, they are often in line with contemporary beliefs and only modify them.⁶ Second, several litigants speaking in Athenian courts present arguments based on beliefs in pollution for homicide, passages that have escaped Parker’s notice.⁷ These passages assume that the audience to which these arguments were addressed believed that homicide cause religious impurity. In a law dated to 336 BCE about the killing of tyrants (*SEG* 12.87), one finds the language of ritual purity in a clause about those who kill tyrants; if pollution were not a concern at the time, why does the law specify that the tyrannicide is free from pollution?⁸ As for Parker’s observation that pollution is not mentioned in Lysias’ *Speech on the Murder of Eratosthenes*, there is good reason for the silence of the speaker Euphiletus not to mention pollution: he claims that he is innocent and was therefore not polluted.

Third, beliefs about pollution had a major impact on Athenian procedures for the prosecution of homicide. After the *basileus*, the archon who had jurisdiction in cases of homicide, received the charge, he made a proclamation that the defendant keep away “from lustral water, libations, bowls of wine, ho-

6 See Harris 2015a: 17 with McPherran 2006; Morrow 1960: 399; Reverdin 1945: 247: “c’est, à bien des égards, la religion grecque repensée, épurée, spiritualisée”. See also in general Mikalson 2010. Mikalson (2010: 19-27) observes how Plato makes celestial bodies into gods and created a separate role for *daimones*, both of which beliefs were not shared by the average Greek of the Classical period.

7 See Harris 2015a: 18-19 with D. 9.44; 20.158; 23.72; 21.114; 37.59; Aeschin. 2.148; Lycurgus *Leocr.* 125.

8 One finds a similar clause in the decree of Demophantus about killing tyrants and traitors enacted after the fall of the Thirty. See Lycurgus *Leocr.* 125. The document at And. 1.96-98, which purports to be a text of the decree of Demophantus, is a forgery and its contents unreliable as evidence. See Harris 2013/14 with a detailed refutation of the attempt by Sommerstein 2014 to defend the document’s authenticity and with additional evidence demonstrating that the document cannot be genuine.

ly places and the marketplace” (D. 20.158; Antiphon 6.35-36; cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 57.4), which was not done for other legal charges (cf. Isoc. *Paneg.* 157: murderers banned from the Eleusinian Mysteries). The reason for this ban was obviously to prevent the pollution of the accused from causing sacrifices to fail (Antiphon 5.82-83) and from defiling public shrines and buildings. Next, trials for homicide took place in the open air so that, as Antiphon (5.11) states, the judges would not enter the same place as someone whose hands were unclean (τοῖς μὴ καθαροῖς τὰς χεῖρας). When a person who was in exile for involuntary murder was charged with committing another homicide, he was required to plead his case at Phreatto in a boat offshore (D. 23.78; Pollux 8.120). The boat could not touch land or place a gangway or anchor onto land because this would bring the defendant’s pollution into contact with Attica. When Euthyphro brings a charge of murder against his father for killing a *pelates*, he says that he must accuse him because it would cause pollution (*miasma*) if he did not follow through with his accusation in the same way that he would incur pollution by sharing a meal with the killer (Pl. *Euthphr.* 4c). Finally, the person who committed voluntary homicide and was pardoned by the relatives of the victim had to perform a purificatory sacrifice to remove his pollution (D. 37.59). These procedures do not reveal any features that would link them to the social practices of the Homeric period but are anchored in the spatial features associated with the *polis* of the late Archaic and Classical period, especially fixed geographical borders and the demarcation of the *agora* as a religious space.⁹ Fourth, there is no evidence in the Homeric poems for any belief in pollution for homicide. The reason why homicide does not give rise to pollution in the Homeric period but does so in the Classical *polis* must be linked to the development of the state’s attempt to monopolize the use of legitimate force. In fact, we learn from both Antiphon (6.6) and Demosthenes (20.157) that the reason why there are special legal procedures for homicide is because murder is the single most important crime against the individual. Why is it the most

9 See Harris 2015a: 25-6 for the connection between the rituals about pollution for homicide and the approach to the civic space of the *polis*.

significant offense? Because the person who commits murder attempts to usurp the state's attempt to monopolize the state's use of deadly violence.¹⁰

Fears of pollution are attested in other Greek communities in the Classical period and later. For instance, during the retreat of the Ten Thousand in 400 BCE some of the Greek soldiers plundered a Colchian village near Cerasus. The villagers resisted the soldiers and killed several of them. When the Colchians sent three elders to ask the Greek soldiers why they attacked the village, the Greeks stoned the elders to death to prevent word from reaching the other soldiers (Xen. *An.* 5.7.13-19). After the murders were later discovered, at the advice of Xenophon and the seers, the entire army was purified (Xen. *An.* 5.7.35). In 392 BCE, exiles from the upper class of Corinth fled from their city after their opponents murdered their associates and attempted to merge the city with Argos (Xen. *HG* 4.4.2-5). The exiles believed that the new leaders were acting like tyrants and found that they had almost no rights at Argos. They therefore wished to free Corinth and to make it pure from the pollution of the murderers (Xen. *HG* 4.4.6: τῶν μιαιφόνων καθαράν). When Alexander issued his decree about exiles in 324 BCE, he declared when the Olympian games took place that all the exiles should return to their cities except for those who had committed theft of sacred property and homicide (D.S. 17.109.1). In his letter to the Greek cities, he gave the reason: these two categories were polluted (*enageis*) (D. S. 18.8.4).¹¹

In a decree from Teos recording a *sympoliteia* with Kyrbissos, dated to the third century BCE (*SEG* 26: 1306), there is a clause about a phrourarch who does not turn over territory to the succeeding phrourarch sent by the city after his term of four months has elapsed (lines 21-23). This person must flee into exile from Teos and from Abdera and from the territory of these

10 Harris 2015a: 23-6. Several scholars have now endorsed the main conclusions of this essay. See Cairns 2015, Todd 2016, Phillips 2016, Scheibelreiter 2016, Canevaro 2016: 421, Petersen 2015, Salvo 2018. These points are missed by Petrovic and Petrovic 2016, who do not place views about pollution for homicide in their legal and political context.

11 One can find no mention of these passages in Parker 1983 or in Petrovic and Petrovic 2016.

two cities (lines 23-25). The offender's property is to be confiscated, and anyone who kills him is not to be considered *miaros*, that is, polluted for homicide (lines 25-26).¹² A law from Kyme, also dated to the third century BCE, concerns judicial officials called *dikaskopoi* (Engelman 1976: no. 11). The text is fragmentary, but grants "anyone who wishes" the right to kill an offender who appears not to have paid a fine (ll. 9-11). If the restoration of lines 11-12 is correct, the person who kills the offender is to be "ritually pure" (l. 12: . . . ἔστω κ]αὶ καθαρός).¹³ As in the previous inscription, the statute not only declares the killer to be innocent, but also free from pollution, which would not have been stated explicitly if pollution for homicide were not a concern.¹⁴ After a period of civil bloodshed, the people of Cynaethus were considered polluted. When they sent embassies to other cities in Arcadia, they were not allowed to enter. Mantineans allowed them into their territory, but after the ambassadors from Cynaethus departed, the people of Mantinea performed a ritual of purification (καθαρμὸν ἐποίησαντο) and carried sacrificial victims (σφάγια περιήνεγκαν) around their city and around their entire territory to rid themselves of the pollution (Plb. 4.21.8-9).

Not only were those who committed murder banned from shrines but also those who had attempted to kill someone. In 172 BCE king Perseus sent Evander of Crete and three Macedonians to murder King Eumenes. When Eumenes was approaching Delphi from Cirrha, the conspirators rolled two boulders, which struck his head and his shoulder. The conspirators fled and were not caught, but Eumenes was able to recover from his injuries (Livy 42.15-16).¹⁵ Several years later in 168 BCE, the Roman Lucius Atilius addressed the people of Samothrace. He reminded them that the island was sacred and then asked how a murderer could pollute the island with the blood of Eumenes, citing the

12 For discussion of the inscription and the date see Robert and Robert 1976, especially 210-14.

13 For discussion see Plassart and Picard 1913: 155-65.

14 There may be a reference to religious pollution in the law of Iliion about killing tyrants dated to the third century BCE (*Iliion* no. 25, l. 86).

15 Cf. Plb 22.18.5 and 27.6.2; D. S. 29.34.2; Plu. *Mor.* 184a, 489d. For a careful reading of this incident see Salvo 2018.

law that all those with unclean hands were banned sacred rites. He was referring to Evander, who was visiting the island after his attempt on Eumenes' life. The people of Samothrace therefore sent Theondas, who held the office of *basileus*, to Perseus to announce that Evander was being charged with murder at the court in which those who entered the sanctuary with unclean hands were tried. If Evander were confident of his innocence, he should entrust his case to the court. Perseus took Evander aside and advised him not to submit to trial because his case was weak. In reality, Perseus was worried that his own role in the affair would be exposed and suggested that Evander should take his own life. When Evander began to plan his escape, Perseus gave orders to have him killed. This put Evander out of the way, but Perseus incurred pollution (*labem*) by having Evander killed in a sanctuary. To avoid blame, Perseus had Theondas announce that Evander had committed suicide (Livy 45.5).¹⁶ This passage shows not only that those who attempted murder were considered polluted but also those who gave orders to kill someone in a sanctuary. Pollution was therefore not just a primitive horror of bloodshed, but closely connected with views of wrongful intent.

A new text from Lydia dated to the second century BCE and found at the city of Thyateira contains similar rules about those who have committed being banned from entry into a sanctuary.¹⁷ If anyone kills willingly, he is forbidden from entering the shrine. If someone kills involuntarily, he must purify himself according to the legally prescribed purification (ll. 10-12). As in Athenian law, a distinction is made between voluntary homicide, for which there is no purification, and involuntary homicide, for which the killer may be purified. All this evidence demonstrates that fears about pollution for homicide continued to be a concern down through the Hellenistic period.

These findings have major implications for our understand-

¹⁶ For the charge of attempted homicide and the charge of plotting a murder to be carried out by others in Athenian law see Harris 2006: 391-404. Petrovic and Petrovic 2016 do not see how attempted homicide can cause pollution.

¹⁷ Malay and Petzl 2017: no. 1. I would like to thank Georg Petzl for drawing my attention to this important text.

ing of the role of pollution in the plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, which I could not explore in that essay. This topic is important for several reasons. First, it addresses the relationship between Attic tragedy and contemporary Athens. Once we take account of the evidence for the role of pollution in shaping Athenian legal procedures and in speeches delivered in Athenian courts, however, we can see that these beliefs influenced the tragic poets and caused them to reshape traditional myths to make them reflect contemporary attitudes.¹⁸ They were not a purely literary phenomenon that had little to do with daily life. Second, it reveals that scholars can use descriptions of rituals and religious in the works of the tragic poets as evidence for Athenian religion in the Classical period. Third, it calls into question a recent study of pollution in Greek tragedy by Fabian Meinel, who claims that pollution rendered problematic in Attic tragedy.¹⁹ This goes along with a recent approach to Attic tragedy advocated most prominently by Simon Goldhill that one of the functions of tragedy is to debate certain fundamental democratic views (Goldhill 1987). As I hope to show, in the case of the Orestes myth what is problematic in Attic tragedy is the use of deadly force by private individuals in a community in which the state is attempting to monopolize the use of legitimate violence. This is a theme of general significance for the Greek *polis* and the Panhellenic ideology and not just Athens and democratic ideology in particular.²⁰

The first plays I will examine are Aeschylus' *Libation-Bearers* and *Eumenides*, the last two plays of the *Oresteia* trilogy. In the *Agamemnon*, the first play of the *Oresteia* trilogy, Clytemnestra greets Agamemnon on his return from Troy, then kills him in the bath and his slave mistress Cassandra. The difference with the

18 The findings of this essay require some modification of the views of Easterling 1985, who claims that there are few anachronisms in Greek tragedy.

19 Meinel 2015. On this book see my review in Harris 2016a.

20 Goldhill 1990. For criticisms of Goldhill's views see Rhodes 2003, who shows that the features that Goldhill believes are democratic were actually shared by many Greek *poleis*. But Rhodes does not discuss attitudes to pollution for homicide or try to identify the specific features of what he calls *polis* ideology.

version of the story found in the *Odyssey* is striking: in the epic Aegisthus is given the main role in killing Agamemnon, but in Aeschylus it is Clytemnestra who takes the lead. In the *Libation-Bearers* Orestes, who has fled Argos after his father's death, returns home with Pylades and meets his sister Electra. Together, they plot to kill Aegisthus and Clytemnestra.

Orestes has many reasons to kill Aegisthus and Clytemnestra, but one reason on which he lays much stress is that if he does not avenge his father, he too will become polluted. As noted above, when Euthyphro brings a charge of murder against his father, he states that he must initiate proceedings against his father because it would cause pollution (*miasma*) from which he will suffer if he does not bring the case to court and punish him (Pl. *Euthyphr.* 4c). In the *Third Tetralogy* attributed to Antiphon (4.1.4) an accuser says that if he fails to avenge the dead man, he will be tormented by avenging spirits (δεινούς ἀλιτηρίους ἕξομεν τοὺς ἀποθανόντων προστροπαίους). The views about the effects of pollution on relatives who fail to avenge a murder are the same in Athenian law and in Attic tragedy. Orestes has also been told by the oracle that he too will suffer torments if he does not avenge his father Agamemnon (Aeschylus, *Libation-Bearers* 269-96):²¹

οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς χρησμός κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν,	270
κάξορθιάζων πολλά, καὶ δυσχειμέρους ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδόμενος, εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων· αὐτὸν δ' ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε	275
τείσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά, ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον· τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μελίγματα βροτοῖς πιφάσκων εἶπε, τὰς δ' αἰνῶν νόσους, σαρκῶν ἐπαμβατῆρας ἀγρίαις γνάθοις,	280
λειχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν,	

²¹ All passages of Aeschylus' tragedies are quoted from Denys Page's edition (Aeschylus 1972). The English translations are by Richmond Lattimore (Greene-Lattimore 1959) with some changes.

λεύκας δὲ κόρσαις τῆιδ' ἔπαντέλλειν νόσωι,
 ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων
 ἐκ τῶν πατρώων αἱμάτων τελουμένας
 †ῥῶντα λαμπρὸν ἐν σκότῳ νωμῶντ' ὀφρύν†. 285
 τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνερτέρων βέλος
 ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων
 καὶ λύσσα καὶ μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος
 κινεῖ τaráσσει καὶ διωκάθει πόλεως
 χαλκηλάτῳ πλάστιγγι λυμανθὲν δέμας. 290
 καὶ τοῖς τοιοῦτοις οὔτε κρατῆρος μέρος
 εἶναι μετασχεῖν, οὐ φιλοσπόνδου λιβός,
 βωμῶν δ' ἀπείργειν οὐχ ὀρωμένην πατρὸς
 μῆνιν, δέχεσθαι δ' οὔτε συλλύειν τινά,
 πάντων δ' ἄτιμον κᾶφιλον θνήσκειν χρόνῳ 295
 κακῶς ταριχευθέντα παμφθάρτωι μόρῳι.

[The great strength of Apollo's oracle will not
 forsake me. For he charged me to win through this hazard,
 with prediction of much, and speech articulate,
 the winters of disaster under the warm heart
 were I to fail against my father's murderers.
 told me to cut them down in their own fashion, turn
 to the bull's fury in the loss of my estates.
 He said that else I must pay the penalty
 with my own life, and suffer much sad punishment;
 spoke of the angers that come out of the ground from those
 beneath who turn against men; spoke of sicknesses,
 ulcers that ride upon the flesh, and cling and with
 wild teeth eat away the natural tissue, how on this
 disease shall grow in turn a leprous fur. He spoke
 of other ways again by which the avengers might
 attack, brought to fulfillment from my father's blood.
 For the dark arrow of the dead men underground
 from those within my blood who fell and turn to call
 upon me; madness and empty terror in the night
 on one who sees clear and whose eyes move in the dark,
 must tear him loose and shake him until, with all his bulk
 degraded by the bronze-loaded lash, he lose his city.
 And such as he can have no share in the communal bowl
 allowed them, no cup filled for friends to drink. The wrath

of the father comes unseen on them to drive them back
 from altars. None can take them in nor shelter them.
 Dishonored and unloved by all the man just die
 at last, shrunken and wasted away in painful death.]

What speakers in court only mention in general terms, characters in drama describe in horrifying detail, but the beliefs behind their words are exactly identical: the failure to avenge a murder brings pollution on the relatives of the victim.²²

What is also important to note is that even though Aegisthus did not participate directly in the killing of Agamemnon (Ag. 1608, 1635, 1644), but only plotted with Clytemnestra and encouraged her, he is also considered guilty of the murder and must also be punished. When Aegisthus boasts about his role in the murder, the chorus in the *Agamemnon* express their shock: “Aegisthus, this strong vaunting I distress is vile; you claim that you willingly killed the king, you and you only plotted his pitiable death” (1612-1614: σὺ δ’ ἄνδρα τόνδε φῆς ἐκὼν κατακτανεῖν, μόνος δ’ ἔποικτον τόνδε βουλευῆσαι φόνον). The chorus take the same view of legal responsibility for homicide that one finds in Athenian law: Andocides (1.94) states that the person who plots to kill and the person who accomplishes the crime with his own hand are both subject to the same treatment (τὸν βουλευσάντα ἐν τῷ αὐτῷ ἐνέχεσθαι καὶ τὸν τῇ χειρὶ ἐργασάμενον).²³ The chorus of slave women in the *Libation-Bearers* also consider Aegisthus just as guilty and polluted as Clytemnestra (*Ch.* 836-837, 944 [δυοῖν μισσάτορον]). The pollution that attaches to Aegisthus is not caused by his participating in physical violence, but through his joint moral responsibility for the crime. After both Clytemnestra and Aegisthus are killed, the chorus triumphantly proclaim that the stain of pollution will be completely driven out of the hearth (ἀφ’ ἐστίας μύσος ἅπαν ἐλαθῆ) by purifications that drive out

22 For the pollution of Orestes for failing to avenge his father see Hoessly 2001: 108-31. Cf. Petrovic and Petrovic 2016: 142-3. For the contrast between tragic style, which describes physical suffering in explicit detail, and forensic style, which avoids physical details, see Harris 2017: 230-6.

23 On responsibility for homicide in Athenian law see Harris 2006: 391-404.

the afflictions harming it (καθαρμοῖσιν ἀτᾶν ἐλατηρίοις) (*Ch.* 966-968).

The theme of pollution for homicide continues in the next and final play of the trilogy, the *Eumenides*. In the prologue Orestes is in the temple of Apollo at Delphi surrounded by the sleeping Erinyes (*Aesch. Eum.* 34-63). Apollo tells Orestes that he has lulled the Erinyes to sleep and orders him to go to Athens and seek the help of Athena (*Eum.* 64-84). Orestes expresses his fears about the journey and asks Apollo for reassurance (*Eum.* 85-87). Apollo calms his anxiety by sending Hermes to protect him (*Eum.* 88-93).²⁴ Orestes obeys the god, leaves Delphi, goes to the statue of Athena on the Acropolis and summons her to protect him (235-44). The Erinyes pursue Orestes to Athens and surround him while chanting a binding song (245-396). Athena then arrives and asks each party what they wish her to do (397-414). The Erinyes state that Orestes has killed his mother and is guilty of murder (415-35). Orestes admits that he has killed his mother, but asserts that he is innocent (443-69).

Scholars have often been puzzled by Orestes' ritual status at this point in the play: is he polluted or not? Oliver Taplin, followed by Parker, finds Orestes' ritual status rather confusing: "Aeschylus seems to be deliberately complicated and unclear on the matter of purification".²⁵ Let us examine the relevant passages. At lines 312-20 the Erinyes explicitly state that Orestes is polluted:

εὐθυδίκαιοι δ' οἴομεθ' εἶναι·
 ὄν μὲν καθαρὰς χεῖρας προνέμοντ'
 οὔτις ἐφέρει μῆνις ἀφ' ἡμῶν,
 ἀσινῆς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ·
 ὅστις δ' ἀλιτῶν ὥσπερ ὄδ' ἀνήρ
 χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει,
 μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανοῦσιν

24 Sommerstein in Aeschylus 1989: 93-4 accepts the transposition proposed by Burges and followed by West, but Pelliccia 1993 has shown that there is no good reason to accept the transposition and explains why the lines are best understood in the place in which they are found in the manuscripts.

25 Taplin 1977: 383, followed by Parker 1983: 386.

παραγιγνόμεναι πράκτορες αἵματος
αὐτῶι τελέως ἐφάνημεν.

320

[We hold we are straight and just. If a man
can spread his hands and show they are clean (καθαρὰς χεῖρας),
no wrath of ours shall lurk for him.
Unscathed he walks through his life-time
But one like this man before us, with stained (χεῖρας φονίας)
hidden hands, and the guilt upon him,
shall find us beside him, as witnesses
of the truth, and we show clear in the end
to avenge the blood of the murdered.]

But Orestes denies that he is polluted in three passages. At lines 235-40 he states that he is not polluted and that his hand is not uncleaned and appears to imply that the stain of pollution has been washed away by his travels. At lines 276-89 Orestes states that the stain of his matricide was washed away by the sacrifice of swine, a purificatory ritual. At 443-53 Orestes repeats his assertion that his pollution has been removed by running water and slain victims. Even though Orestes appears to give different reasons to support his assertion that he has been purified and is no longer polluted, he consistently asserts that he is ritually clean. One should note that his argument in the final passage – that he has been able to speak to others without causing harm – is similar to one given by a defendant in an Athenian court in the late fifth century BCE (Antiphon 5.82-3). The parallels between stage and court-room are therefore very close.

But is Orestes polluted or not? Is Aeschylus rendering pollution problematic in these passages? First, we need to bear in mind that pollution was not an emotional response to the sight of bloodshed; pollution resulted from the guilt of the murderer, not from the blood of the victim by itself as we saw in the case of Aegisthus. A murderer was polluted not because he killed but because he killed wrongly. Conversely, this means that if a person killed someone legally or justly, he was not polluted. The following passages make this clear.

Lycurgus *Against Leocrates* 125 (331 BCE): “They voted and swore

that if anyone tried to set up a tyranny or destroy the city or subvert the democracy, the person who saw this and killed him was ritually clean” (Ἐψηφίσαντο γὰρ καὶ ὄμοσαν, ἐάν τις τυραννίδι ἐπιτιθῆται ἢ τὴν πόλιν προδιδῶ ἢ τὸν δῆμον καταλύη, τὸν αἰσθανόμενον καθαρὸν εἶναι ἀποκτείναντα).²⁶

Demosthenes 9.44: “It has been written in the laws about homicide in cases where it is not permitted to bring a suit for murder, but the killing is sanctified (*euagos*) and says ‘let him die without honour (*atimos*)’. Indeed, this means the killer of these men is ritually pure (*katharos*)” (ἀλλ’ ἐν τοῖς φονικοῖς γέγραπται νόμοις, ὑπὲρ ὧν ἄν μὴ διδῶ φόνου δικάσασθαι, ἀλλ’ εὐαγὲς ἢ τὸ ἀποκτείνειν, ‘καὶ ἄτιμος’ φησὶ ‘τεθνάτω.’ τοῦτο δὴ λέγει, καθαρὸν τὸν τούτων τιν’ ἀποκτείναντ’ εἶναι).

D. 20.158: “Just the same, he (i.e. Draco) does not eliminate all considerations of justice but specifies in what circumstances it is permitted to kill, and if one does so in the correct way, he sets him apart as free from pollution (*katharos*)” (ὁμῶς οὐκ ἀφείλετο τὴν τοῦ δικαίου τάξιν, ἀλλ’ ἔθηκεν ἐφ’ οἷς ἐξεῖναι ἀποκτινύναι, κἂν οὕτω τις δράσῃ, καθαρὸν διώρισεν εἶναι).

In fact, several passages equate the term “innocent” with “ritually pure” and the term guilty with “polluted.” There is no difference between the religious approach to guilt and innocence and the legal approach to guilt and innocence.²⁷ In Athenian laws about homicide and in Athenian religion, guilt brings about pollution, and innocence keeps one ritually “clean” or *katharos*. This in turn means that the question, is Orestes polluted or not? is directly related to the question, is Orestes guilty of murder or not? He has killed his mother and does not deny it. The question about which he and the Erinyes disagree is whether or not he did so justly. This is the issue that Orestes asks Athena to judge, and which Athena turns over to the judges of the Areopagus to decide.

²⁶ This passage is from the decree of Demophantus, passed after the end of the regime of the Thirty. The document at Andocides 1.96-8, which purports to be the decree of Demophantus about killing tyrants is a forgery; see Harris 2013/14 refuting Sommerstein 2014. Petrovic and Petrovic 2016: 160, note 100 mistakenly believe that this document is genuine.

²⁷ See Harris 2010: 129-30.

The reason why the Erinyes and Orestes do not agree about his ritual status is because they do not agree about his guilt. The Erinyes assert that Orestes is guilty and therefore believe him to be polluted. He has killed his mother and by the law of strict retribution, the does must suffer for what he has done. Otherwise there will be no deterrent against future crimes. This would justify their punishment. Orestes on the other hand asserts that he has killed his mother justly for several reasons as emerges from his defense at his trial: Clytemnestra has killed her husband Agamemnon, and Apollo has ordered him to avenge his father. Because the Erinyes believe that Orestes is guilty, they believe that he is polluted. Because Orestes claims that he is innocent, he claims that he is ritually pure. It is true that Apollo has performed the ritual of purification, but the Erinyes would argue that such a ritual would not be effective because it would work only for someone who is innocent, not for someone who is guilty. In Athenian law, we know that there was no ritual of purification for someone who had killed intentionally; it was only the person who killed against his will who could be purified by ritual after receiving pardon from the victim's relatives (D. 37.59).

What this reveals is that despite their legal dispute the Erinyes on one side and Orestes and Apollo on the other side agree about one fundamental point: pollution for homicide attaches only to the person who has killed unjustly or against the law, and the person who has killed justly is ritually pure. There is nothing problematic about pollution for homicide in the play. The issue that is problematic and which divides the court of the Areopagus is, has Orestes killed justly or unjustly? This is in fact the question that Orestes asks Athena to decide (*Eum.* 468: σὺ δ' εἰ δικάϊως εἶτε μὴ κρῖνον δίκην). When the judges decide by majority vote that Orestes is innocent, Athena is then able to persuade the Erinyes that Orestes should not be punished and that the Erinyes should not unleash the consequences of pollution on Attica (*Eum.* 778-967). But until that decision is made, both the question of Orestes' guilt and his ritual status remain unresolved.

The contrast with the portrayal of Orestes in the *Odyssey* is striking: there is no indication that in Argos or on Olympus there was any dispute about Orestes' guilt. Aeschylus has made the issue more complicated by stressing his killing of his mother, but

that is not the only reason for the different version. I must however postpone any analysis of the reason for the change until after we look at Euripides' *Orestes*.

We can now turn to Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. In the prologue to the play the priest tells Oedipus that the city of Thebes is suffering from a plague and asks him to help (Soph. *OT* 14-57). Oedipus promises to help and informs him that he has sent Creon to Delphi to ask the oracle for information (Soph. *OT* 58-77). Creon then enters and reports that the oracle says that the plague has been caused by the death of Laius (Soph. *OT* 95-8, 106-7). We need to return to this in a moment. After the *parodos*, Oedipus addresses the chorus who represent the people of Thebes and urges them to report any information they might have about the killer of Laius (Soph. *OT* 224-35). He also bans the killer from the territory of Thebes and prohibits him from participating in prayers and sacrifices (Soph. *OT* 236-43). What is interesting is that his proclamation is obviously modeled on the proclamation made by the *basileus*, the archon at Athens who was responsible for charges of murder. After the *basileus* received a charge of murder from an accuser, he announced to those in Athens that the accused murderer is "is banned from lustral water, libations, bowls of wine, holy places, and the marketplace" (D. 20.158).²⁸ The terms of Oedipus' announcement are very similar. One might add that there is no parallel for this kind of announcement in the Homeric poems.

To return to Creon's news about the Delphic oracle, which is important for understanding the cause of the pollution in Thebes (95-101):²⁹

Κρ. λέγοιμ' ἄν οἱ ἦκουσα τοῦ θεοῦ πάρα. 95
 ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς, ἄναξ,
 μίαισμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ
 ἐν τῆδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.

²⁸ Finglass 2018: 247-50 anachronistically calls the proclamation an "excommunication", a term more appropriate to the medieval Catholic Church than to Classical Athens. The analysis of Harris 2010 is endorsed by Manuwald 2012.

²⁹ All passages of Sophocles' tragedies are quoted from Sophocles 1990. The English translations are by Edward M. Harris.

ΟΙ. ποίῳ καθαρυῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;
 ΚΡ. ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν 100
 λύοντας, ὡς τόδ' αἶμα χειμάζον πόλιν.

[CREON I would say what I have heard from the god.
 Phoebus has clearly ordered us to drive
 out the pollution growing in this land,
 and not to harbor this incurable blight.

OEDIPUS By what purification? What is the solution for the crisis?

CREON By driving the man into exile or by washing away
 Murder by murder, since this blood torments the city.]

Though some scholars have thought that it is patricide and incest that have caused the pollution, this is not what the oracle states. Apollo orders the Thebans to drive out the man who killed Laius either by having him killed or by driving him into exile. Patricide and incest are not mentioned in the oracle. As we will see in *Oedipus at Colonus*, Oedipus is not guilty of these crimes because he was unaware of Laius' identity when he killed him and unaware of Jocasta's identity when he slept with her. One should not argue that there was one rule for pollution in the law of the gods and another rule for responsibility in the laws of men. Both the laws of men and the laws of the gods recognized ignorance as an excuse (see below). A second point to notice is that the punishment prescribed for the murderer of Laius is that same as the punished for deliberate homicide at Athens: either death or permanent exile (D. 21.43: θανάτῳ καὶ ἀειφουγίᾳ). The exchange that follows between Creon and Oedipus shows that the murder of Laius was deliberate and not against the will of the killer. In his commentary on the passage, Finglass misses the fact that the punishments specified by the oracle are not just those for homicide, but those imposed for deliberate homicide and not for involuntary homicide. This shows that *pace* Finglass Oedipus was considered guilty of deliberate homicide.³⁰ Once more, we see that the punishment

30 Finglass (2018: 197-8) does not make the connection with D. 21.43 and therefore misses the clear implications of the passage for the guilt of Oedipus. Petrovic and Petrovic (2016: 180-2) do not discuss the question of the guilt of Oedipus, but make the mistake of thinking that the pollution arises from incest, which is contradicted by lines 95-101, which show that the

of homicide in the play is the same as the punishment of homicide in Athenian law. The third point to make is that Apollo does not order the Thebans to drive out the killer of Laius because he is a *pharmakos*. Jean-Pierre Vernant claimed that Oedipus was innocent according to the laws of men and argued that Oedipus was to be driven into exile as a scapegoat for the plague at Thebes.³¹ This is a view that is still popular in certain circles, but it is untenable.³² First, the oracle states that the plague resulted from murder. Second, the word *pharmakos* never occurs in the entire play. Third, there is nothing in the treatment of Oedipus that is similar to the scapegoat rituals attested in ancient Greece.³³ If Oedipus were a scapegoat in this play, he would have been driven out of Thebes. But in the final scene Creon orders Oedipus to go inside the palace.

To return to the question of the guilt of Oedipus. In an essay published in 2010 and endorsed by several scholars, I showed that the killing of Laius described fits the criteria for the offense of de-liberate homicide and is not a case of legitimate self-defense. Let us look at the passage again (Sophocles, *Oedipus the King*, 800-13):

καὶ σοι, γύναι, τὰ ληθῆς ἔξερω. τριπλῆς
 ὄτ' ἢ κελεύθου τῆσδ' ὄδοιπορῶν πέλας,
 ἐνταῦθά μοι κῆρυξ τε κάπι πωλικῆς
 ἀνήρ ἀπήνης ἐμβεβῶς, οἶον σὺ φῆς,
 ξυνηντίαζον· κάξ ὁδοῦ μ' ὁ θ' ἡγεμῶν
 αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἠλαυνέτην.
 κάγῳ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,
 παίω δι' ὀργῆς· καὶ μ' ὁ πρέσβυς, ὡς ὄρᾳ,
 ὄχους παραστείχοντα τηρήσας, μέσον
 κάρα διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.
 οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως

pollution was caused by the murder of Laius. Their view that “Sophocles displays a distinct intellectualizing stance toward issues of pollution and purity” is not convincing. As is clear from the comparison with the evidence of Athenian law, the stance of Sophocles is traditional.

31 Vernant 1972. Finglass 2018 appears to ignore this essay and the criticisms of its view of Oedipus's guilt.

32 See Harris 2010: 123 and *passim*.

33 On scapegoat rituals see Bremer 1983.

σκήπτρω τυπείς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὕπτιος
 μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
 κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας.

[My wife, I will tell you the truth. When I was travelling near this place where the road forks, there I met a herald and a man mounted on a chariot drawn by horses, as you say. The man in front and the old man attempted to drive me out of the road by force. For my part I struck the man pushing me aside, the charioteer, in anger. The old man, seeing this, watched until I was alongside the chariot and hit me right in the face with his two-pronged lash. He did not pay an equal penalty, but suddenly, struck by the stick in my hand, he collapsed right away, falling on his back from the middle of the chariot. Then I killed every last one of them.]

Alan Sommerstein has recently argued that Oedipus would have been innocent in Athenian law, but all the available evidence contradicts his view.³⁴ First, to count as legitimate self-defence, there must be a threat of deadly violence against the person who kills. In the passage however the intention of the driver is not to kill Oedipus but to drive him out of the road.³⁵ The intent

34 Gagarin (1978) believes that there was a law permitting someone to kill an assailant who “started unjust blows” and that this law would have made Oedipus innocent of the murder of Laius. But Gagarin’s view depends on a misreading of several key texts and a dubious restoration of *IG* i³ 104, ll. 33–5. For detailed refutation see Harris 2016b. Sommerstein (2011: 99) admits that there was not in fifth-century Athens any law that permitted or could even be plausibly read as permitting the killing of an assailant simply because he had struck the first blow”. Despite the flaws in Sommerstein’s analysis, his conclusion is uncritically followed by Finglass (2108: 73), which undermines much of his analysis of the play.

35 Sommerstein (2011: 103) claims that the blow could have been fatal but does not explain how it could have been fatal. More seriously, Sommerstein misses the statement of Oedipus himself that the blow was intended to drive him out of the road, not to kill him or to cause him serious bodily harm. This clearly shows that Oedipus himself did not think that he was under serious threat at the time. Sommerstein also fails to note that Oedipus states his rea-

of Laius is the same with the added motive of insulting Oedipus. This is clear from his use of a whip, which was not a deadly weapon – indeed it does not even cause a wound, much less a fatal wound – and is aimed at insulting Oedipus. One should recall the use of a whip in an incident recounted by Demosthenes in his *Against Meidias* (21.180), where the person striking commits *hybris* by treating a free person as a slave.³⁶ Second, the person who kills must kill because he is forced to use deadly force to avoid suffering harm and has no alternative. This is not the case with Oedipus, who could have simply left the scene to avoid harm. Finally, the motive of killer must be to avoid harm. But Oedipus states quite clearly that he did not strike to avoid further harm but out of anger at the insult.³⁷ This does not fit the mental element of a person acting in self-defence. Finally, Oedipus states that he paid Laius back “not in equal measure” (*OT* 810). If Laius had intended to kill Oedipus, Oedipus by killing him would have paid him back in equal measure. What he means by “not in equal measure” is that Laius only insulted him but did not threaten to kill him. Oedipus paid him back in unequal measure by paying back an insult with deadly violence, the latter being more serious an offense than the first.³⁸ The murder of Laius fits all the criteria of deliberate homicide in Athenian law because Oedipus causes the death of Laius (the meaning of the verb *apokteinein*) by an inten-

son for striking back: it was anger, not an attempt to prevent bodily harm. As Sommerstein himself notes, “Oedipus is not blameless in this incident: he had no need to hit the driver”.

36 Finglass (2018: 416-18) misses this point. He cites Sosin 2016 but does not see the flaws in Sosin’s analysis of the phrase “in the road” at D. 23.53. For detailed refutation of Sosin 2016 see Harris 2016b.

37 Sommerstein 2011 never discusses the motive for Oedipus striking back, which is fatal against his view that Oedipus is innocent.

38 Sommerstein 2011: 102 quotes Gagarin 1978: 118n32, who however misinterprets the phrase. Oedipus is not comparing the results of the actions but contrasting the intent of the driver and Laius with his own intent. Finglass (2018: 418) repeats Gagarin’s mistaken interpretation of the phrase. Finglass observes that retribution could exceed the original offense, but fails to see the parallel with D. 21.75, which shows that an excessive amount of retaliation could result in a conviction by Athenian judges.

tional action (the meaning of *ek pronoias*).³⁹ That is why the murder must be punished by death or permanent exile. The fatal objection to Sommerstein's belief that Oedipus is innocent is that he cannot explain why the murderer of Laius is to be punished and why he is polluted. As the passages cited above show, the person who was innocent was not polluted. But if as Sommerstein claims, Oedipus is innocent of murder, why does the oracle of Apollo explicitly state that the cause of the plague in Thebes is the pollution caused by the murder of Laius? And if the murderer of Laius is innocent, why does the oracle order that the killer of Laius must be punished (Soph. *OT* 95-107)? In the law of the gods and the laws of men punishment is given to those who are guilty, not to those who are innocent. And only those who are guilty are polluted, not the innocent.⁴⁰ Sommerstein further claims that there is no difference between the circumstances of the killing of Laius in the *Oedipus Tyrannus* and those in the *Oedipus at Colonus*. But if this is the case, why is Oedipus considered polluted in the former play and ritually pure in the latter play? As will become obvious in our discussion of the *Oedipus at Colonus*, the ritual status of Oedipus in this play is different because his legal status is different. The evidence against Sommerstein is overwhelming.⁴¹

Meinel tries to downplay the role of *miasma* in *Oedipus Tyrannos* as a way of explaining what happens to Thebes and to its leader). He claims that the absence of the term *miasma* after Oedipus learns his identity at 1183-5 means that the idea "is problematic as a concept by which comprehensively to grasp the suf-

39 On the meaning of the verb *apokteinein* see Harris 2006: 391-404. On the meaning of the phrase *ek pronoias* see Harris 2013: 182-9.

40 Finglass (2018: 72-73) does not understand that those who are innocent of deliberate homicide or involuntary homicide are considered ritually pure.

41 It should come as no surprise that Sommerstein 2011 does not discuss any of the passages in the *OT* about the pollution incurred by Oedipus in relation to his legal status. To the evidence from the play, one can add Aristotle *Poetics* 13, in which the fate of Oedipus in the play is an example of a person who falls through his own *hamartia*, that is, wrongdoing for which he is responsible even though it is not as culpable as actions committed as a result of evil character. Clearly Aristotle considered Oedipus guilty. I plan to deal with this topic in the future.

fering man on stage as well as the complex misfortune that lies behind his suffering” (Meinel 2015: 67). But the language of pollution (1383 [*anagnos*], 1384-5 [*kelis*], and 1426-7 [*agos*]. Cf. Thuc. 1.127.1) and of purification (1227-8) used by the characters shows that they consider the concept a perfectly good explanation for Oedipus’ downfall. Oedipus clearly considers himself polluted, and so do the other characters in the play. Meinel also mistakenly thinks on the basis of Dem. 23.72 that in cases of homicide a purification ritual would reintegrate Oedipus into the community. But the Demosthenes passage concerns involuntary homicide and is irrelevant to the guilt of Oedipus, who has committed intentional homicide and should go into permanent exile (see *OT* 98 with Dem. 21.43). What Oedipus desires for himself is the standard legal punishment, which *pace* Meinel is not a “corrupt purification” and does not constitute “non-compliance with strict ritual logic” (Meinel 2015: 71, 73). On the contrary, the order given by the oracle at Delphi and Oedipus’ wish to be driven out of Thebes is in complete accord with the sources for Athenian laws about the punishment for homicide and about the ritual status of the person who commits deliberate homicide. Sophocles does not make pollution problematic in this play, but adheres to the standard rules followed in Athenian law and society.

Next we turn to Sophocles’ *Oedipus at Colonus*. In this play Oedipus is not polluted but ritually pure as he argues at length before the people of Colonus. The action of the play begins when Oedipus arrives at Colonus with his daughter Antigone after much wandering and accidentally walks into the grove of the Eumenides. Here he is discovered by a local inhabitant, who tells him about the sanctuary, which is holy ground (Soph. *OC* 37), and the surrounding area. He then departs to inform the people of Colonus.

When the people of Colonus arrive as the chorus, they ask him who he is. With great reluctance, he tells them that he is Oedipus. They are horrified, tell him that he must leave (Soph. *OC* 226), and accuse him of deceiving them (Soph. *OC* 229-36). Antigone immediately replies stressing that Oedipus acted against his will (Soph. *OC* 240). Oedipus follows by adumbrating his main arguments for innocence and ritual purity: he struck back

in self-defense against Laius after he was struck, and he committed parricide and incest in ignorance (Soph. *OC* 270-4) and repeats his defense of ignorance later in his interchange with the chorus (Soph. *OC* 547-8). This last passage is key because Oedipus not only claims to be morally innocent but ritually pure (*katharos*). As a result, he states that he was mistaken in punishing himself after he discovered his identity (Soph. *OC* 435-6), which is in stark contrast to his attitude in the *Oedipus Tyrannos*, in which he accepts responsibility.

Oedipus gives his most detailed defense of his actions after Creon accuses him of being a parricide and ritually impure in front of Theseus (Soph. *OC* 944-6). Oedipus starts by stressing that he acted against his will. What is very important is that he attributes all the responsibility for his suffering on the gods and their anger against his family. But note that he does not say that the gods made him polluted. They only made him suffer because of the actions done by his ancestors; as for himself, he is completely innocent (lines 965-8). The word ἡμάρτανον is translated by Lloyd-Jones in his Loeb edition as “crimes”, but that is too strong; it can refer to any actions that miss the mark from those deliberately committed with wrongful intent to those committed in ignorance. He next states that he cannot be held responsible for what the oracle predicted before he was born. As for the killing of Laius, Oedipus gives a different version of the incident in this play, which is very different from that of the *Oedipus Tyrannos*: he states that Laius did not just insult him but tried to kill him, which made it impossible for him to act in any other way (Soph. *OC* 991-9). In the *Oedipus Tyrannos* Oedipus could have refrained from striking Laius without fear of further harm. In *Oedipus at Colonus* he had no choice, no freedom of action. Finally, he states that if his father’s soul could speak, he would not be able to contradict him.

One cannot argue that ignorance was only an excuse that could absolve one of guilt in the law of the *polis* but not in religious law. First, there is the story of Theogenes, the archon *basileus*, as told by Apollodorus ([Dem.] 59.81-3). The archon *basileus* was required to be married to a woman who was an Athenian citizen and was a virgin at her wedding. The Areopagus investigated Theogenes when he held this position and discovered that his wife

did not meet these qualifications. When they were about to fine Theogenes, he said that he had been naïve and did not realize that his wife failed to meet the criteria. The Areopagus accepted his excuse and decided not to impose the fine. Second, the law about maintaining order on the Acropolis outlaws certain activities, but only imposes fine on those who knowingly violate its provisions (*IG* i³ 4, ll. 6-8, 11-13). Third, the law about initiation into the Mysteries imposes a penalty on persons who initiate people at the Eleusinian Mysteries without being members of the Eumolpidae or the Kerykes, but only imposes this penalty if they do so knowingly (*eidōs*).⁴² Fourth, if someone killed a member of his own community in battle through ignorance (*ἀγνοήσας*), he was considered ritually pure” (*καθαρόν*), that is, innocent (*Dem.* 23.54). In each case, the offender is considered guilty only if he was aware that he was committing an offense. If he were ignorant of violating a rule about religious activities, he would be considered innocent. One cannot therefore divide up the laws of the *polis* into religious and non-religious laws (in my recent essay on regulations about religion I have shown that this division is hard to draw) and argue that each group of laws had a different approach toward moral responsibility.⁴³ The same approach is found in all laws of the *polis* no matter what their substantive contents.

In his recent book on *Ancestral Fault* Renaud Gagné has a good analysis of the relationship between the fate of Oedipus and his moral responsibility, but becomes confused about his ritual status (2013: 386-93). Even though Gagné sees that Oedipus is innocent, he claims that “In his answer to Creon’s accusation, which puts so much emphasis on his pollution, Oedipus says nothing about this pollution”. Gagné therefore claims that Oedipus is “simultaneously stained beyond measure and completely innocent”. He appears to make a distinction between the “subjective aspect of his will, of his character, that must count in the end in the acceptance of Oedipus in the land by the chorus, Theseus and by the gods, not the objective fact of his crime”.

42 Clinton 2005, no. 138, ll. 27-9.

43 As I show in Harris 2015b: 65-7, it is difficult to draw a clear distinction between laws about religious practices and laws about non-religious matters.

All of this is very mistaken for three reasons. First, Oedipus does assert to the chorus that he is *katharos* at line 548. Second, as we saw before, ritual purity in homicide law results from moral and legal innocence, and pollution results from moral and legal guilt. One cannot drive a wedge between moral innocence based on subjective factors and pollution based simply on objective factors as Gagné tried to do. Third, if Oedipus were polluted, his pollution would be dangerous and would lead both the chorus and Theseus to reject his supplication and not allow him to dwell in Attica. The fact that they accept his supplication and promise to protect him indicates that they believe that he is not only innocent but also free from any pollution that would pose a threat to Attica. Gagné appears to hold the traditional view of pollution, that it was a relic from the Homeric period during which humans were judged by their actions and not their intentions and rooted in a primitive fear of bloodshed regardless of the motive. But as I have shown in my essay on pollution for homicide, these assumptions are contradicted by the evidence.⁴⁴

So Oedipus is innocent and is ritually pure. But this leaves the question, why has he suffered so much if he is innocent? Meinel seems to think that one must conjure up another kind of pollution, which is to be distinguished from purity and pollution by law, to explain Oedipus' suffering, but this is unconvincing for two reasons (Meinel 2015: 209). First, it would be wrong to contrast legal purity and pollution and religious purity and pollution because the laws of Athens and other Greek states did not address only non-religious matters but also religious matters. Meinel's view is therefore rooted in a false dichotomy. Second, as we saw before, Oedipus provides a very good answer to the question, why have you suffered so much? It is the gods who have made him suffer despite his moral innocence. In *Oedipus Tyrannos* the oracle of Apollo has decreed that he will kill his father and marry his mother, but his pollution is caused by killing someone who happens to be Laius. This pollution brings about the plague in Thebes, which leads to a series of events leading to his discovery of his identity

⁴⁴ One of the merits of Petrovic and Petrovic 2016 is that they do see the importance of intention and will in certain types of pollution and purity.

and fate. In *Oedipus at Colonus*, however, Oedipus must be ritually pure to enter Attica and become a local hero.⁴⁵ Sophocles therefore alters the story to make Oedipus innocent and ritually pure, but keeps the oracle and the gods' will to explain his extraordinary suffering. What is important for our topic is that the arguments Oedipus uses to support his claim that he is innocent and ritually pure and the evaluation of his supplication by the chorus and by Theseus are in keeping with contemporary legal principles, which viewed self-defense as exculpatory and ignorance as a legitimate excuse against a charge of wrong-doing. From a legal perspective and a ritual perspective, Oedipus and the audience at the Dionysia both inhabited the same moral, legal and religious universe.

The concept of pollution for homicide is also important for understanding several passages in Euripides' *Heracles*. In the play, Heracles returns to Thebes from helping Theseus to escape from Hades and finds the tyrant Lycus in control on the point of killing his family. Heracles kills Lycus and frees his family and the city, but his fate suddenly changes.⁴⁶ Hera sends Iris with Lyssa to drive Heracles mad so that he kills his wife and children (Eur. *HF* 922-1015). Heracles considers himself polluted as a result of the murder of his wife and children. When Theseus arrives in Thebes Heracles veils his head to prevent his pollution from touching his friend Theseus because the taint of pollution for killing his children (τεκνοκτόνον μύσος) can spread by contact with others (1155-9. Cf. 1234). He does not wish to harm the innocent by casting on them the blood that causes pollution (προστρόπαιον αίμα προσβαλών) (1160-2).⁴⁷ For this reason, Heracles observes that he cannot attend the funeral of his children because law requires that the murderer not have contact with the family of the victims. The most that

45 Note that Theseus has to purify Heracles so that he can be buried in Attica and become the object of worship (Eur. *Her.* 1322-1333 with Bond in Euripides 1981: 395-6).

46 Note that Heracles purifies the house after the killing of Lycus (Eur. *HF* 922-4, 1145), but is not guilty of the crime of homicide because he has killed a tyrant. For purification carried out even in the case where the killing does not incur punishment see Antiphon 6.4; Plato *Lgg.* 865a-b.

47 For pollution spreading by contact see the passages in Bond in Euripides 1981: 359-60.

he can do is to urge his father to give them burial and to weep at their grave (1358-64).⁴⁸

Even though he has killed his children against his will (1364: διώλεσ' ἄκων), Heracles knows that the law still requires that he leave the territory of Thebes (1281-2). Theseus also knows the legal rules and agrees that Heracles must leave Thebes "for the law's sake" (1322: τοῦ νόμου χάριν). The penalty for Heracles' actions is the same as the penalty in Athenian law: the person who was convicted of involuntary homicide was also required to leave Attica though there was the possibility of return if the relatives of the victim granted pardon (Dem. 23.72; Antiphon 6.4).⁴⁹ Just as the person who committed involuntary homicide could be purified (Dem. 37.), Theseus also proposes to purify Heracles once they reach Attica (1324-5).⁵⁰

Heracles also invokes inherited pollution for homicide as a reason for his suffering. He recalls that his father killed Electryon, the father of his mother Alcmena, and was polluted by the bloodshed (*prostropaios*). Because this pollution was never washed away, it was passed on to him as the son of Amphitryon, and this explains why he as one of his descendants has suffered (1262: δυστυχεῖν τοὺς ἐγγόνους).⁵¹ The view that pollution could be passed from father to son was one that was still current in Greece during the late fifth century BCE. According to tradition, the Alcmeonids had killed the followers of Cylon after they accepted

48 For the idea that the murderer should not have contact with the family of the victim see Herodotus 3.50.3.

49 Cf. Bond in Euripides 1981: 395. Meinel 2015 does not discuss this passage. The victim could also pardon the killer before dying and thus remove his pollution. See Dem. 37.59 and Eur. *Hipp.*1448-1451 with Barrett in Euripides 1964: 415. This is another passage in which the actions of tragic characters follow rules of Athenian law.

50 Meinel 2015 does not discuss this passage.

51 For the idea compare Euripides F 82 Kannicht: τὰ τῶν τεκόντων ὡς μετέρχεται θεὸς μιάσματα. Bond in Euripides 1981: 383 and Gagné 2013: 344-45 do not comment on Heracles' suffering as a result of Amphitryon's pollution. Note that Hesiod Sc. 79-94 does not say that the killing of Electryon created pollution. In this regard the poetry of Hesiod is similar to the *Iliad* and the *Odyssey*, in which homicide does not create pollution. See Harris 2015a: 28-30.

their supplication, then killed them without giving them the trial they had promised (Hdt. 5.70.1-72.1). Just before the outbreak of the Peloponnesian War, the Spartans reminded the Athenians of the legend and demanded that they drive out Pericles, who was a descendant of the Alcmeonids and had therefore inherited their pollution for the murder (Th. 1.126.2-127.2). The Athenians of course rejected the charge, but it was not because they did not share the Spartan view that pollution for homicide could be inherited. In fact, the Athenians retorted by reminding the Spartans that they were polluted because they had killed some Helots after accepting their supplication and because of the circumstances surrounding the death of King Pausanias (Th. 1.128, 134.2-4).

There is one passage in Euripides' *Hercules Furens* in which Theseus questions traditional views about pollution. When Theseus uncovers Heracles' head and exposes it to the sun, Heracles asks him why he did this (Eur. *Her.* 1231). Theseus replies that a mortal cannot pollute what belongs to the gods (Eur. *Her.* 1232). Heracles insists that Theseus should flee if pollution, but Theseus insists that no spirit of vengeance attacks a friend because of those he befriends (Eur. *Her.* 1232).⁵² Yet even though the words of Theseus are expressed in rationalistic terms, Theseus does not question the standard attitudes about pollution as we have seen above: he still believes that Heracles must go into exile to satisfy the demands of the law and that Heracles is polluted and must therefore be purified. Theseus merely places an original interpretation on one aspect of pollution. Normally, one had to stay away from someone who was polluted as a way of expressing social disapproval and of compelling the murderer to leave the community. But Theseus' aim is to help a friend in need, not to enable a guilty man to avoid punishment. Aside from this one modification, Theseus accepts the general outline of Athenian views about pollution and does not question their basic tenets.

By way of ring-composition, I end with Euripides' *Orestes*. The contrast between the portrayal of Orestes in the *Odyssey* and that in Euripides' play could not be more stark. In the *Odyssey* Orestes is praised by gods and men as an example to follow. In

52 On these lines see Bond in Euripides 1981: 376.

Euripides' play, Orestes has been put under house arrest; he and his sister Electra are to be tried by the assembly of citizens in Argos. Orestes is also considered polluted, and the authorities in Argos have proclaimed that no one is to receive inside their house or at their fireside or to speak with them because they are polluted. In the *Odyssey* the stress is on his murder of Aegisthus; in Euripides as in Aeschylus the emphasis is on his murder of his mother. Opinions about his actions are divided both among the gods and among men. On the one hand, Apollo has ordered him to kill his mother and Aegisthus; on the other, the Eumenides pursue him in his mind and threaten to drive him mad with visions. In the assembly at Argos opinions are also divided. Some argue that Orestes and Electra merit the death penalty. One humble citizen however speaks up for Orestes and proposes that he be awarded a crown.

The reason for the different treatment of Orestes and his sister is clearly connected to the development of the city-state with its formal legal institutions. Though Orestes is ultimately rescued by Apollo and promised that the gods sitting in judgment on the Areopagos will acquit him (1648-52). But early in the play, Tyndareus accuses him of violating the laws of the Greeks by taking the law into his own hands (Euripides, *Orestes*, 491-517):⁵³

πρὸς τὸνδ' ἄγών τις ἀσοφίας ἤκει πέρι·
 εἰ τὰ καλὰ πᾶσι φανερὰ καὶ τὰ μὴ καλὰ,
 τούτου τίς ἀνδρῶν ἐγένετ' ἀσυνετώτερος,
 ὅστις τὸ μὲν δίκαιον οὐκ ἐσκέψατο
 οὐδ' ἦλθεν ἐπὶ τὸν κοινὸν Ἑλλήνων νόμον;
 ἐπεὶ γὰρ ἐξέπνευσεν Ἀγαμέμνων βίον
 κᾶρα θυγατρὸς τῆς ἐμῆς πληγείς ὕπο
 (αἴσχιστον ἔργον· οὐ γὰρ αἰνέσω ποτέ),
 χρῆν αὐτὸν ἐπιθεῖναι μὲν αἵματος δίκην
 ὅσιαν διώκοντ', ἐκβαλεῖν τε δωμάτων
 μητέρα· τὸ σῶφρον τ' ἔλαβ' ἄν ἀντὶ συμφορᾶς
 καὶ τοῦ νόμου τ' ἄν εἶχετ' εὐσεβῆς τ' ἄν ἦν.
 νῦν δ' ἐς τὸν αὐτὸν δαίμον' ἦλθε μητέρι·
 κακὴν γὰρ αὐτὴν ἐνδίκως ἠγούμενος,

53 Text and translation by David Kovacs in Euripides 2002.

αὐτὸς κακίων μητέρ' ἐγένετο κτάνων.

[It's this man who's on trial for folly: if good and bad are manifest to all, what man has ever shown himself more foolish than he has, seeing that he did not consider justice or have recourse to the common law of the Greeks? When Agamemnon breathed his last, struck on the head by my daughter (a most disgraceful deed, which I shall never condone), then he ought as prosecutor to brought a charge for murder consistent with piety and expelled his mother from his house. Instead of disaster he would have won praise for moderation, and he would have stuck close to the law and been god-fearing. But as it is, his lot proved to be the same as his mother's. He rightly considered her to be wicked, yet he showed himself more wicked than she was by committing matricide.]

The case of Orestes is made problematic in Euripides' play in part because the use of violence by private individuals has become problematic as a result of the rise of the state and its attempt to monopolize the use of legitimate force. Orestes' case proves to be an exception to this rule, but it is an exception that gives rise to debate about the use of violence and its role in the community. And just as Orestes' legal status is problematic, so is his ritual status: he is polluted until he can get a court to acquit and stop the Erinyes from pursuing him. We have come a long way from Homer. Even though Euripides uses a myth that was familiar to the audience of the *Odyssey*, he has recast it in terms that made sense to a Greek audience in the fifth century BCE. The poets who wrote for the tragic festival of the Dionysia often have the characters in their plays debate important issues in contemporary life. On the other hand, there are certain beliefs that the poets do not question: the gods deserve respect and must be honored with splendid offerings, citizens should defend their cities against foreign enemies, tyrants are unjust and should be removed from power, children should respect their parents and wives should be loyal to their husbands, and the dead should receive proper burial. As we have seen, the poets do not question contemporary beliefs about pollution for homicide. In all the plays we have examined, it is only those who have killed unjustly and against the law

who are polluted. Those who are innocent are considered ritually clean and do not pose a threat to their communities. If there is a debate about the ritual status of Orestes or Oedipus, it is because there is a question about their guilt or innocence, not because the tragic poets make the concept of pollution problematic. And pollution for homicide is an important belief in Athenian tragedy because it expressed an important attitude about the attempt of the city-state to monopolize the use of legitimate force: those who took the law into their own hands were not just considered guilty of a crime but also polluted. This was not a belief that was just democratic and Athenian. As Tyndareus makes clear in his speech in Euripides' *Orestes* and as Alexander's Exiles Decree (D. S. 17.109.1; 18.8.4) also reveals, this was a view shared by all the Greeks, not just the Athenians. We must bear in mind that when the tragic poets produced plays for the Dionysia, these plays were performed before an audience that came from all over Greece.⁵⁴ Because the tragic poets were able to appeal to this broader audience about Panhellenic concerns, their plays were able to find audiences abroad in theaters from Asia Minor to Sicily and Southern Italy.⁵⁵

Works Cited

- Aeschylus (1972), *Aeschyli Septem quae supersunt tragoediae*, ed. by Denys Lionel Page, Oxford: Clarendon Press.
- (1989), *Eumenides*, ed. by Alan Sommerstein, Cambridge: Cambridge University Press.
- Allan, William (2013), "The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy", *Mnemosyne* 66: 593-615.
- Arnaoutoglou, Ilias (2000), "Pollution in the Athenian Homicide Law", *Revue internationale des droits de l'antiquité* 40: 109-37.
- Bremer, Jan (1983), "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", *Harvard Studies in Classical Philology* 87: 299-320.
- Cairns, Douglas (2015), "Revenge, Punishment, and Justice in Athenian Homicide Law", *Journal of Value Inquiry* 49 (4): 645-65.

54 On Attic tragedy as a Panhellenic genre see now the important book of Stewart 2017.

55 On performances of Attic tragedy outside Athens see Vahtikari 2014.

- Canevaro, Mirko (2016), *Demostene: Contro Leptine: Introduzione, traduzione, e commento storico*, Berlin and Boston: De Gruyter.
- Easterling, Pat E. (1985), "Anachronism in Greek Tragedy", *The Journal of Hellenic Studies* 105: 1-10.
- Eck, Bernard (2012), *La mort rouge: homicide, guerre, et souillure en Grèce ancienne*, Paris: Les Belles Lettres.
- Engelman, Helmut (1976), *Die Inschriften von Kyme*, Bonn: Habelt (= *IKyme*).
- Euripides (1964), *Hippolytus*, ed. by William Barrett, Oxford: Oxford University Press.
- Euripides (1981), *Heracles*, ed. by Godfrey Bond, Oxford: Oxford University Press.
- Euripides (2002), *Euripides*, vol. 5: *Helen, Phoenician Women, Orestes*, edited and translated by David Kovacs, Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Finglass, Patrick (ed.) (2018), *Sophocles: Oedipus the King*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gagarin, Michael (1978), "Self-Defense in Athenian Homicide Law", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 19: 111-120.
- Gagné, Renaud (2013), *Ancestral Fault in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, Simon (1987), "The Great Dionysia and Civic Ideology", *The Journal of Hellenic Studies* 107: 58-76.
- Grene, David and Richmond Lattimore (eds) (1959), *The complete Greek tragedies*, Chicago: University of Chicago Press.
- Harris, Edward M. (2006), *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens. Essays in Law, Society, and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010), "Is Oedipus Guilty?", in Edward Harris, Delfim Leao, and Peter Rhodes (eds), *Law and Drama in Ancient Greece*, London: Duckworth, 122-46.
 - (2013), *The Rule of Law in Action in Democratic Athens*. Oxford: Oxford University Press.
 - (2013/14), "The Authenticity of the Document at Andocides *On the Mysteries* 96-98", *Τεκμήρια* 12: 121-53.
 - (2015a), "The Family, the Community and Murder: The Role of Pollution in Athenian Homicide Law", in Clifford Ando and Jörg Rüpke (eds), *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin, Munich, and Boston: De Gruyter: 11-35.
 - (2015b), "Toward a Typology of Greek Regulations about Religious Matters: A Legal Approach", *Kernos* 28: 53-83.
 - (2016a), "Review of Meinel *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*", *The*

- Journal of Hellenic Studies* 136: 226-8.
- (2016b), “The Nature of Self-Defense in Draco’s Homicide Law”, *Hyperboreus: Studia Classica* 22 (2): 2013-16.
- (2017), “How to ‘Act’ in An Athenian Court”, in Sophia Papiannou, Andreas Serafim and Beatrice da Vela (eds), *Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric*, Leiden and Boston: Brill, 223-42.
- Heubeck, Alfred, Stephanie West, and John Bryan Hainsworth, (1988), *A Commentary on Homer’s Odyssey*, vol. 1: Introduction and Books I-VIII, Oxford: Oxford University Press.
- Heubeck, Alfred, Manuel Fernández-Galiano, Joseph Russo, (1992), *A Commentary on Homer’s Odyssey*, vol. 3: Introduction and Books XVII-XXIV. Oxford: Oxford University Press.
- Hoessly, Fortunat (2001), *Katharsis. Reinigung als Heilsverfahren: Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- MacDowell, Douglas (1962), *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester: Manchester University Press.
- Malay, Hasan and Georg Petzl (2017), *New Religious Texts From Lydia*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften.
- Manuwald, Bernd (2012), *Sophokles. König Ödipus. Griechische Dramen*, Berlin and Boston: De Gruyter.
- McPherran, Mark (2006), “Platonic Religion”, in Hugh Benson (ed.), *A Companion to Plato*, Malden, MA and Oxford: Blackwell, 244-59.
- Meinel, Fabian (2015), *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikalson, Jon (2010), *Greek Popular Religion in Greek Philosophy*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Morrow, Glenn Raymond (1960), *Plato’s Cretan City: A Historical Interpretation of the Laws*, Princeton: Princeton University Press.
- Osborne, Robin (2011), *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Parker, Robert (1983), *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Oxford University Press.
- Pelliccia, Hayden (1993), “Aeschylus, *Eumenides*, 64-88 and the *Ex Cathedra* language of Apollo”, *Harvard Studies in Classical Philology* 95: 65-105.
- Petersen, Anders Klostergaard (2015), “Review of Ando and Rüpke 2015”, *Bryn Mawr Classical Review*, 12 December (<http://bmcr.brynmawr.edu/2015/2015-12-12.html>).
- Petrovic, Andrej and Ivana Petrovic (2016), *Inner Purity and Pollution in*

- Greek Religion*, Oxford: Oxford University Press.
- Phillips, David (2016), “Notes on Pollution and Jurisdiction in Athenian Homicide Law Response to Stephen Todd”, in Delfim Leão and Gerhard Thür (eds), *Symposion 2015: Vorträge zur Griechischen und Hellenistischen Rechtsgeschichte*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 325-50.
- Plassart, André and Charles Picard (1913), “Inscriptions d’Éolide et d’Ionie”, *Bulletin de correspondance hellénique* 37: 155-246.
- Reverdin, Olivier (1945), *La religion de la cité platonicienne*, Paris: De Boccard.
- Rhodes, Peter (2003), “Nothing to do with Democracy”, *The Journal of Hellenic Studies* 123: 104-19.
- Robert, Jean and Louis Robert (1976), “Une inscription grecque de Téos en Ionie. L’union de Téos et de Kyrbissos”, *Journal des savants* 3-4: 153-238.
- Salvo, Irene (2018), “Blood Pollution and Macedonian Rulers: Narratives between Character and Belief”, in Jan-Mathieu Carbon and Saskia Peels-Matthey (eds), *Purity and Purification in the Ancient Greek World: Texts, Rituals and Norms*, Liège: Presses Universitaires de Liège, 157-69.
- Scheibelreiter, Philipp (2016): “Review of Ando and Rüpke 2015”, *Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften*, 21 November (<https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-24486>).
- Sealey, Rafael (2006), “Aristotle, *Athenaion Politeia*, 57.4: Trial of Animals and Inanimate Objects for Homicide”, *The Classical Quarterly* 56 (2): 475-85.
- Sommerstein, Alan H. “Sophocles and the Guilt of Oedipus”, *Estudios griegos e indoeuropeos* 21: 103-17.
- (2014), “The Authenticity of the Demophantus Decree”, *The Classical Quarterly* 64 (1): 49-57.
- Sophocles (1990), *Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt Lloyd-Jones Hugh and Nigel Guy Wilson, Oxford: Clarendon Press.
- Sosin, Joshua (2016), “Death on a Road (Dem. 23.53)”, *Historia* 65: 155-69.
- Stewart, Edmund (2017), *Tragedy on the Move: the Birth of a Panhellenic Art Form 500-300 B.C.*, Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Todd, Stephen (2016), “Death and Religion in Athenian Law: Identifying Pollution”, in Delfim Leão and Gerhard Thür (eds), *Symposion*

- 2015: *Vorträge zur Griechischen und Hellenistischen Rechtsgeschichte*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 325-50.
- Vahtikari, Vesa (2014), *Tragedy Performances outside Athens during the late fourth and fifth centuries*, Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens.
- Vernant, Jean-Pierre (1972), "Ambiguité et renversement. Sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi", in Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris: F. Maspero, 99-131.

Part 2
Κωμωδία / Comedy

κομψευριτικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico nella commedia attica

ANDREAS BAGORDO

Abstract

Here we want to focus attention on an interesting and perhaps unique case in which a *komodoumenos* (character in the mockery of comedy) becomes a crossed target both of poetic-dramaturgical parody and of a type of parody that we could call rhetorical-sophistic: Euripides. His linguistic versatility, his expressive and argumentative ways, evidently perceived by his contemporaries as quite casual, assimilate him more than other poets to the sophists' rhetoric and to the way of Socratic argument – as Socrates himself was often equated with the sophists – compared to other poets. Naturally, the climax of the representation of Euripides as “the archetypal sophist” will be achieved in the *Frogs*, but those instances scattered in some of the other Aristophanes' comedies do not seem accidental (*The Acharnians*, *The Clouds*, *Thesmophoriazusae*, and fleetingly also *The Knights* and *Peace*) as well as in fragments of Aristophanes and of other comedians of the *archaia*, in which the criticism directed towards Euripides moves not on the axis of poetics but on that of rhetoric (and partly of philosophy), which in the second half of the fifth century was still strictly identifiable with the sophistic movement and with the ideas conveyed by it.

Negli ultimi tre decenni del V secolo a.C. la commedia attica ebbe modo diverse volte di fare oggetto dei suoi attacchi e delle sue parodie il movimento sofistico e il pensiero socratico, sovente assimilato ovvero confuso con esso: come esempi si possono addurre, in diverso modo e nei limiti che la tradizione frammentaria impone alle nostre ricostruzioni, forse già i *Panoptai* di Cratino, le commedie di Amipsia e di Frinico intitolate *Konnos* (questi fu secondo Platone maestro di musica di Socrate; in particolare la commedia di Amipsia, il cui coro era costituito da 24 φροντιστάί, meditatori, si piazzò meglio delle *Nuvole* di Aristofane nel 423 a.C.),¹

¹ Sul *Konnos* di Amipsia cf. Orth 2013: 213-22, su quello di Frinico Stama 2014: 74-8.

i *Sophistai* di Platone comico (i sofisti stessi dovevano probabilmente costituirne il coro; forse anche i suoi *Lakōnes ē Poiētai*; Pirrotta 2009: 162-4, 284-5), certamente i *Kolakes* di Eupoli del 421 a.C. (in cui veniva deriso Protagora; Napolitano 2012: 105-10) e per Aristofane, prima delle *Nuvole* e delle *Rane*, la commedia del suo debutto nel 427 a.C., i *Daitalēs*, dove per pochi mesi dobbiamo escludere un attacco diretto a Gorgia (che arrivò ad Atene in estate, quindi dopo le Dionisie) e dove l'attacco alla 'nuova' educazione non è limitato alla condanna di un uso spregiudicato della retorica, ma si estende, come avverrà nelle *Nuvole*, alle pretese sofistiche nel campo delle scienze naturali (Cassio 1977: 29-31; cf. anche 32-6 sulla critica agli ὀνόματα καινά – i nomi di nuovo conio – di Antifonte sofista).

Si vuole qui focalizzare l'attenzione su un interessante e forse unico caso in cui un *komodoumenos* diviene bersaglio incrociato tanto di parodia poetico-drammatica quanto di un tipo di parodia che potremmo chiamare retorico-sofistica: Euripide. La sua versatilità linguistica, i suoi modi espressivi e argomentativi evidentemente percepiti dai contemporanei come alquanto disinvolti lo facevano infatti assimilare più di altri poeti alla retorica di stampo sofisticato nonché al modo di argomentare socratico (essendo Socrate stesso sovente equiparato ai sofisti). Il culmine del trattamento di Euripide come "the archetypal sophist" verrà naturalmente toccato nelle *Rane*,² ma non ci sembrano trascurabili quei luoghi sparsi in alcune altre commedie aristofanee (*Acarnesi*, *Nuvole*, *Tesmofoziazuse*, e fugacemente anche *Cavalieri* e *Pace*) nonché in frammenti di Aristofane e di altri comici dell'*archaia*, in cui la critica rivolta verso Euripide si muove non sull'asse della poetica bensì su quello della retorica (e in parte della filosofia), la quale nella seconda metà del V secolo era ancora strettamente identificabile con il movimento sofisticato e con le idee da esso veicolate.

La distinzione tra queste due forme della parodia euripidea è stata resa esplicita in un solo contributo (Schwinge 2002), dove per la "Adaptation sophistischer Rhetorik" da parte di Euripide si citano un passo degli *Acarnesi* che avremo modo di tratta-

² L'espressione è usata in Carey (2000: 429), che offre la più completa messa a punto sulla presenza dei sofisti nella commedia attica antica.

re (Aristoph. *Ach.* 395-400) e per il “Vorwurf der hypertrophen Realistik” alcuni passi delle *Rane* (*Ran.* 841-2 e 1491-9; Schwinge 2002: 14-6). Tra i meriti di un libro dedicato in particolare ad Aristofane e gli inizi della teoria stilistica greca (O’ Sullivan 1992), che si trova a citare alcuni dei passi qui in oggetto, non va annoverato quello di aver colpito nel segno nella tesi di fondo: ricondurre gran parte delle affermazioni aristofanee su Euripide al *genus tenue*, leggere le *Rane* in una chiave meramente stilistica, fare non solo di un aggettivo come κομψός, ma addirittura di λεπτός (O’ Sullivan 1992: 137-9), un termine che Aristofane userebbe in senso tecnico, significa infatti leggere Aristofane come Callimaco, Demetrio o Dionisio di Alicarnasso (cf. Willi 2003: 94-5).

È di tutta evidenza che una distinzione netta tra l’Euripide tragico e l’Euripide socratico-sofistico, come potremmo definirlo, nella derisione ovvero parodia comica, non è sempre agevole: e tuttavia, in eventuali casi di sovrapposizione dei due aspetti – al netto del fatto che sono naturalmente le *tragedie* euripidee a offrire lo spunto e il veicolo anche per l’Euripide socratico-sofistico – si cercherà di porre l’accento sulla connotazione primaria di una determinata citazione o allusione a Euripide, la quale apparirà ‘funzionale’ all’uno o all’altro scopo a seconda del contesto. È altrettanto evidente che un’etichettatura socratico-sofistica implica di per sé un’enfasi sulle dimensioni ‘filosofica’ e ‘retorica’, le quali specialmente per la ricezione della filosofia socratica e per la natura del movimento sofistico possono sovente andare di pari passo.

Tracce dell’insolita interazione tra un filosofo (Socrate) e un tragico (Euripide) sono state già ravvisate nell’antichità in modo vario e articolato (cf. Eur. test. 42-8 Kn.): si va dal *bios* euripideo di Satiro di Kallatis (Satyr. *Vit. Eur.* F 6 38 col. IV, 39 col. I. II Schorn; cf. *infra*) ad Eliano, secondo il quale Socrate si sarebbe limitato ad assistere a rappresentazioni di tragedie euripidee rallegrandosi della σοφία (sapienza, abilità) e della ἐν τοῖς μέτροις ἀρετή (virtù in versi) in esse contenute (Ael. *VH* 2.13.44-7), a Panezio di Rodi (Panaet. fr. 134 v. Str.), Cicerone (Cic. *Tusc.* 4.63) e Gellio (Gell. 15.20.4: “[Euripides] auditor fuit physici Anaxagorae et Prodicī rhetoris, in morali autem philosophia Socratis”). Un quadro non meno variegato e non scevro da affermazioni più o meno speculative se non arbitrarie presenta anche la

ricerca moderna sulla questione.³

Occorre premettere che le modalità con le quali la commedia rappresenta Euripide sulla scena sono da confrontarsi in più di un aspetto con quelle con cui rappresenta Socrate: ateo, 'progressista', sofista e corruttore di giovani. Su una contiguità tra Socrate ed Euripide la poesia e la critica antica hanno speculato molto, e pur non potendo superare il vaglio della critica moderna, queste testimonianze sono rilevanti per un'affinità intellettuale percepita tra le due figure (cf. Rossetti 1971). La succitata biografia euripidea di Satiro ad esempio è emblematica per la fioritura di un'aneddotta tradizionale legata ai due personaggi, ma non può certo assurgere a testimonianza storico-biografica affidabile. Lo stesso si può dire di quasi tutte le altre testimonianze, a partire da Diogene Laerzio, del quale è stata provata la dipendenza dalla commedia antica, e una probabile convergenza tra il filosofo e il tragico pa-

3 Tracce di una reazione connotata irrazionalmente da parte di Euripide alla dottrina socratica ravvisa Dodds 1973: 89; cf. però Kullmann 1986; contro la tesi di H. Erbse e O. Seel, secondo la quale nelle *Nuvole* di Aristofane il bersaglio non sarebbe Socrate, bensì Strepsiade è stata a buon diritto rigettata da Kraus (1962: 306), il quale, oltre che all'agone dei Logoi, rimanda ad Aristoph. *Av.* 1282, 1553-5 e soprattutto a *Ran.* 1491-9 per una forte ripulsi-
sione nei confronti di Socrate ("wo ein Zusammenhang zwischen sokratischem Geist und dem Verfall der Tragödie konstatiert wird"); un confronto tra il Socrate delle *Nuvole* e un Euripide ritratto dai comici come un ateo immorale opera Lefkowitz 1989: 71-2 (cf. anche Lefkowitz 1987: 152; sul concetto di 'influenza' in ambiente alessandrino – ad esempio nel caso di quella che Anassagora avrebbe esercitato su Euripide [Alex. Aet. CA 7 = fr. 7 Magn. = Eur. *TrGF* T 2c,8 Kn.] cf. inoltre Lefkowitz 1980: 14-15); sulla questione se Euripide nell'*Ippolito* si indirizzi polemicamente contro l'equazione socratica ἀρετή/ἐπιστήμη – così Snell, Wilamowitz, Dodds, Winnington-Ingram, Lesky, Lattimore; contro Barrett – cf. Moline (1975: 66n72), che proprio sulla scorta delle testimonianze biografiche e dei passi comici traccia un quadro molto diverso – e tutt'altro che caratterizzato da toni polemici – del rapporto di Euripide nei confronti di Socrate; igieniche riserve sul dato storico delle testimonianze biografiche antiche, nella fattispecie tutte riconducibili ai passi comici che esse stesse del resto citano e interpretano più o meno correttamente, esprime Yunis 1988: 39; sul caso più tangibile di reale interazione tra i due – riguardo al dibattito sull'incontinenza – cf. Irwin 1983; per una trattazione sistematica del confronto con le correnti intellettuali del tempo nelle tragedie euripidee cf. Egli 2003.

re non vada al di là del dibattito sull'incontinenza.⁴ Analogamente, per la formazione di Euripide è variamente attestata un'influenza da parte di filosofi anassagorei e di sofisti: egli sarebbe stato, insieme a Socrate, condiscipolo di Anassagora (D.L. 2.45) ovvero Socrate stesso sarebbe stato suo maestro⁵ e avrebbe addirittura 'collaborato' alla stesura delle sue tragedie (cf. *infra*).

In questa rassegna di passi comici – che ben al di là del terreno già battuto dei *loci classici* della critica e della caricatura euripidea (culminante nelle *Rane* aristofanee) cercherà conferme più circostanziate in luoghi più isolati e meno frequentati (spesso in frammenti) – si incontreranno di volta in volta termini o campi semantici per i quali si metterà in rilievo la funzione in senso più o meno pregnante di 'contrassegni' di un 'Euripide socratico-sofistico': l'insistere sul motivo della 'chiacchiera', che non è altro che la caricatura comica dell'abilità retorica, espressa primariamente da *στωμύλος* e *λάλος* (entrambi 'ciarliero') e loro derivati (come, rispettivamente, *στωμύλλειν*, *στωμυλία* e *στώμυλμα* ovvero *λαλία*, *λαλείν* e forse *λάλησις*), come *trait d'union* con le modalità dialettiche socratiche; diminutivi a sottolineare le *minuzie* delle sue argomentazioni come *ἐπύλλια* o *ῥημάτια*, con cui si accorda la qualifica di *λεπτός* (sottile) nonché di *ἀμφήκης* (affilato), a marcarne il carattere sottile, affilato, tagliente; aggettivi come *σοφός* (abile), *δεινός* (capace, riferito a *λέγειν*, parlare), *δεξιός* (intelligente) o *κομψός* (fine), i quali, al pari di verbi come *μηχανᾶν* (escogitare), *στρέφειν* (volgere, con tutti i suoi derivati) e il conio comico *ad hoc* *διασκανδικίζειν* (s-cerfogliare), sono volti a qualificare un'abilità speciale nell'escogitare disinvoltamente espedienti di pensiero o di parola atti per lo più ad abbindolare la controparte sfinendola con *cavillosità* persuasive e pervasive di ogni sorta, affermando comunque e sempre la primazia dell'"intelletto"; sostantivi come *γνώμη* (ragione, intendimento) o (*πυκνή*) *φρήν* (mente densa) a indicare l'ottica tutta mentale se non cervellotica nella quale si inquadra il suo pensiero; l'idea di un'influenza socratica che si fa di-

4 Cf. Arrighetti 1964: 113-5, Irwin 1983 e Yunis 1988: 39-40.

5 Cf. Gell. *NA* 15.20.4, Clem. Al. *Protr.* 7.76, Man. Moschop., *Syn. vit. Eur.* (A. Westermann, *Biographi Graeci Minores*, Lipsiae 1845, 141), *Ran.* 1491-9 e relativo scolio (cf. *infra*).

pendenza quasi coercitiva in epiteti come σωκρατόγομος; infine l'impronta dell'élite intellettuale urbana (ἀστεῖος, urbano) forse neppure scevra da elementi di effeminatezza (θηλυσ, femminile).

Sarà forse stato Eupoli il primo comico a mettere in caricatura Socrate come 'ciarliero'⁶ e come uno che su tutto il resto 'medita con grande impegno' (Eup. fr. 386 K.-A. μισῶ δὲ καὶ † Σωκράτην [-τη Olson] / τὸν πτωχὸν ἀδολέσχην, / ὅς τ' ἄλλα μὲν πεφρόντικεν, / ὁπόθεν δὲ καταφαγεῖν † ἔχοι / τούτου κατημέληκεν, "e ho in odio anche † Socrate / il pitocco chiacchierone, / che su altre cose ha meditato, / ma ogni volta che di che procurarsi cibo † avesse, / di questo non s'è dato cura", con Olson 2014, *ad l.*), forse addirittura come un 'sofista' e come uno che 'insegna a chiacchierare o a circuire con le chiacchiere' (fr. 388 K.-A. ἄλλ' ἀδολεσχεῖν αὐτὸν ἐκδίδαξον, ὃ σοφιστά, "ma nel chiacchierare istruiscilo, o sofista!").⁷ La λαλιά è in ogni caso un elemento che Socrate ha in comune con i sofisti e con Euripide: la formulazione più plastica di una convergenza con Socrate si trova nel ritratto finale di Euripide nel giudizio del coro in Aristoph. *Ran.* 1491-9 (χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει / παρακαθήμενον λαλεῖν, / ἀποβαλόντα μουσικὴν / τά τε μέγιστα παραλιπόντα / τῆς τραγωδικῆς τέχνης. / τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι / καὶ σκαριφημοῖσι λήρων / διατριβὴν ἄργον ποεῖσθαι, /

6 Cf. anche Aristoph. *Nub.* 1480, 1485; Xen. *Oec.* 11.3; Plat. *Phaed.* 70bc.

7 Cf. Olson 2014, *ad l.*: "Apparently drawn from a collection of hostile early literary sources on Socrates, Plato and other 5th-/4th-century philosophers closely related to the one that preserved the various versions of fr. 386"; cf. Aristoph. *Nub.* 358-63 (Χο. χαῖρ', ὃ πρεσβῦτα παλαιογενές, θηρατὰ λόγων φιλομούσων. / σύ τε, λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ, φράζε πρὸς ἡμᾶς ὅτι χριζεις· / οὐ γὰρ ἂν ἄλλω γ' ὑπακούσαμεν τῶν νῦν μετεωροσοφιστῶν / πλὴν ἢ Προδίκω, τῷ μὲν σοφίας καὶ γνώμης οὐνεκα, σοὶ δὲ / ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῷ παραβάλλεις / κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς, "Co. Salve, vecchio antico, cacciatore di discorsi amici delle muse. / E tu, sacerdote di sottilissime ciarle, di' a noi di che hai bisogno: / a nessuno degli intellettuali delle cose per aria di oggi presteremo ascolto / eccetto che a Prodicò: a lui in virtù della sua sapienza e intelligenza, a te invece / perché ti pavoneggi nelle strade e hai lo sguardo di traverso / e scalzo sopporti molti mali e, cantando su di noi, sei la solennità in persona"; cf. Dover 1968: lv-vi) e Aeschin. *Tim.* 173 (Σωκράτης ὁ σοφιστής, "Socrate il sofista"); cf. anche O' Sullivan 1992: 134-5.

παραφρονοῦντος ἀνδρός, “Cosa gradevole è dunque non star vicino a Socrate / seduto a ciarlare, / respingendo la poesia / e i sommi principî tralasciando / dell’arte tragica. / Tra pretenziose tirate / e raschiature di chiacchiere / trascorrere il tempo nell’inerzia / è proprio di un uomo dissennato”; cf. Eur. test. 42 Kn.), laddove è il λαλεῖν (oltre che i vani λόγοι e i futili λῆροι), a scapito della grande ‘arte tragica’, a fungere da contrassegno euripideo (cf. Arrighetti 1994); all’evidenza di passi esplicitamente riferiti alla tragedia euripidea, seppur privi di un altrettanto esplicito richiamo ad ambiente socratico-sofistico, come *Ran.* 916-7 (ἐγὼ δ’ ἔχαιρον τῆ σιωπῆ, καὶ με τοῦτ’ ἔτερπεν / οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες, “e io gioivo del silenzio, e questo mi rallegrava non meno di quelli che ora chiacchierano”), 954 (ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα, “e poi a questi qua ho insegnato a parlare”), fr. 392 [*Nephelai* I] K.-A. (Εὐριπίδη δ’ ὁ τὰς τραγωδίας ποιῶν / τὰς περιλαλούσας οὗτός ἐστι, τὰς σοφάς, “e quello che fa le tragedie per Euripide, / quelle piene di chiacchiere, è questo [*scil.* Socrate], e di saggezza”), fr. *595.3-5 K.-A. (ὄλον / Εὐριπίδην, πρὸς τοῖσι δ’ ἐμβαλεῖν ἄλας, / μεμνημένος δ’ ὅπως ἄλας καὶ μὴ λάλας, “l’intero / Euripide, e a ciò si aggiunga sale, / ma facendo attenzione: sale e non ciarle”; cf. Bagordo 2016, *ad l.*) si possono aggiungere congetturalmente fr. 684 K.-A. (λαλίστερον εὐρηκά σε, “più ciarliero ti ho trovato”; cf. Bagordo 2016, *ad l.*), che sembra per altro aver un *pendant* in *Ran.* 89-91 (οὐκουν ἔτερ’ ἔστ’ ἐνταῦθα μεираκύλλια / τραγωδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μυρία, / Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίω λαλίστερα;, “non ci sono qui altri ragazzotti, / più di diecimila, che fan tragedie / e a ciarle distaccano Euripide di più di uno stadio?”) nonché fr. 949 K.-A. (λάλησις, chiacchiera; cf. Bagordo 2018, *ad l.*), dove l’espressione è isolata e senza contesto, ma la suffissazione, tanto più se abbinata a un concetto del genere, tradisce di per sé un ambiente socratico-sofistico (cf. ad es. le parole di Socrate in Aristoph. *Nub.* 317-18 αἴπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν / καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ κροῦσιν καὶ κατάληψιν, “le quali appunto [*scil.* le nuvole] ci forniscono intendimento e discorso / e intelligenza e fantasticheria e arte di circonloquire e di incidere e di verificare” e in 874-5 πῶς ἂν μάθοι ποθ’ οὔτος ἀπόφουξιν δίκης / ἢ κλησιν ἢ χαύνωσιν ἀναπειστηρίαν;, “come potrebbe mai imparare questo qui un’arte di esser prosciolto a processo / o di fare una

citazione o di una vaniloquenza persuasiva?”, o quelle di Strepsiade in 764 ἡύρηκ’ ἀφάνισιν τῆς δίκης σοφωτάτην, “ho trovato un ingegnosissimo metodo per scappare dal processo”; cf. Willi 2003: 134).

È precisamente questo il motivo per cui Euripide viene consultato da Diceopoli negli *Acarnesi* di Aristofane:⁸ in questa commedia lo spunto drammaturgico per cui Euripide viene coinvolto non è infatti la polemica letteraria, bensì la sua perizia retorica. Ricorrere a Euripide in una situazione di emergenza significa per Diceopoli ricorrere a qualcuno che, meglio di chiunque altro nell’Atene degli anni ’20, possa apparire in grado di sopperire alla sua esigenza di imporsi nella Pnice fornendogli gli espedienti retorico-argomentativi più efficaci. È solo nel corso della commedia che la parodia diviene eminentemente poetico-drammaturgica e dà spunto a uno dei brani comici più rappresentativi della *paratragodia* con i suoi Telefi e Bellerofonti.

Istruttivo appare già uno scambio di battute tra Diceopoli e il servo di Euripide, prima che questi faccia il suo ingresso in scena, e funge per così dire da ‘biglietto da visita’ (Aristoph. *Ach.* 395-400 OI. τίς οὗτος; ΔΙ. ἔνδον ἔστ’ Εὐριπίδης; / ΟΙ. οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις. / ΔΙ. πῶς ἔνδον, εἴτ’ οὐκ ἔνδον; ΟΙ. ὀρθῶς, ὧ γέρον. / ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια / κοῦκ ἔνδον, αὐτὸς δ’ ἔνδον ἀναβάδην ποεῖ / τραγωδίαν, “SE. Chi è questo? DI. È in casa Euripide? / SE. Non è in casa e in casa, se hai discernimento. / DI. Come in casa, poi non in casa? SE. Corretto, vecchio. / L’intelletto è fuori a raccogliere versicoli, / e non è in casa, mentre lui in casa a piedi insù [o di sopra] compone / una tragedia”): è qui riprodotto un modulo cui Euripide doveva essere particolarmente affezionato, anche se le tragedie in cui lo troviamo, eccetto l’*Alceste*, sono posteriori agli *Acarnesi*.⁹ Al v. 396 il servo, altrettanto significativamente, non manca di assicurarsi che Dioniso abbia γνώμη a sufficienza, sia cioè in grado di *intendere* pensieri cui inerisce un certo grado di sofisticatezza: che qui γνώμην ἔχειν non voglia dire ‘aver spirito’,¹⁰ ma ‘possedere ragione, capacità di intendimento’ sembra provato, oltre che dal contesto, ad es. dall’u-

8 Sulle arti retoriche di Euripide negli *Acarnesi* cf. Beta 1999.

9 Cf. Olson 2002, *ad l.* e Rau 1967: 29-30.

10 Con “native wit” rende ad es. Olson 2002, *ad l.*

so in Aristoph. *Nub.* 477 (καὶ διακίνει τὸν νοῦν αὐτοῦ καὶ τῆς γνώμης ἀποπειρῶ, “e scuoti la sua mente e l’intelletto metti alla prova”), dove il coro incoraggia Socrate a saggiare Strepsiade, 361 (πλήν ἢ Προδικῶ, τῷ μὲν σοφίας καὶ γνώμης οὔνεκα, “eccetto Prodicò: a lui [scil. presteremo ascolto] in virtù della sua sapienza e intelligenza”), o in *Lys.* 1124-5 (ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ’ ἔνεστί μοι. / αὐτὴ δ’ ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω, “io una donna sono, e l’intelletto alberga in me. / E io stessa non mi trovo male con la mia intelligenza”, con Kühner-Gerth II.1 382: πῶς γνώμης ἔχειν; “in welcher Verfassung des Sinnes befindest du dich?”): dove il verso contenente l’espressione riecheggerebbe parodicamente la citazione della *Melanippē sophē* euripidea al verso precedente (Eur. fr. 483 Kn.) e permetterebbe una sostanziale identità tra il νοῦς e la γνώμη (cf. Handley 1956: 219-20; cf. anche *Nub.* 730, 747; *Soph. El.* 214-16 οὐ γνώμαν ἴσχεις ἐξ οἶων / τὰ παρόντ’; οἰκείας εἰς ἄτας / ἐπίπτεις οὕτως αἰκῶς; “Non capisci da cosa / è originato il tuo stato presente? In sventure fatte in casa / sei precipitata in modo così ignominioso?”, *Phil.* 837, 853). Si osservi anche come ἐπύλλια (Aristoph. *Ach.* 398) non sia un *terminus technicus* per ‘elaborati discorsi di messaggeri’ (di tipo euripideo),¹¹ ma forse non è neppure un generico e innocuo diminutivo di ἔπη (Willi 2003: 90), tenendo conto di una fugace e gratuita offesa a Euripide in *Pax* 528-34 (Τρ. ἀπέπτυσ’ ἐχθροῦ φωτὸς ἐχθιστον πλέκος· / τοῦ μὲν γὰρ ὄζει κρομμοξυρεγμίας, / ταύτης δ’ ὀπώρας, ὑποδοχῆς, Διονυσίων, / αὐλῶν, τραγωδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κιχλῶν, / ἐπυλλίων Εὐριπίδου Ερ. κλαύσ᾿αρα σὺ / ταύτης καταψευδόμενος· οὐ γὰρ ἦδεται / αὐτῆ ποητῆ ρηματίων δικανικῶν, Τρ. “Odioso l’uomo e più odioso il suo carico che puzza di cipolle, / questa qui invece profuma di raccolto, di ospitalità, di Dionisie, / di flauti, di tragedi, di canti di Sofocle, di tordi, / di versicoli di Euripide ... [ER.] Te la farà pagare / questa calunnia: infatti lei non gradisce / un poeta di paroluzze da azzecagarbugli”). Il termine ἐπύλλια si adatta bene alla cavillosità sofisticeggiante euripidea e i versi diventa-

11 Cf. Denniston 1927: 116: “it is conceivable that in Aristophanes it may be used to describe the elaborate messenger-speeches which are so prominent a feature in Euripides’ plays. But whatever its sense, the word is closely connected with Euripides’ art”.

no ‘versicoli’ perché fatti di ‘paroluzze’ – come vedremo tra breve tornando agli *Acarnesi* anche ῥημάτια è concetto intrinsecamente euripideo – e le ‘paroluzze’ sono a loro volta δικανικά, un *hapax* in commedia che rimanda ad avvocateschi scambi di cavillosità.¹² Eloquente è anche il modo in cui Diceopoli si rivolge a Euripide salutandolo (Aristoph. *Ach.* 400-1): ὦ τρισμακάρι’ Εὐριπίδη, / ὄθ’ ὁ δοῦλος οὐτωςὶ σοφῶς ἀποκρίνατο [ὑποκρίνεται R] (“O Euripide tre volte beato, / ché il servo sì abilmente rispose”). È da notare il valore pregnante di un aggettivo come σοφός che qui suggerisce non già ‘saggezza’ quanto piuttosto ‘abilità, accortezza’, cosa di cui il servo aveva dato ampia prova con la sua duplice risposta a Diceopoli (395-400; cf. *supra*). È certamente tipico della rappresentazione comica delle figure con un ruolo da sottoposti che esse acquisiscano, per così dire di riflesso, carattere e abitudini dei rispettivi padroni,¹³ anche a prescindere da un’identificazione già antica del personaggio del servo con Cefisofonte, di cui le fonti sostengono che collaborasse alla composizione delle tragedie di Euripide. L’aspetto messo in risalto da Diceopoli in Euripide è ancora l’abilità retorico-sofistica alcuni versi dopo (Aristoph. *Ach.* 416-17 δεῖ γάρ με λέξαι τῶ χορῶ ῥῆσιν μακράν. / αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει, “Occorre infatti che io pronunci al coro un lungo discorso. / E questo morte, se mal parlerò, mi arreca”).

Interessante appare altresì la caratterizzazione di un personaggio euripideo (Aristoph. *Ach.* 428-9 οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεινος μὲν ἦν / χῶλος, προσαιτῶν, στῶμύλος, δεινὸς λέγειν, “Non era Belleforonte: ma anche quello era / zoppo, insolente, ciarliero, abile a parlare”): il certamente pregnante στῶμύλος ricorre pressoché esclusivamente in Aristofane, e suoi derivati come στῶμύλλειν, στῶμυλία, στῶμυλμα etc. in particolare in diversi passi delle *Rane* (*Ran.* 841, 1069, 1071, 1160, 1310) vengono non ca-

12 Ogni italiano ha dimestichezza con il termine ‘Azzecagarbugli’, il nome di un avvocato dei *Promessi sposi* di Manzoni, ma è forse opportuno ricordare che fu Machiavelli (*Legaz.* 1301) a inaugurare il termine, in un modo che parlando di sofisticherie euripidee appare particolarmente istruttivo, ovvero come opposto di ‘chiaro’ (“Voi sapete che i mercatanti vogliono fare le cose loro *chiare* e non *azzecagarbugli*”).

13 Cf. Olson 2002, *ad Aristoph. Ach.* 395, Olson 1998, *ad Aristoph. Pax* 180 e O’ Sullivan 1992: 19-20, 131-3.

sualmente riferiti a Euripide, alla sua poesia ovvero a chi vi presti attenzione;¹⁴ il nesso δεινὸς λέγειν afferisce da parte sua a un lessico più propriamente pre-tecnico, esemplificato al meglio dall'esordio dell'*Apologia* di Platone, dove Socrate si difende dall'esser considerato per l'appunto δεινὸς λέγειν: il nesso, come lo usa Socrate, sembra ripetere alla lettera una formulazione precisa rivoltagli in senso accusatorio dai suoi detrattori, che paradossalmente possiedono come oratori proprio quelle caratteristiche che essi rimproverano a Socrate: essi parlano 'persuasivamente' (πιθανῶς), pur non dicendo quasi nulla di vero, intendendo l'abilità retorica come confutazione della verità, si servono di "discorsi ben fraseggiati . . . nelle espressioni e nei termini e bellamente disposti" (κεκαλλιεπημένους γε λόγους . . . ῥήμασί τε καὶ ὀνόμασιν οὐδὲ κεκοσμημένους), mentre Socrate che terrebbe ad apparire δεινὸς λέγειν e quindi un ῥήτωρ solo nell'eventualità remota che questo implicasse anche il 'dire la verità', alle belle ma non veridiche formulazioni dei retori preferisce i suoi argomenti disordinati con parole quasi scelte a caso (εἰκῆ λεγόμενα τοῖς ἐπιτυχοῦσιν ὀνόμασιν).¹⁵ A Diceopoli che lo supplica di dargli anche un berret-

14 Cf. Olson (2002) *ad* Aristoph. *Ach.* 428-9 e O' Sullivan (1992: 131-4), il quale, pur tentando di coartare quasi tutte le attestazioni nella sua interpretazione di teoria stilistica (cf. *supra*), deve riconoscere: "Quite possible the word is used of Socratic-Sophistic language as well" (132).

15 Plat. *Ap.* 17ab (ὅτι μὲν ὑμεῖς, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πεπόνθατε ὑπὸ τῶν ἐμῶν κατηγορῶν, οὐκ οἶδα· ἐγὼ δ' οὖν καὶ αὐτὸς ὑπ' αὐτῶν ὀλίγου ἑμαυτοῦ ἐπελαθόμην, οὕτω πιθανῶς ἔλεγον. καίτοι ἀληθές γε ὡς ἔπος εἰπεῖν οὐδὲν εἰρήκασιν. μάλιστα δὲ αὐτῶν ἐν ἐθαύμασα τῶν πολλῶν ὧν ἐψεύσαντο, τοῦτο ἐν ᾧ ἔλεγον ὡς χρῆν ὑμᾶς εὐλαβεῖσθαι μὴ ὑπ' ἐμοῦ ἐξαπατηθῆτε ὡς δεινοῦ ὄντος λέγειν. τὸ γὰρ μὴ αἰσχυρθῆναι ὅτι αὐτίκα ὑπ' ἐμοῦ ἐξελεγχθήσονται ἔργῳ, ἐπειδὴν μὴδ' ὅπωστοιῶν φαίνωμαι δεινὸς λέγειν, τοῦτό μοι ἔδοξεν αὐτῶν ἀναισχυρτότατον εἶναι, εἰ μὴ ἄρα δεινὸν καλοῦσιν οὗτοι λέγειν τὸν τάληθῆ λέγοντα· εἰ μὲν γὰρ τοῦτο λέγουσιν, ὁμολογοῖν ἂν ἔγωγε οὐ κατὰ τούτους εἶναι ῥήτωρ. οὗτοι μὲν οὖν, ὡσπερ ἐγὼ λέγω, ἢ τι ἢ οὐδὲν ἀληθὲς εἰρήκασιν, ὑμεῖς δὲ μου ἀκούσεσθε πᾶσαν τὴν ἀλήθειαν – οὐ μέντοι μὰ Δία, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, κεκαλλιεπημένους γε λόγους, ὡσπερ οἱ τούτων, ῥήμασι τε καὶ ὀνόμασιν οὐδὲ κεκοσμημένους, ἀλλ' ἀκούσεσθε εἰκῆ λεγόμενα τοῖς ἐπιτυχοῦσιν ὀνόμασιν – πιστεύω γὰρ δίκαια εἶναι ἃ λέγω – καὶ μηδεὶς ὑμῶν προσδοκησάτω ἄλλως, "Non so, o Ateniesi, che impressione vi sia rimasta dei miei accusatori; io, davvero, mi sono quasi dimenticato di me stesso, da quanto parlavano persuasivamente. Eppure non hanno det-

tino misio, in modo che possa farsi riconoscere dal pubblico e allo stesso tempo trarre in inganno il coro con ‘paroluzze’ (i ῥημάτια sono propri altrove in Aristofane di un’oratoria forense o politica ingannevole), Euripide replica con una frase che nella forma e nel contenuto potrebbe da sola sussumere le qualità retorico-sofistiche della sua poesia (Aristoph. *Ach.* 442-5 τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ’ ὅς εἰμ’ ἐγώ, / τοὺς δ’ αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω / *Eu.* δώσω· πυκνῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾶ φρενί, “Gli spettatori sappiano chi sono io, / mentre invece i coreuti stiano là da allocchi, / affinché con paroluzze li possa prender per il culo. / *Eu.* Te lo darò [*scil.* il berretto misio]: affinché con acuta mente sottigliezze escogiti”). φρήν, parola di cui si è addirittura sospettato che una sua presenza in commedia dovesse evocare parodicamente la tragedia (ma cf. Olson 2002, *ad l.*), è πυκνή, che qui ha il valore poetico di ‘sagace’, ma lett. vale ‘densa’, ‘spessa’, ‘fitta’, e aiuta a ‘escogitare’ (ossimoricamente) cose ‘sottili’ (λεπτά): essa è ben diversa dalla ζύνεσις, l’“intelligenza” autentica, rigorosa e volta al bene comune, lodata in Eschilo in Aristoph. *Ran.* 1483 (come questi è συνετός, 1490, così Euripide fa, nel citato ritratto finale di 1491-9, cose degne di un παραφρονῶν; cf. *supra*). L’abilità verbale di Euripide – si direbbe di uno che è in grado di giocare in modo così raffinato con lo ‘spesso’ e il ‘sottile’ –, non può che non trasmettersi immediatamente al suo beneficiario (del resto la figura del servo mostra che già una sua contiguità quotidiana sarebbe sufficiente), così da fargli proclamare soddisfatto il

to quasi niente di vero. Ma mi ha stupito soprattutto una delle loro molte bugie: hanno detto che dovevate cercare di non farvi ingannare da me, perché sono abile nel parlare. La cosa più vergognosa mi è sembrata appunto il loro non aver ritengno di venir confutati da me con i fatti, quando non apparirò per nulla abile nel parlare – a meno che non chiamino così chi dice la verità. In questo caso, sarei d’accordo: sono un retore, ma non al modo in cui essi lo intendono. Essi – dico – hanno detto poco o nulla di vero, ma voi non sentirete da me null’altro che la verità. E non userò affatto, o Ateniesi, discorsi come i loro, ben fraseggiati nelle espressioni e nei termini, e bellamente disposti: voi sentirete da me cose argomentate disordinatamente, con le prime parole che mi capitano a tiro – infatti io credo che quello che dico sia vero – e nessuno di voi si aspetti altro”); si confronti anche Aeschin. *Ctes.* 174 δεινὸς λέγειν, κακὸς βιώνει (“abile a parlare, malvagio nella vita”).

successo conseguito (447 εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμίμπλαμαι, “*εννiva: come son già rimpinzato di paroluzze*”).

Nella commedia ‘sofistica’ per eccellenza, le *Nuvole*, la presenza di Euripide è circoscritta ma non meno significativa e soprattutto indizio di una certa affinità intellettuale alla cerchia socratico-sofistica: quando nell’agone Strepsiade e Fidippide manifestano i loro gusti letterari, è naturalmente quest’ultimo che contrapponendosi alla passione del padre per poeti ‘antichi’ come Simonide o Eschilo si proclama un fervido sostenitore del ‘moderno’ Euripide, introdotto dall’espressione τὰ σοφὰ ταῦτα (Aristoph. *Nub.* 1370) e assunto allo stato di σοφώτατος (1377-8 οὐκουν δικαίως, ὅστις οὐκ Εὐριπίδην ἐπαινεῖς, / σοφώτατον; “forse non a buon diritto [*scil.* vieni picchiato] tu che non apprezzi Euripide, / ingegnossissimo”): a differenza che per il padre, per lui lo studio della retorica nel *phrontisterion* ha prodotto risultati ragguardevoli, adempiendo così alla promessa del Discorso Peggioro di restituirlo al padre come un σοφιστῆς δεξιός (1111). È indicativo anche che nell’agone tra Discorso Peggioro e Discorso Migliore entrambi convengano che tre categorie professionali meritino l’appellativo di εὐρύπρωκτος, che per il Discorso Peggioro è un complimento (*Nub.* 1088-94 Ητ. φέρε δὴ μοι φράσον, / συνηγοροῦσιν ἐκ τίνων; / Κρ. ἐξ εὐρυπρώκτων. Ητ. πείθομαι. / τί δαί; τραγωδοῦσ’ ἐκ τίνων; / Κρ. ἐξ εὐρυπρώκτων. Ητ. εὖ λέγεις. / δημηγοροῦσι δ’ ἐκ τίνων; / Κρ. ἐξ εὐρυπρώκτων, “Δι. P. Su dimmi, / da chi discendono gli avvocati? / Δι. M. Dai rottinculo. Δι. P. Ci credo. / E poi? I tragediografi da chi? / Δι. M. Dai rottinculo. Δι. P. Ben detto. / E i politici da chi? / Δι. M. Dai rottinculo”; cf. Dover 1968, *ad l.*): la prima sono dunque gli ‘avvocati’, la terza i ‘politici’, la seconda però sono i ‘poeti tragici’ – e certo il pubblico non avrà pensato a Eschilo; un richiamo generico ai costumi sessuali dell’Agatone delle *Tesmofoiazuse*, pur accompagnato dalla constatazione che l’εὐρυπρωκτία (debolezza) non appaia altrove come scherzo comico contro poeti, attori o danzatori tragici, non sembra convincente: è ragionevole ritenere piuttosto che questo si spieghi col fatto che fossero proprio tragici sofisticheggianti alla Euripide a permettere un’analogia con altri campioni della parola (e manipolatori di essa) come legulei e politicanti.

Anche nelle *Tesmofoiazuse* l’assimilazione di Euripide ai sofisti, non certo in primo piano nell’economia della comme-

dia, incentrata sul rapporto di Euripide con le donne (e con gli dèi), è ravvisabile in qualche ammiccamento nelle battute iniziali (Aristoph. *Thesm.* 5-12 EY. ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα / ὄψει παρεστώς. ΚΗ. πῶς λέγεις; αὖθις φράσον. οὐ δεῖ μ' ἀκούειν; / EY. οὐχ ἅ γ' ἄν μέλλῃς ὀρᾶν. ΚΗ. οὐδ' ἄρ' ὀρᾶν δεῖ μ'; / EY. οὐχ ἅ γ' ἄν ἀκούειν δέη. / ΚΗ. πῶς μοι παραινεῖς; δεξιῶς μέντοι λέγεις· οὐ φῆς σὺ χρῆναί μ' οὔτ' ἀκούειν οὔθ' ὀρᾶν. / EY. χωρὶς γὰρ αὐτοῖν ἐκατέρου ἴστιν ἡ φύσις. / ΚΗ. τοῦ μήτ' ἀκούειν μήθ' ὀρᾶν; EY. εὖ ἴσθ' ὅτι, "EU. Non ti serve sentire ciò che tra poco / vedrai di persona. PA. Che hai detto? Ripeti. / Non mi serve sentire. EU. Ciò che dovrai vedere. / PA. E neanche serve vedere? EU. Ciò che dovrai sentire. / PA. Mi stai facendo lezione? Eh, certo, a parlare sei bravo: / dici che non si debba né sentire né vedere? EU. La natura delle due cose è diversa l'una dall'altra. / PA. Il non ascoltare e il non vedere? EU. Proprio così"), dove secondo una interpretazione plausibile la parodia verterebbe sulla teoria gorgiana della incomunicabilità di matrice empedoclea,¹⁶ e in *Thesm.* 177-8 ([~ Eur. fr. 28 Kn.] EY. Ἀγάθων, σοφοῦ πρὸς ἀνδρός, ὅστις ἐν βραχεῖ / πολλοὺς καλῶς οἴός τε συντέμνειν λόγους "EUR. Caro Agatone, è da uomo sapiente dire bene / molte cose in un discorso breve e conciso"), un precetto retorico di *concinntas*.

Il fugace cenno dei *Cavalieri* all'Euripide 'sofistico', che sembra segnare un *trait d'union* con gli *Acarnesi* dell'anno precedente, consiste nell'avverbio che ha fornito lo spunto al titolo di questo studio: il prologo si apre con un vivace scambio di battute tra i due servi che si lamentano dell'ultimo arrivato in casa, lo schiavo Paflàgone (Cleone), nuovo acquisto del padrone Demos (Aristoph. *Eq.* 11-20 OI. Α' τί κινυρόμεθ' ἄλλως; οὐκ ἐχρῆν ζητεῖν τινα / σωτηρίαν νῶν, ἀλλὰ μὴ κλάειν ἔτι; / OI. Β' τίς οὖν γένοιτ' ἄν; OI. Α' λέγε σύ. OI. Β' σὺ μὲν οὖν μοι λέγε, / ἴνα μὴ μάχωμαι. OI. Α' μὰ τὸν Απόλλω γὼ μὲν οὔ. / ἀλλ' εἰπέ θαρρῶν, εἴτα κάγω σοὶ φράσω. / OI. Β' ἀλλ' οὐκ ἔνι μοι τὸ θρέττε. πῶς ἄν οὖν ποτε /

16 Cf. Mureddu 1992: 120: "Euripide, il 'frequentatore dei sapienti', si fa portavoce delle teorie alla moda dello stupefacente Gorgia, il beniamino dei circoli culturali, conteso ospite di ricchi aspiranti discepoli. Risultato finale delle sue costose lezioni (come osserva nella sua schietta semplicità lo strabiliato Mnesiloco) sarà la constatazione di non essere in realtà in grado né di vedere, né di sentire!".

εἴπομι' ἄν αὐτὸ δῆτα κομψευρικῶς; / πῶς ἄν σύ μοι λέξειαις ἀμὲ
 χρὴ λέγειν; / Οἱ. Α' μὴ μοί γε, μὴ μοι, μὴ διασκανδικίσης· / ἀλλ'
 εὐρέ τιν' ἀπόκινον ἀπὸ τοῦ δεσπότη, "DE. Ma che gemiamo a fa-
 re? / bisognerebbe cercare una qualche / via d'uscita per noi due,
 e smetterla di piangere. / Νι. E quale sarebbe? DE. Dimmelo tu. Νι.
 Tu piuttosto dillo a me, / non mi far litigare. DE. Per Apollo, io?
 no. Ma dimmi, su, coraggio! poi anch'io ti racconto ... / Νι. Ma mi
 manca la faccia tosta. Com'è che / potrei dirlo, diciamo, euripid-a-
 bilmente? / 'Come vorrei che dicessi tu quello che dovrei dire io'. /
 DE. Non a me, non a me! non mi s-cerfogliare. / ma trova un qual-
 che movimento di ... fuga dal padrone"). Già gli scolii chiosavano
 il neologismo κομψευρικῶς con δεινῶς οὐνερο πανούργως, af-
 fermando che κομψοί presso gli antichi erano detti i 'manigoldi',
 o ancora con περιεσταλμένως καὶ λεληθότως, οἰονεὶ μὴ φανερώς
 ("in modo artificiale e subdolo, vale a dire in modo oscuro", lad-
 dove Triclinio aggiungeva πανούργως, διὰ τὸ τὸν Εὐριπίδην
 τοιοῦτον εἶναι κομψὸν καὶ πιθανόν, "da manigoldo, per il fatto che
 Euripide è talmente sottile e persuasivo"). L'espressione evoca-
 va dunque già allora gli espedienti deteriori della retorica sofisti-
 ca: persuasività, voluta opacità, mala fede.¹⁷ Prima che la κομψότης

17 Per i lessicografi κομψός evoca leggerezza ed eleganza ma anche effi-
 cacia persuasiva, loquacità, ingannevolezza e addirittura *alazoneia* (cf. *Sud.*
 κ 2024 κομψεία· ἐλαφρία, ἀστειότης, πιθανολογία, ἀλαζονεία, "*kompseia*:
 leggerezza, arguzia, uso di argomenti probabili, impostura" e κ 2025 κομ-
 ψόν· περίτρανον, περίλαλον, πανούργον, ἀπατητικόν, πιθανόν, τεχνικόν.
 ἔστι δ' ὅτε καὶ ἀγαθὸν καὶ σπουδαῖον . . . Ἀριστοφάνης Νεφέλαις· πρῶτον
 μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ. τουτέστι πιθανόν καὶ εὐχαριν ἐν συνόδῳ καὶ
 τῇ πρὸς τοὺς ἑτέρους κοινωσίᾳ. Ἀριστοφάνης· οὐμὸς δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ
 Θηραμένης ὁ κομψός. ἀντὶ τοῦ ἀστεῖος. Κλειτοφῶν δὲ ὡς ἀργὸς ἐκωμῶδεῖτο.
 νῦν δὲ ὡς παλιμβολον καὶ πανούργον βούλεται αὐτὸν ἀποδειξάι. διελθὼν
 λόγον περὶ ψυχῆς, ἐκ χρόνου κομψῶς μεμερμηνημένον. καὶ εἴ τις αὐτοὺς
 ἀποθανεῖν δις λέγοι, οὐκ ἄν φανείη κομψός, ἀλλὰ τῶν συνετωτέρων. καὶ
 αὐθις· τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου, "molto chiaro, mol-
 to eloquente, furbo, ingannevole, persuasivo, artistico. Talvolta significa
 anche buono e serio . . . Aristofane nelle *Nuvole* [scrive]: 'per prima cosa, esser
 fini in società, cioè esser convincenti e gradevoli in un incontro e nei rappor-
 ti e con gli altri'. Aristofane: 'il mio Clitofonte e il fine Teramene.' Al posto di
 'elegantē'. Clitofonte veniva deriso come pigro. Ma ora egli [*scil.* Aristofane]
 vuole mostrare che è inaffidabile e furbo. Completando un trattato sull'ani-

entrasse nella terminologia della critica letteraria nell'ambito dello ἰσχνὸς χαρακτήρ (Demetr. *Eloc.* 36; Dion. Hal. *Dem.* 38), κομψός presentava (*pace* O' Sullivan; cf. *supra*) una varietà di usi piuttosto articolata (cf. Willi 2003: 93). Si cercherà qui di esaminare alcuni casi di sospetta interazione nell'uso di questo termine tra Aristofane, Euripide e Platone, e che in ultima analisi rimandano tutti in un modo o nell'altro ad ambito sofisticato, facendo a quanto pare di κομψός non 'un' termine, ma forse 'il' termine con cui il pensiero o anche soltanto un atteggiamento sofisticato potesse essere evocato al cospetto del pubblico ateniese. I due passi aristofanei cui fa riferimento la *Suda* (cit. n17) sono emblematici. Il primo è tratto dalle *Nuvole*, in un passo esilarante (Aristoph. *Nub.* 636-55) dove Socrate prova a dare lezioni a Strepsiade sulle nozioni di ritmica che egli debba possedere al fine di "muoversi disinvoltamente in società" (649 πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ),¹⁸ con scarso successo, dato che il ritmo del 'dattilo' verrà interpretato da Strepsiade con l'osceno 'dito medio'. In considerazione del carattere sofisticato del Socrate delle *Nuvole* e del passo immediatamente seguente con la scena dei generi grammaticali direttamente ispirata da Protagora (*Nub.* 658-92; cf. Willi 2003: 98-100, 118), è chiaro chi detti legge nel comportarsi 'finemente in società' a quei tempi, ovvero in contesti che oggi chiameremmo 'salotti intellettuali' o simili.

L'altro passo richiamato dalla *Suda* (cit. n17) è Aristoph. *Ran.* 964-70 (γνώσει δὲ τοὺς τούτου τε κάμους ἑκατέρου μαθητάς. / τουτουμενὶ Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' ὁ Μανῆς, / σαλπιγγολογχυπηνάδαι, σαρκασμοπιτυοκάμπται, / οὐμοὶ δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ Θηραμένης ὁ κομψός. / ΔΙ. Θηραμένης; σοφός γ' ἄνῆρ καὶ δεινὸς εἰς τὰ πάντα, / ὅς ἦν κακοῖς που περιπέτῃ καὶ πλησίον παραστῆ, / πέπτωκεν ἔξω τῶν κακῶν, οὐ χεῖρος, ἀλλὰ Κεῖος, "E puoi riconoscere chi sono i discepoli di ciascuno, i suoi

ma sul quale da tempo meditava finemente. E se qualcuno dicesse che muore due volte, egli non apparirebbe sottile, ma figurerebbe tra i più intelligenti. E altrove: 'la cosa è sottile e assai confacente alla tua maniera'; sulle citazioni aristofanee cf. *infra*); unica trattazione di κομψός dopo Chantraine (1945) è Ruiz Montero-Sánchez Alacid 2006: 917.

18 Cf. Dover 1968, *ad l.*: "discriminating' or 'accomplished'", con rimando a Chantraine 1945.

e i miei. / Quelli di costui sono Formisio, Megeneto e Manete, / gente con tromba, lancia e baffi, squartatori che godono a piegare i pini, / mentre i miei sono Clitofonte e Teramene il disinvolto. / Di. Teramene? Un uomo accorto e abile in tutto, / che se capita in qualche guaio e si sente in pericolo, / con un salto è già fuori dai guai: non è di Chio, ma di Ceo”). Qui Euripide tiene a far presente a Dioniso che i suoi discepoli sono profondamente diversi da quelli del rivale Eschilo, e tra essi annovera Clitofonte, probabilmente quello che in Platone verrà associato ai sofisti, e il noto politico Teramene, già nominato al v. 541 come esempio di spregiudicato opportunismo: Dioniso capisce di chi si tratta e lo qualifica come σοφός e δεινός εἰς τὰ πάντα (un uomo “accorto e abile in tutto”), con un nesso che Socrate nel *Protagora* di Platone – per spiegare l’uso ambiguo di δεινός – attaglierà alla figura di Protagora (Plat. *Prot.* 341a Πρόδικός με οὔτοσὶ νουθετεῖ ἐκάστοτε, ὅταν ἐπαινῶν ἐγὼ ἢ σὲ ἢ ἄλλον τινὰ λέγω ὅτι Πρωταγόρας σοφὸς καὶ δεινὸς ἐστὶν ἄνθρωπος, ἐρωτᾷ εἰ οὐκ αἰσχύνομαι τάγαθὰ δεινὰ καλῶν, “Prodicò mi rimprovera tutte le volte che, quando io lodo te o qualcun altro, dico che Protagora è un uomo sapiente e ‘terribile’, mi domanda se non mi vergogno di chiamare ‘terribili’ le cose buone”).¹⁹ Teramene è inoltre annoverato tra gli allievi, come del resto Euripide stesso, del suo concittadino Prodicò di Ceo.²⁰

19 Cf. Worman 2004: 5: “Aristophanes repeatedly characterizes the polished (*kompsos*) style as woman’s chatter (*lalia*) and attributes it to pallid, feminized speakers [Aristoph. *Lys.* 356, 442, 627, *Thesm.* 393]. In *Frogs*, the sophistic Euripides is called a “mouth-worker” (στοματοουργός, 826), a word that denotes a style too glib and finely wrought. Aristophanes’ *Knights* coins a special term for this mode: κομψευρικῶς. Neil O’ Sullivan has shown that in Aristophanes *lalia* and similar labels characterize Euripides, Socrates, and the sophists, as well as by extension the young men who sat at their feet, listening and the learning form these glib teachers [O’ Sullivan 1992, 19-20, 131-3: *Ach.* 429, 705, *Eq.* 1381, *Nub.* 931, 1003, 1053, *Ran.* 91, 815, 841, 943, 1069, 1071, 1160, 1492]”. Si veda anche Men. fr. 777 K.-A. (κομψὸς στρατιώτης οὐδ’ ἄν εἰ πλάττοι θεὸς / οὐθεὶς γένοιτ’ ἄν), con il commento di Goldberg 1980: 45: “The ability to be sophisticated (*kompsos*), with its double sense of refined and clever, is a term of praise in Menander that was beyond the capabilities of the stock soldier”.

20 Cf. Scholten 2003: 135 e, per i suoi legami con Socrate, Rossetti 1974: 428; sul problema nella *Suda* di un Teramene di Atene e un Teramene di Ceo

Platone dal canto suo adopererà il termine κομψός in senso quasi sempre ironico o dispregiativo, accostandolo ad ambiti sofisticati ed eristici e comunque in opposizione alla verità, e talvolta sono personaggi di dubbia credibilità a essere qualificati come tali.²¹ In un passo molto discusso del *Teeteto* Socrate si riferisce con κομψότατον a un'opinione di Protagora per confutarla (Plat. *Prot.* 171a ἔπειτά γε τοῦτ' ἔχει κομψότατον· ἐκεῖνος μὲν περὶ τῆς αὐτοῦ οἰήσεως τὴν τῶν ἀντιδοξαζόντων οἴησιν, ἧ̄ ἐκεῖνον ἠγοῦνται ψεύδεσθαι, συγχωρεῖ που ἀληθῆ εἶναι ὁμολογῶν τὰ ὄντα δοξάζειν ἅπαντας, “C'è poi questo secondo punto che è ancor più sottile: egli, Protagora, rispetto alla sua opinione siccome ammette come vere anche tutte quelle che pensano gli uomini, riconosce che sia vera l'opinione di quelli che la pensano in modo opposto al suo e per il quale pensano che egli abbia affermato il falso”). Mentre nel *Filebo* (53c) con κομψός si intendono taluni non meglio identificabili ‘sottili pensatori’ che discettano intorno al piacere (cf. Zilioli 2007: 1-2). Non sarà inoltre un caso se Olimpiodoro menzionando il trattato di Gorgia *Sulla natura* gli affibberà proprio questo epiteto, ormai una specie di etichettatura per finezze sofistiche (cf. Consigny 2001: 152). Nel *Liside* Socrate racconta di un uomo apparsogli come κομψός, da identificare con un presocratico la cui teoria alla fine si rivelerà errata (Plat. *Lys.* 215c); come κομψός viene presentato il mitologo in *Gorg.* 493a e significativo appare altresì che poco prima Callicle avesse definito con il termine κομψά certe occupazioni di Socrate, per consigliargli di abbandonarle e, ai nostri fini, che si sia servito per questo di una corporosa citazione euripidea (*Gorg.* 486c ἀλλ' ὦγαθέ, ἐμοὶ πείθου, παῦσαι δὲ ἐλέγχων, πραγμάτων δ' εὐμουσίαν ἄσκει, καὶ ἄσκει ὀπόθεν δόξεις φρονεῖν, ἄλλοις τὰ κομψὰ ταῦτα ἀφείς, εἴτε ληρήματα χρηφάναι εἶναι εἴτε φλυαρίας, ἐξ ὧν κενοῖσιν ἐγκατοικήσεις δόμοις· ζηλῶν οὐκ ἐλέγχοντας ἄνδρας τὰ μικρὰ ταῦτα, ἀλλ' οἷς ἔστιν καὶ βίος καὶ δόξα καὶ ἄλλα πολλὰ ἀγαθὰ, “Ma amico mio, dammi ret-

cf. Cobetto Chiggia 2005.

21 Cf. Dalfen 2004: 370; Casertano (2005: 69) osserva come κομψός qualifici in diversi passi platonici (Plat. *Theaet.* 156a7d, *Gorg.* 493a, *Cratyl.* 405d, 429d, *Rep.* 495d, *Phlb.* 53c) la posizione di qualcuno che Socrate/Platone sente più vicina di altre, per la quale potrebbe anche simpatizzare, ma alla quale non potrebbe mai aderire.

ta, smettita di confutare, e coltiva invece la buona musa delle cose pratiche, dedicati a quelle cose, grazie alle quali ti farai la reputazione di essere uomo di buon senso, lasciando ad altri queste sottigliezze, chiacchiere o fandonie che si debbano chiamare, con le quali finirai per abitare in vuote dimore, ed emulando non gli uomini che stanno a confutare queste piccolezze, ma coloro che possiedono averi, fama e molti altri beni”): da questo passo viene restituito Eur. fr. 188 Kn. (ἀλλ’ ἐμοὶ πιθοῦ· / παῦσαι ματᾶζων καὶ πόνων εὐμουσίαν / ἄσκει· τοιαῦτ’ ἄειδε καὶ δόξεις φρονεῖν, / σκάπτων, ἄρων γῆν, ποιμνίοις ἐπιστατῶν, / ἄλλοις τὰ κομψὰ ταῦτ’ ἀφείς σοφίσματα, / ἐξ ὧν κενοῖσιν ἐγκατοικήσεις δόμοις, “Ma dammi retta: / cessa di vaneggiare, e di attività industriose la bell’arte / coltiva: tali cose canta e apparirai aver senno, / zappando, arando la terra, facendo la guardia alle greggi, / e ad altri lasciando tali raffinate stravaganze, / con le quali finirai per abitare in vuote dimore”).²² Il κομψός che in Euripide è aggettivo di σοφίσματα costituisce una giuntura piuttosto innocua come (per renderla sulla scorta dello “splendidus hasce nugas” di Ruhnken 1754: 162) “raffinate stravaganze”: questa giuntura viene tuttavia maliziosamente intesa da Platone nella sua parafrasi forse più come “eleganti cavillosità”, tanto che il κομψά si sostantivizza e viene a sua volta caratterizzato come ληρήματα e φλυαρία (chiacchiere e fandonie).

È ancora Euripide a fornirci un uso stavolta più tecnico del termine, in un passo in cui Ippolito pronuncia un’elitaria polemica contro la retorica di massa in quella che Umberto Eco nella sua “retorica della prevaricazione” chiamerebbe *captatio malevolentiae* (Eco 2006, cap. I) (Eur. *Hipp.* 986-9 ἐγὼ δ’ ἄκομψος εἰς ὄχλον δοῦναι λόγον, / ἐς ἥλικας δὲ κώλιγους σοφώτερος· / ἔχει δὲ μοῖραν καὶ τόδ’· οἱ γὰρ ἐν σοφοῖς / φαῦλοι παρ’ ὄχλω μουσικώτεροι λέγειν, “Ma io sono inabile a fare un discorso alla folla, / davanti a pochi coetanei sono più capace: / ha un senso anche questo: quelli infatti che presso i saggi / valgono poco, presso la folla sono i più versati a parlare”). Secondo alcuni interpreti questa affermazione sarebbe una variante di un topos forense chiamata ‘inesperienza ovvero inettitudine come oratore’.²³

22 Kannicht in *TrGF* 5.1 290; cf. Kambitsis 1972: 42-6.

23 Cf. Usher 1999; così anche Barrett 1964: 348: “but when Hipp. uses it to

Ma il passo euripideo più istruttivo non è tragico: in Eur. *Cycl.* 315 (κομψὸς γενήσῃ καὶ λαλίστατος, Κύκλωψ, “fine sarai e gran chiacchierone, Ciclope”) il Sileno invita Polifemo a mangiarsi la lingua di Odisseo, con la conseguenza immediata di acquisirne le portentose doti oratorie (sulla λαλιά cf. *infra*), coniugate appunto all’essere κομψός.²⁴

Sulle medesime coordinate potrebbe muoversi la *Verspottung* in Aristoph. fr. 719 K.-A. (ῥήματα τε κομψὰ καὶ παίγνι’ ἐπιδεικνύναι / πάντ’ ἄπ’ ἀκροφυσίων κάπὸ καναβευμάτων, “vocaboli ingegnosi e amenità mostrare, / tutte cose [provenienti / prodotte] da canne di mantice e bozzetti da scultore”; cf. Bagordo 2017a, *ad l.*): le immagini tratte da ambito artistico-artigianale²⁵ possono riferirsi ad es. a un comico rivale di Aristofane, che cerchi ad ogni costo di apparire originale, oppure – e forse con maggiore probabilità – a un tragico che ami foggiare (e sfoggiare) ogni sorta di espediente attinto alla retorica sofistica, cui pertengono certamente i ῥήματα κομψά; ma anche il concetto di παίγνιον non sembra estraneo al *mi-lieu* sofistico.²⁶ In questo caso il candidato privilegiato sarebbe naturalmente Euripide.²⁷

In questa luce, e sulla scorta della gravidanza di κομψός,

express his contempt for his audience and to plume himself on the high intellectual standards of his own coterie, this peculiar priggishness can have only the opposite effect”; cf. Lloyd 1992: 48; *contra* Whitehead 2003.

²⁴ Cf. Worman (2004: 7) e Napolitano (2003, *ad l.*), che mette giustamente in parallelo il passo con quello sopra citato di Aristoph. *Nub.* 649, uniti dalla prospettiva di diventare κομψός.

²⁵ Cf. Mattusch 1975: 316: “The passage may thus be derogatory, referring to words and tricks that are overly subtle and that resemble the air blown from the bellows and need the support of an armature. Either of these interpretations of the fragment would accord with the meaning of κἀναβος as framework or armature as found in other ancient authors”.

²⁶ Ci si riferisce con questo termine a scritti in prosa di sofisti in Gorg. *Hel.* 21 (ἐβουλήθην γράψαι τὸν λόγον Ἑλένης μὲν ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον); cf. anche i παίγνια di Trasimaco in *VS* II 319, con Radermacher 1951: 57 (*ad B* VII 39).

²⁷ Ad Agatone pensa invece Taillardat (1965: 443), sulla scorta delle figure artigianali in Aristoph. *Thesm.* 53-8 (“un auteur qui doit «offrir de jolis mots et de nouveaux jeux d’esprit fabriqués au soufflet et avec des armatures» de modeleur”, con n3: “Serait-ce encore une fois Agathon?”).

andrà forse riletto anche il dibattuto Cratin. fr. 342 (τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατής. / ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων): lo spettatore “accorto” sarebbe così quello avvezzo alle “minime sottigliezze”, dedito all’“inseguimento delle sentenzucole” (questo il senso di γνωμιδιώκτης, per aplogia = γνωμιδιο-διώκτης, ovvero, se si accetta con W. Luppe la lezione di B γνωμιδιώτης, un neologismo derivato diretto di γνωμίδα, ‘amante di sentenzucole’), è quello che ‘euripid-aristofaneggia’, nel senso che appare in grado di cogliere le raffinate allusioni in Aristofane non tanto in senso generico alle tragedie euripidee a fini parodici quanto piuttosto alle ‘sofisticherie’ di cui le medesime sono costellate.²⁸

Torniamo ai *Cavalieri* di Aristofane: in Aristoph. *Eq.* 19 troviamo la *vox comica* διασκανδικίζειν, derivato di σκάνδιξ (*cerfoglio*, un’erba selvatica descritta in Thphr. *HP* 7.7.1; cf. Dalby 2003: 81-2), con allusione alla madre di Euripide Kleitó, che i comici volevano erbivendola – così come il padre bottegaio –, mentre secondo una notizia storica apparteneva a una delle famiglie più nobili (Philoch. *FGrHist* 328 F 218 τῶν σφόδρα τῶν εὐγενῶν). Non si tratta di un *hapax*, ma si potrebbe trattare di un neologismo comico, dal momento che se ne servì anche Teleclide (cf. *infra*); sarebbe stato tuttavia difficile per il pubblico ateniese cogliere l’allusione nei *Cavalieri* solo in virtù di questo termine, tanto più se si trattava di un nuovo conio, se da una parte il terreno non fosse stato preparato dalla menzione di Euripide al verso precedente (tramite il κομψευρικῶς), dall’altra se lo stesso pubblico non avesse ascoltato un anno prima negli *Acarnesi* un’allusione molto più esplicita (Aristoph. *Ach.* 478 σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος, “il cerfoglio dammi, che hai ricevuto da tua madre”), dove Diceopoli si concede un’ultima frecciata a Euripide alludendo alla relazione tra la madre di questi e il cerfoglio. Nella tradizione scoliastica e lessicografica il verbo di *Eq.* 19 viene reso con διευριπιδίσης: il significato sarà dunque in generale ‘in-euripidare’, in particolare ‘parlar sottile, cavilloso’. Sulla scorta dell’interpretazione in Plin. *Nat. Hist.* 22.80 (*scandix* . . . *haec est quam Aristophanes Euripidi poe-*

²⁸ Cf. da ultimo Mastromarco (2016), al quale rinvio anche per le precedenti trattazioni del frammento, tra le quali spicca Zimmermann 2006.

tae obicit ioculariter: matrem ne olus quidem legitimum venditasse, sed scandicem) si potrebbe scorgere nel ‘vendere cerfoglio’ anziché un *legitimum olus* un elemento di imbroglio ereditario che aderirebbe in modo calzante ad es. alla *Täuschungsrede* del Telefo euripideo.²⁹ Come per κομψευρικῶς così anche per διασκανδικίζειν abbiamo a che fare con un tipo di suffissazione che potremmo definire sofisticata (quella in -ίζειν, la cui produttività è forse paragonabile a quella dell’odierno -izzare):³⁰ una resa con ‘s-cerfogliare’ per assonanza con ‘s-cervellare’ suggerisce lo sforzo intellettuale richiesto a chi si debba confrontare con una citazione euripidea, di regola cerebrale, cavillosa, sofisticata. Il verbo διασκανδικίζειν è attestato per la prima in Telecl. fr. 40 K.-A. (ξυγγενέσθαι διὰ χρόνου † λιπαρείω μου / δρυπεπέσι μάζαις καὶ διασκανδικίσαι †, “essere insieme finalmente † mi pregò con insistenza / con olive mature, focacce e s-cerfogliare †”; cf. Bagordo 2013, *ad l.*), dove la sua presenza pur in un contesto corrotto,³¹ dove tuttavia non vi è motivo di mettere in dubbio proprio quel verbo,³² sembra alludere tramite immagini culinarie a discorsi pedanti e invadenti di stampo sofisticato-euripideo, del resto assolutamente compatibili se non sovrapponibili, come si vedrà, a Telecl. fr. 41, 42 K.-A.³³ In questi frammenti viene operata per altro la prima assimilazione attestata della trage-

29 Cf. Beta 1999: 229-31 con n143: “un’allusione a queste ingannevoli trappole verbali è contenuta a mio parere nella menzione del cerfoglio selvatico . . . lo σκάνδιξ, l’erba che il poeta aveva ricevuto in eredità dalla madre . . . , non sarebbe solo un palese riferimento alla nota calunnia comica che voleva Euripide figlio di un’erbivendola, ma anche un accenno alle «trappole» con le quali il poeta tragico catturava i suoi avversari”.

30 Per gli agg. in -ικός cf. Willi 2003: 139-45.

31 Secondo l’emendazione in διασκανδικίσας (Müller 1817: 187^d), resa con “Euripidea multa deblaterans”.

32 Pace Kock I 218: “deinde διασκανδικίσαι tam singulare est et ab Aristophane (Eq. 19) in Euripidis contumeliam fictum, ut id non credam ab ullo alio aut antea inventum aut postea repetitum esse” (cf. anche van Leeuwen 1900, *ad Aristoph. Eq. 19*: “Nam licet etiam in Teleclidis fr. 38 sit traditum, vitio ibi deberi probabiliter statuit Kock”).

33 Cf. Kawalko Roselli 2005: 28n114: “Frs. 41 and 42 refer to Euripides, and it is not impossible that in this context fr. 40 may offer another picture of Euripides’ humble birth. Although all three fragments are from unknown plays, frs. 41 and 42 emphasize the poet’s philosophico-sophistic borrowings”.

dia euripidea al pensiero socratico e sofistico, che avrà il suo culmine nelle *Nuvole* e nelle *Rane* aristofanee.

Addirittura una *collaborazione* da parte di Socrate (oltre che di Mnesiloco, ovvero forse il Parente) alla composizione delle tragedie viene rimproverata a Euripide in Telecl. fr. 41 K.-A. (Μνησίλοχος ἔστ' ἐκεῖνος <ὄς> φρύγει τι δρᾶμα καινὸν / Εὐριπίδῃ, καὶ Σωκράτης τὰ φρύγαν' ὑποτίθησιν, “Mnesiloco è quello che frigge una qualche pièce fresca fresca / per Euripide, e Socrate ci mette sotto la legna per la brace”; cf. Bagordo 2013, *ad l.*), come deducono i due testimoni – la *Vita di Euripide* (Eur. test. AI 1A 9-12 Kn.) e Diogene Laerzio –, che per questa aneddotica possono aver attinto alla biografia euripidea di Satiro (cf. *supra*; cf. Schorn 2004: 27-31, 54-6), nella quale tuttavia non viene mai messa in cattiva luce l'influenza socratica su Euripide.³⁴

In un altro frammento di Teleclide (Telecl. fr. 42 K.-A. Εὐριπίδης σωκρατογόμφοϋς, “Euripide . . . fissati con pioli socratici”; cf. Bagordo 2013, *ad l.*), al di là della lezione che si preferisca (Εὐριπίδης, con costruzione ellittica, preferita da Kassel-Austin *ad l.*, o il pl. Εὐριπίδας, cui si attaglierebbe direttamente l'epiteto),³⁵ viene adoperata una metafora edile per sancire la dipendenza del tragico da Socrate, dove la pregnanza dell'immagine è confortata da analoghi usi aristofanei: in Aristoph. *Nub.* 446 (ψευδῶν συγκολλητῆς) tra le qualità che vorrebbe acquisire Strepsiade affidandosi al programma di Socrate vi è quella di ‘incollatore di menzogne’;³⁶ in *Vesp.* 1041 (ἀνωμοσίᾳ καὶ προσκλήσεις καὶ

34 Cf. Schorn 2004: 227-31, in partic. 229: “Da Satyros ihn [d.h. Sokrates] im Gegensatz dazu [*scil.* rispetto alla commedia] als positiv deutet, kann er hierbei nicht auf die Komödie als Quelle zurückgegriffen haben”, 230: “Ob Satyros von Sokrates als Koautor des Euripides berichtet hat, wissen wir nicht”, per quanto questo appaia “eher unwahrscheinlich”, “es sei denn, er hat diese Mitarbeit positiv uminterpretiert”; sulla figura di Socrate nei frammenti dell'*archaia* cf. anche Patzer 1994.

35 Εὐριπίδης σωκρατογόμφοϋς legge Gallo 1983: 205 (= 1992: 131): “Euripidi tenuti fermi dai chiodi di Socrate”; cf. anche Ornaghi 2012: 407-8; un'alternativa meno plausibile è Εὐριπίδης <ὄ> σωκρατόγομφοϋς (Marcovich 1999).

36 Cf. Dover 1968, *ad l.*: “συγκολλᾶν suggests the turning of skill to malicious ends”.

μαρτυρίας συνεκόλλων, “riempiendo fogli di giuramenti, di citazioni, di testimonianze”) la medesima immagine è ancora più esplicitamente connessa con Socrate (almeno se il riferimento al v. 1038 alle *Nuvole* rappresentate l’anno prima ha una sua consistenza, per altro corroborata da *schol.* Aristoph. *Vesp.* 1037, 1038c). L’epiteto evocherebbe dunque, se ad es. riferibile a poeti tragici, la loro aderenza al modo di pensare e di argomentare socratico-euripideo.³⁷

Nello stesso contesto dove cita Telecl. fr. 41 e 42 K.-A. (oltre che Aristoph. fr. 392 [*Nephelai* I] K.-A. su cui cf. *infra* Diogene Laerzio menziona anche un frammento del comico Callia, fornendoci dunque anche per questo le coordinate interpretative, vale a dire un presunto συμποιεῖν di Socrate con Euripide: in Call. fr. 15 [*Pedētai*] K.-A. ([A.] τί δὴ σὺ σεμνὴ καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / [B.] ἔξεστι γὰρ μοι· Σωκράτης γὰρ αἴτιος; cf. Bagordo 2014a, *ad l.*) viene apostrofata da ignoto come altezzosa se non arrogante una figura variamente identificata con un Euripide travestito,³⁸ con la tragedia personificata (forse anche nel ruolo di moglie di Euripide ovvero di eroina di una sua tragedia),³⁹ e addirittura con Aspasia.⁴⁰ Una ‘Musa di Euripide’ come quella portata in scena come *persona muta* in Aristoph. *Ran.* 1305-8 (ποῦ ’στιν ἡ τοῖς ὀστράκοις / αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ’ Εὐριπίδου, / πρὸς ἦνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ’ ἄδειν μέλη. / ΔΙ. αὕτη ποθ’ ἡ Μοῦσ’ οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὐ, “dov’è quella che con le nacchere / suona? qui, Musa di Euripide, alla quale si confa di cantare questa roba / ΔΙ. Non è questa la Musa che un tempo lesbeggiava? no?”)⁴¹ mi parrebbe l’alternativa più plausibile. Al frammento inerisce nel complesso un carattere di biasimo: se un aggettivo come σεμνός può ancora suonare

37 Cf. Kaibel in Kassel-Austin *ad l.*: “more Euripideo philosophantes”; l’interpretazione più cogente è offerta da Patzer 1994: 55: “Wie ein Schiff nur hält, wenn es durch Pflöcke fest verfugt ist, so kann ein Mann wie Euripides nur bestehen, wenn ihm ein Mann wie Sokrates Halt, Haft und Stabilität verleiht”.

38 Cf. Raines 1934: 341 e Patzer 1994: 56.

39 Cf. Gallo 1983 e Arrighetti 1994: 40.

40 Cf. Imperio (1998: 225), sulla scorta della presenza di questa come maestra di retorica in Call. fr. *21 [*Pedetai*] K.-A.

41 Sulla presenza in scena delle Musa di Euripide e per un’interpretazione complessiva di Aristoph. *Ran.* 1304-29 cf. Bagordo 2017b.

ambiguo, in particolare se riferito a una figura femminile,⁴² – l’ambiguità scompare con μέγα φρονεῖν (come ad es. in Soph. *OT* 1078 φρονεῖ γὰρ ὡς γυνή μέγα, “ha infatti la pretenziosità di una donna”) e soprattutto con αἴτιος: a Socrate, che non si deve necessariamente immaginare come una *persona dramatis* (Revermann 2006: 191), non solo va addossata la ‘responsabilità’, ma addirittura la ‘colpa’ dell’atteggiamento assunto da quella che abbiamo identificato con la Musa tragica di Euripide.⁴³

All’immaginario di una retorica ‘sottile’, ‘tagliante’, e quindi presumibilmente di stampo sofistico, potrebbe afferire Aristoph. fr. 941 [*dub.*] K.-A. (ἀμφήκη γνάθον; cf. Bagordo 2018, *ad l.*), tradito in *schol.* Soph. *Ai.* 286 (ἄμφηκες· ἦτοι ἀμφοτέρωθεν ἠκονημένον, ὥσπερ καὶ Ἀριστοφάνης εἶπεν ἀμφήκη γνάθον, “a

42 Cf. Dover 1968, *ad Aristoph. Nub.* 48: “But applied to a woman the meaning is almost ‘classy’, and implies one kind of sex-appeal”, con rimando ad Aristoph. *Ecll.* 617; ma si potrà anche pensare ai λόγοι σεμνοὶ di Aristoph. *Ran.* 1496-7 (τὸ δ’ ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι / καὶ σκαριφημοῖσι λήρων, “con discorsi solenni / e insulse futilità”), dove la loro vanesia pretenziosità fa il paio con la futilità ciarliera a caratterizzare la tragedia euripidea nel giudizio finale del coro (cf. *supra*); di interesse anche l’uso della medesima giuntura a proposito di un discepolo di Socrate in *Lys.* fr. 1 Carey (πεισθεῖς δ’ ὑπ’ αὐτοῦ τοιαῦτα λέγοντος καὶ ἅμα οἰόμενος τοῦτον [Αἰσχίνην] Σωκράτους γεγονότα μαθητὴν καὶ περὶ δικαιοσύνης καὶ ἀρετῆς πολλοὺς καὶ σεμνοὺς λέγοντα λόγους οὐκ ἄν ποτε ἐπιχειρῆσαι οὐδὲ τολμῆσαι ἄπερ οἱ πονηρότατοι καὶ ἀδικώτατοι ἄνθρωποι ἐπιχειροῦσι πράττειν, “persuaso da ciò che diceva e al tempo stesso credendo che costui [Eschine], che era stato allievo di Socrate e che teneva molti solenni discorsi sulla giustizia e sulla virtù, non avrebbe mai intrapreso né avrebbe mai osato compiere quelle azioni che compiono solo gli uomini più depravati e disonesti”).

43 Per αἴτιος per lo più con *Gen. rei* nel senso negativo di *colpevole* (di guai) cf. Aristoph. *Ach.* 310 οὐχ ἀπάντων ὄντας ἡμῖν αἰτίους τῶν πραγμάτων, *Nub.* 85 οὗτος γὰρ ὁ θεὸς αἰτίος μοι τῶν κακῶν, *An.* 339 αἰτίος μέντοι σὺ νῦν εἶ τῶν κακῶν τούτων μόνος; *Ran.* 1078 ποίων δὲ κακῶν οὐκ αἰτίος ἐστ’; (cf. anche *Eq.* 1356, *Thesm.* 766-8, *Ecll.* 205, 1158); non rappresentano un’eccezione *Ach.* 633 (φησὶν δ’ εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν ὁ ποητής), dove le ‘molte buone cose’ che Euripide ha insegnato agli Ateniesi sono lodate solo ironicamente – cf. anche 641 – e *Pl.* 547, dove la medesima espressione è usata nel medesimo senso ironico per i prodotti di Penia; solo in *Pl.* 135, 182, 828 e presso i comici più tardi (ad es. Men. *Epir.* 1096-8 οὗτός ἐσθ’ ἡμῖν θεός / ὃ τ’ αἴτιος καὶ τοῦ καλῶς καὶ τοῦ κακῶς / πράττειν ἐκάστω) l’aggettivo è usato in senso neutrale o positivo.

doppio taglio: ovvero aguzzato dall'una e dall'altra parte, come anche Aristofane diceva 'mascella a doppio taglio'; edito in Purgold 1802: 76). Commentando l'agg. ἀμφήκης in Soph. *Ai.* 286-7 (ἄμφηκες λαβῶν / ἐμαίετ' ἔγχος ἐξόδους ἔρπειν κενάς) lo scoliasta si serve di una formulazione che si incontra identica in *Sud.* α 1694 (ἄμφηκες· ἀμφοτέρωθεν ἠκονημένον [= Phot. α 1297 = *Synag.* α 414]. ἀπὸ τῆς ἀμφήκης εὐθείας, οἷος ἐμοὶ τρέφεται παῖς ἀμφήκει γλώττη λάμπων. Ἀριστοφάνης Νεφέλαι): il fatto che la *Suda* citi esplicitamente un passo delle *Nuvole* che contiene l'espressione ἀμφήκης γλώττα ha fatto sospettare che anche negli scolii a Sofocle non si tratti di un frammento aristofaneo nuovo, ma piuttosto di una parafrasi dei versi delle *Nuvole* (Aristoph. *Nub.* 1158-60: οἷος ἐμοὶ τρέφεται / τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς / ἀμφήκει γλώττη λάμπων). A ben vedere tuttavia l'espressione aristofanea ἀμφήκης γνάθος sembra essere la variante parodica di diverse espressioni afferenti alla poesia seria, a partire dalle formule omeriche φάσγανον ἄμφηκες (Hom. *K* 256; cf. Bacchyl. 11.87-8 φάσγανον ἄμ-/φακες), ξίφος ἄμφηκες (Hom. *Il.* 21.118 = *Od.* 16.80 = 21.341); la tragedia annovera Aesch. *Ag.* 1149 (ἀμφήκει δορί), [Aesch.] *PV* 692 (ἀμφήκει κέντρῳ), 1044 (ἀμφήκης βόστρυχος), Soph. *Ai.* 286, *El.* 485 (ἀμφήκης γένυς), dove γένυς è per altro sinonimo di γνάθος, e Eur. *El.* 688 (ἀμφήκει ξίφει). L'impiego di γνάθος d'altra parte (letteralmente 'guancia', 'mascella') è paragonabile a quello in Aristoph. *Nub.* 1107-10 (δίδασκε καὶ κόλαζε καὶ μέμνησ' ὅπως / εὖ μοι στομῶσεις αὐτόν, ἐπὶ μὲν θάτερα / οἶον δικιδίους, τὴν δ' ἐτέραν αὐτοῦ γνάθον / στόμωσον οἶαν εἰς τὰ μείζω πράγματα, "istruiscilo e puniscilo e fai attenzione / ad affilarmelo bene, una mascella / per i processetti, l'altra mascella invece / affilala per le cause più grosse"), che suggerisce altresì un possibile contesto per il nostro frammento: Strepsiade invita Socrate a istruire suo figlio nei piccoli e nei grandi processi, mentre la doppia finalità è realizzata tramite l'immagine 'dell'una e dell'altra mascella', che devono essere entrambe 'taglienti', 'affilate' (è questo che esprime il verbo tecnico στομοῦν, proveniente dalla sfera della metallurgia, e che corrisponde al verbo ἄκονεῖν utilizzato dal testimone del frammento: ἠκονημένον). L'allusione a possibilità espressive e argomentative offerte dalla sofistica è evidente: in [Aesch.] *PV* 64-5 (ἄδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον / στέρνων διαμπάξ

πασσάλευ' ἔρρωμένως), dove il cuneo d'acciaio che trapassa il petto di Prometeo è assimilato a una 'spietata mascella'; in Eur. *Cycl.* 395 (†Αἰτναῖά τε σφαγεῖα πελέκεων γνάθοις†) γνάθοι son detti di un'ascia doppia; il passo più interessante e prossimo al frammento in questione è tuttavia Eur. fr. 530.5-6 Kn. (πελέκεως δὲ δίστομον / γένυν ἔπαλλ' Ἀγκαῖος), dove γένυς (riferito alla πέλεκυς, 'ascia') è un perfetto *pendant* di γνάθος, mentre δίστομος riflette il doppio taglio di ἀμφήκης (è indifferente ai nostri fini se si tratti di un composto di στόμα – quindi δί-στομος – o di τέμνειν – δῖς-τομος). Tutte le immagini costituiscono in ogni caso argomenti piuttosto forti in favore dell'autonomia dell'espressione del frammento di Aristofane. Se ne può concludere che la coppia nome-epiteto abbia un colorito tragico e che – lungi dall'essere una parafrasi da grammatici della ἀμφήκης γλῶττα delle *Nuvole* – si configuri piuttosto come un'occorrenza ulteriore della metafora della 'lingua ('mascella' nel linguaggio comico) a doppio taglio' – come nel γνάθον / στόμωσον dell'altro passo delle *Nuvole* – la quale sa operare tanto puntigliosamente e minuziosamente quanto la 'sottigliezza' di marca sofistica (ed euripidea).

Se in Aristoph. *Ran.* 774-5 (οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν, "e quelli quando ascoltano / le sue controversie e le circonvoluzioni e i raggiri") le στροφαί, insieme alle 'controversie' e alle 'circonvoluzioni' – nel senso di un avvatarsi in chiacchiere allo scopo di abbindolare l'avversario – appartengono alle prerogative che fanno apprezzare Euripide presso malfattori d'ogni sorta residenti nell'Ade, nel frammento Aristoph. fr. 682 K.-A. (στρεψίμαλλος τὴν τέχνην Εὐριπίδης, "dal vello attorcigliato [è] Euripide quanto all'arte sua"; cf. Bagordo 2017a, *ad l.*), citato dallo scolio al passo, ricorre la non dissimile metafora dell'attorcigliamento (stavolta dall'immaginario tessile), realizzata in un composto, verisimilmente coniato *ad hoc*, il cui significato non è tuttavia 'che attorciglia il vello' bensì 'col vello attorcigliato'.⁴⁴ Che στρέφειν e derivati siano atti, in un contesto favorevole, a evocare la dimensione 'contorta' della dizione e della concettualità ovvero

44 Su questo tipo di composti con primo elemento verbale passivo e secondo elemento nominale che non rappresenta l'agente ma serve a caratterizzare l'elemento verbale cf. Tribulato 2015: 114, 284.

la versatilità retorico-argomentativa euripidea è mostrato ad es. da Aristoph. *Ran.* 892-4 (αἰθὴρ ἔμὸν βόσκημα καὶ γλώττης στρόφιγξ / καὶ ξύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι, / ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὦν ἄν ἄπτωμαι λόγων, “Etere mio nutrimento e della lingua vortice / e intelletto e narici dal fiuto sottile, / fate che correttamente io sappia confutare i temi che affronterò”), dove Euripide stesso invoca il ‘vortice della (sua) lingua’ come divinità ispiratrice affinché lo assista nell’agone contro Eschilo (si veda anche *Nub.* 792 ἀπὸ γὰρ ὀλοῦμαι μὴ μαθὼν γλωττοστροφεῖν, “Perirò infatti per non aver imparato a rigirare la lingua”, detto di Strepsiade, a sua volta nome parlante da στρέφειν); una prontezza di lingua appositamente allenata dalla sofistica a ingannare è sottesa anche dallo στρόφις di *Nub.* 450, una tra le tante ingiurie che lo stesso Strepsiade accetterebbe volentieri se solo gli fosse corrisposta la promessagli superiorità retorica a processo.

Un altro frammento aristofaneo, il cui interesse va ben al di là dei temi qui trattati, inerendo ad esso una dimensione sociolinguistica, è Aristoph. fr. 706 K.-A. (διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως, / οὔτ' ἀστείαν ὑποθηλυτέραν / οὔτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικότεραν, “che si serve della parlata di mezzo della città, / né di una urbana troppo effeminata / né di una servile troppo rusticheggiante”; cf. Bagordo 2017a, *ad l.*), laddove ἀστεῖος evocerebbe la cultura dell’*élite* intellettuale urbana con tutta la sua raffinata esclusività, mentre θῆλυς conferirebbe a detta cultura una sfumatura di decadenza e mollezza ionicizzante ed entrambi sarebbero contrapposti ad ἀνελεύθερος e ἄγροικος, connotanti la componente contadina e rustica anche nei modi del grosso della popolazione attica. Proprio al primo gruppo, che si potrebbe definire ‘colto-effeminato’, sarebbero da ricondurre figure come Euripide, Agatone o Socrate in quanto (almeno nella caricatura) visti come membri di una cricca intellettuale d’influenza sofistica e non di rado dotati di tratti femminili (il caso estremo è Agatone). Alla stessa sfera pertiene Aristoph. *Eq.* 1375-81 (Δη. τὰ μεράκια ταυτὶ λέγω τὰν τῶ μύρω, / ἃ τοιαδι στωμυλεῖται καθήμενα, / “σοφός γ' ὁ Φαίαξ δεξιῶς τ' οὐκ ἀπέθανεν. / συνερτικός γάρ ἐστι καὶ περαντικός, / καὶ γνωμοτυπικός καὶ σαφῆς καὶ κρουστικός, / καταληπτικός τ' ἄριστα τοῦ θορυβητικοῦ.” / Αλ. οὔκουν καταδακτυλικὸς σὺ τοῦ λαλητικοῦ; “De. questi ragazzini qui dico, quelli in ‘profumeria,

/ che cianciano seduti di cose del genere: / ‘Proprio ingegnoso Feace che abilmente sfuggì alla morte. / È cogentista infatti e conclusivista, / e sentenzista e chiaro e incisivista, / e verificazionista meglio di ogni turbativista.’ / SA. Non sei forse tu ditinculista di qualche loquacista?’), dove già solo l’aggettivazione in -υκός appare come una vera e propria marca sociolettica per la generazione di giovani ateniesi di tendenze sofistiche o sofisticheggianti, che passa il tempo a chiacchierare riempiendosi la bocca di sentenze ‘intelligenti’ e alla moda.

Il cerchio si chiude se si riflette sull’inidoneità di Strepsiade – in un passo delle *Nuvole* cui si è già accennato (Aristoph. *Nub.* 636-99; cf. *supra*) – quando tenta di essere accolto nel *phrontisterion* diretto da Socrate, il quale lo sottopone a una specie di test di cultura generale, per poi mettere a nudo tutte le sue manchevolezze e insultarlo come ‘rozzo’, ‘ignorante’ e ‘campagnolo’ (646 ὡς ἄγροικος εἶ καὶ δυσμαθής; 655 ἀγρεῖος εἶ καὶ σκαίος), marcando definitivamente la distanza, insormontabile, che separa l’eroe comico’ (e il cittadino medio ateniese che con lui si poteva identificare) dalla società socratico-sofistica cui egli aspirerebbe con lo scopo ultimo di apparire ciò che non potrà mai essere: ‘fine in società’ (649 πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ).

Riferimenti bibliografici

- Arrighetti, Graziano (ed.) (1964), *Satiro. Vita di Euripide*, a cura di Graziano Arrighetti, Pisa: Libreria Goliardica.
- (1994), “Socrate, Euripide e la tragedia (Aristoph., *Ranae* 1491-1499)”, in Francesco Del Franco (ed.), *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli: Bibliopolis, 35-44.
- Austin, Colin e S. Douglas Olson (eds) (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Edited with Introduction and Commentary by Colin Austin and S. Douglas Olson, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Bagordo, Andreas (2013), *Telekleides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, (Fragmenta Comica 4) Heidelberg: Verlag Antike.
- (2014), *Alkimenēs–Kantharos. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, (Fragmenta Comica 1.1) Heidelberg: Verlag Antike.
- (2016), *Aristophanes fr. 590–674. Übersetzung und Kommentar*, (Fragmenta Comica 10.9) Heidelberg: Verlag Antike.

- (2017a), *Aristophanes fr. 675–820. Übersetzung und Kommentar*, (Fragmenta Comica 10.10) Heidelberg: Verlag Antike.
- (2017b), “Euripides’ Muse und Aischylos’ Fuß. Zu Aristophanes, *Frösche* 1304-1329”, in Bernhard Zimmermann (ed.), *2500 Jahre Komödie*, Heidelberg: Verlag Antike, 71-104.
- (2018), *Aristophanes fr. 821–976. Übersetzung und Kommentar*, (Fragmenta Comica 10.11) Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Barrett, William S. (ed.) (1964), *Euripides. Hecuba*. Edited with Introduction and Commentary by William S. Barrett, Oxford: Clarendon Press.
- Beta, Simone (1999), “La difesa di Diceopoli e le arti retoriche di Euripide negli *Acarnesi* di Aristofane”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 2: 223-33.
- Carey, Christopher (2000), “Old Comedy and the Sophists”, in David Harvey e John Wilkins (eds), *The Rivals of Aristophanes*, London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 419-36.
- Casertano, Giovanni (2005), “Contra Trindade, seu *Peri Aletheias*”, in José Trindade Santos (ed.), *Do Saber ao Conhecimento, Estudos sobre o Teeteto*, Lisboa-Braga: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 63-76.
- Cassio, Albio Cesare (ed.) (1977), *Aristofane. Banchettanti (Δαιταλής). I frammenti*, a cura di Albio Cesare Cassio, Pisa: Giardini.
- Chantraine, Pierre (1945), “Grec κομψός”, *Revue des Études Grecques* 58: 90-6.
- Cobetto Chiggia, Pietro (2005), “Suida, Teramene di Atene e Teramene di Ceo”, *Medioevo Greco* 5: 121-7.
- Consigny, Scott P. (2001), *Gorgias, Sophist and Artist*, Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Dalby, Andrew (2003), *Food in the Ancient World from A to Z*, London-NewYork: Psychology Press.
- Dalfen, Joachim. (2004), *Platon. Werke. Übersetzung und Kommentar*, Bd. VI 3 (*Gorgias*), Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Denniston, John D. (1927), “Technical Terms in Aristophanes”, *The Classical Quarterly* 21: 113-21.
- Dodds, Eric Robertson (1973), *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford: Oxford University Press.
- Dover, Kenneth J. (ed.) (1968), *Aristophanes. Clouds*. Edited with Introduction and Commentary by J. Kenneth Dover, Oxford: Clarendon Press.
- Eco, Umberto (2006), *A passo di gambero*, Milano: Bompiani.
- Egli, Franziska (2003), *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, München-Leipzig: Saur.

- Gallo, Italo (1983), "Citazioni comiche nella *Vita Socratis* di Diogene Laerzio", *Vichiana* 12: 201-12 (= *Ricerche sul teatro greco*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, 127-39).
- Goldberg, Sander M. (1980), *The Making of Menander's Comedy*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Handley, Eric W. (1956), "Words for 'soul', 'heart' and 'mind' in Aristophanes", *Rheinisches Museum für Philologie* 99: 205-25.
- Imperio, Olimpia (1998), "Callia", in Anna Maria Belardinelli, Olimpia Imperio, Giuseppe Mastromarco, Matteo Pellegrino e Piero Totaro (eds), *Tessere. Frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari: Adriatica Editrice, 195-254.
- Irwin, Terence (1983), "Euripides and Socrates", *Classical Philology* 78: 183-97.
- Kambitsis, Jean (ed.) (1972), *L'Antiope d'Euripide*. Édition commentée des fragments par Jean Kambitsis, Athènes: Hourzamanis.
- Kassel, Rudolf e Colin Austin = (eds) *Poetae Comici Graeci (PCG)*: *PCG I (Comoedia Dorica Mimi Phylaces)*. Ediderunt Rudlf Kassel et Colin Austin, Berlin-New York: De Gruyter, 2001; *PCG II (Agathenor-Aristonymus)*, 1991; *PCG III 2 (Aristophanes. Testimonia et Fragmenta)*, 1984; *PCG IV (Aristophon-Crobylus)*, 1983; *PCG V (Damo Xenus-Magnes)*, 1986; *PCG VI 2 (Menander. Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata)*, 1998; *PCG VII (Menecrates-Xenophon)*, 1989; *PCG VIII (Adespota)*, 1995.
- Kawalko Roselli, David (2005), "Vegetable-Hawking Mom and Fortunate Son: Euripides, Tragic Style, and Reception", *Phoenix* 59: 1-49.
- Kock, Theodor (ed.) (1880), *Comicorum Atticorum Fragmenta*. Ed. Theodor Koch, vol. I (*Antiquae comoediae fragmenta*), Lipsiae: Teubner.
- Kraus, Walther (1962), Rec. Otto Seel, *Aristophanes oder Versuch über die Komödie*, Stuttgart, Ernst Klett, 1960, *Gnomon* 34: 305-7.
- Kühner, Raphael e Bernhard Gerth (1898; 1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre* (II.1; II.2), 3. Auflage in zwei Bänden (1835), Hannover-Leipzig: Hahnsche Buchhandlung.
- Kullmann, Wolfgang (1986), "Euripides' Verhältnis zur Philosophie", in Heikki Koskenniemi, Siegfried Jäkel e Vappu Pyykkö (eds), *Literatur und Philosophie in der Antike*, Turku: Turun Yliopisto, 35-49.
- van Leeuwen, Jan (ed.) (1900), *Aristophanis Equites. Cum prolegomenis et commentariis* ed. Jan van Leeuwen, Lugduni Batavorum: Sijthoff.
- Lefkowitz, Mary R. (1980), "The Quarrel between Callimachus and Apollonius", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 40: 1-19.
- (1987), "Was Euripides an Atheist?", *Studi italiani di filologia classica* 5: 149-66.
- (1989), "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", *The Classical*

Quarterly 39: 70-82.

- Lloyd, Michael (1992), *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press.
- Marcovich, Miroslav (1999), *Diogenes Laertii Vitae philosophorum*. Vol. I (libri I-X). Edidit Miroslav Marcovich, Stuttgart-Leipzig: Teubner.
- Mastromarco, Giuseppe (2016), “ἐὐριπιδαριστοφανίζων (Cratino, fr. 342 K.-A.)”, in Ferruccio Conti Bizzarro, Giulio Massimilla e Giuseppina Matino (eds), *Philoi logoi. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate ad Ugo Criscuolo*, Napoli: Satura editrice, 73-88.
- Mattusch, Carol C. (1975), “Pollux on Bronze Casting: A New Look at κᾶναβος”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 16: 309-16.
- Moline, Jon (1975), “Euripides, Socrates and Virtue”, *Hermes* 103: 45-67.
- Müller, Karl Otfried (1817), *Aeginetica*, Berolini.
- Mureddu, Patrizia (1992), “La ‘incomunicabilità’ gorgiana in una parodia di Aristofane? Nota a *Thesm.* 5-21”, *Lexis* 9/10: 115-20.
- Napolitano, Michele (ed.) (2003), *Euripide. Ciclope*, a cura di Michele Napolitano, introduzione di Luigi Enrico Rossi, Venezia: Marsilio.
- (2012), *I Kolakes di Eupoli*. Introduzione, traduzione, commento di Michele Napolitano, (Studia Comica 4) Mainz: Verlag Antike.
- O’ Sullivan, Neil (1992), *Alcidamas, Aristophanes, and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart: Steiner.
- Olson, S. Douglas (ed.) (1998), *Aristophanes. Peace*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford-New York: Oxford University Press.
- (2002), *Aristophanes. Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford-New York: Oxford University Press.
- (2014), *Eupolis fr. 326-497. Translation and Commentary*, (Fragmenta Comica 8.3) Heidelberg: Verlag Antike.
- Ornaghi, Massimiliano (2012), “Gli *Esiodi* di Teleclide e le variazioni comiche del modello agonale”, in Daniela Castaldo, Francesco G. Giannachi e Alessandra Manieri (eds), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica – Poetry, Music and Contests in Ancient Greece*, Galatina: Congedo, 385-414.
- Orth, Christian (2013), *Alkaios – Apollophanes. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, (Fragmenta Comica 9.1) Heidelberg: Verlag Antike.
- Patzer, Andreas (1994), “Sokrates in den Fragmenten der Attischen Komödie”, in Anton Bierl e Peter von Möllendorff (eds), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart-Leipzig: B.G. Teubner, 50-81.
- Pirrota, Serena (2009), *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, (Studia Comica 1) Berlin: Verlag Antike.
- Purgold, Ludwig (1802), *Observationes criticae in Sophoclem, Euripidem,*

- Anthologiam Graecam et Ciceronem: adiuncta est e Sophoclis codice Ienensi varietas lectionis et scholia maximam partem inedita*, Ienae-Lipsiae: Gabler.
- Radermacher, Ludwig (1951), *Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik*. Herausgegeben von L. R., Wien: Rohrer.
- Raines, John M. (1934), “Critical Notes on Archippus, Phrynichus, Callias, and Aristophanes”, *Classical Philology* 29: 338-41.
- Rau, Peter (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: Beck.
- Revermann, Martin (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Rossetti, Livio (1971), “Recenti sviluppi della questione socratica” (II parte), *Proteus* 6: 161-87.
- (1974), “Alla ricerca dei *logoi Sokratikoi* perduti”, *Rivista di Studi Classici* 22: 424-38.
- Ruhnken, David (1754), *Τιμαίου Σοφιστοῦ Λεξικὸν περὶ τῶν παρὰ Πλάτωνι λέξεων. Timaei Sophistae Lexicon vocum Platoniarum, ex codice MS. Sangermanensi nunc primum edidit atque animadversionibus illustravit David Ruhnkenius*, Lugduni Batavorum: Luchtman.
- Ruiz Montero, Consuelo e María D. Sánchez Alacid (2006), “La *Vita Aesopi* y el griego coloquial de época imperial (I)”, in Esteban Calderón Dorda *et al.* (eds), *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, vol. 2, 915-23.
- Scholten, Helga (2003), *Die Sophistik. Eine Bedrohung für die Religion und Politik der Polis?*, Berlin: Akademie Verlag.
- Schorn, Stefan (2004), *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel: Schwabe.
- Schwinge, Ernst-Richard (2002), “Aristophanes und Euripides”, in Andrea Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar: Metzler, 3-43.
- Stama, Felice (2014), *Frinico. Introduzione, traduzione e commento*, (Fragmenta Comica 7) Heidelberg: Verlag Antike.
- Taillardat, Jean (1965), *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, 2. tir., revu et corr. (1962), Paris: Les Belles Lettres.
- TrGF* 5.1 = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5.1 (*Euripides*). Ed. Richard Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 2004.
- Tribulato, Olga (2015), *Ancient Greek Verb-Initial Compounds: Their Diachronic Development Within the Greek Compound System*, Berlin-Boston: De Gruyter.

- Usher, Stephen (1999), *Greek Oratory: Tradition and Originality*, Oxford: Oxford University Press.
- Whitehead, David (2003), "Tradition and Originality: Aspects of Athenian Forensic Oratory in the Late Fifth and Early Fourth Centuries B. C.", *Electronic Antiquity* 7 (1).
- Willi, Andreas (2003), *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford: Oxford University Press.
- Worman, Nancy B. (2004), "Insult and Oral Excess in the Disputes between Aeschines and Demosthenes", *American Journal of Philology* 125: 1-25.
- Yunis, Harvey (1988), "The Debate on Undetected Crime and an Undetected Fragment from Euripides' Sisyphus", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 75: 39-6.
- Zilioli, Ugo (2007), *Protagoras and the Challenge of Relativism. Plato's Subtlest Enemy*, Aldershot: Ashgate.
- Zimmermann, Bernhard (2006), "Euripidaristophanon. Riflessioni su un paradosso aristofaneo", in Patrizia Mureddu e Gian Franco Nieddu (eds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam: Hakkert, 33-41.

Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11)

MARCO DURANTI

Abstract

In this article I discuss two passages in the scene in Aristophanes' *Ecclesiazusae* (vv. 1089-91, 1105-11) during which three old Crones are quarrelling over a Young man, each appealing to the rules established by the new decree proclaimed by the women. As regards the first passage, I examine the two possible translations of βινεῖν . . . διαλελημμένον (1090), arguing in favour of "to fuck held in fetters" (Halliwell and similarly Sommerstein), against the translation "to fuck one by one" (Brunck, Marzullo, Paduano, Del Corno). I then analyze Andrea Capra's 2010 translation hypothesis of lines 1105-11, regarding the decoration of the future tomb of the Young man. I point out that Capra's idea that he refers to his own member as a substitute for the usual funeral lekythos must be rejected; the habitual interpretation which holds that he is referring to one of the Crones is still the most plausible.

Il Giovane, le vecchie e il decreto di Cannono (vv. 1105-11)

Il presente contributo prende in esame due problemi di interpretazione e traduzione (1089-91, 1105-11) concernenti la scena delle *Ecclesiazuse* di Aristofane che ritrae un Giovane conteso da tre Vecchie, in virtù delle regole di precedenza sessuale delle vecchie sulle giovani stabilite dal nuovo governo femminile. Il Giovane, nel tentativo di entrare nella casa della Ragazza, subisce i successivi attacchi delle megere: se la sua bella riesce a scacciare la Prima vecchia (1044), è impotente di fronte alla furia della Seconda, che la costringe alla fuga (1049). Sopraggiunge però una Terza Vecchia (1065), reclamando per sé il malcapitato: poiché la Seconda non desiste, le due rivali stratonano la loro vittima in due direzioni opposte, ciascuna cercando di condurla nella rispettiva casa. Così commenta sconsolato il Giovane nel primo dei due passi in esame (*Eccl.* 1089-91):

τουτὶ τὸ πρᾶγμα κατὰ τὸ Καννωνοῦ σαφῶς
 ψήφισμα· βινεῖν δεῖ με διαλελημμένον.
 πῶς οὖν δικωπεῖν ἀμφοτέρας δυνήσομαι;¹

Il Giovane fa riferimento al decreto di Cannono, che prevedeva la pena di morte per coloro che si fossero macchiati di tradimento verso il popolo ateniese, ed è citato da Senofonte per il famoso processo ai generali della battaglia navale delle Arginuse:

ἴστε δέ, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πάντες ὅτι τὸ Καννωνοῦ ψήφισμά ἐστιν ἰσχυρότατον, ὃ κελεύει, ἔάν τις τὸν τῶν Ἀθηναίων δῆμον ἀδικῆ, δεδεμένον ἀποδικεῖν ἐν τῷ δήμῳ, καὶ ἔάν καταγνωσθῆ ἀδικεῖν, ἀποθανεῖν εἰς τὸ βάραθρον ἐμβληθέντα, τὰ δὲ χρήματα αὐτοῦ δημευθῆναι καὶ τῆς θεοῦ τὸ ἐπιδέκατον εἶναι. (Xen. *Hist. Gr.* 1.7.20)

[Sapete tutti, o Ateniesi, quale sia la forza del decreto di Cannono, il quale impone che, qualora qualcuno commetta un'ingiustizia verso il popolo ateniese, debba difendersi in ceppi di fronte al popolo, e che, qualora veda riconosciuto colpevole, debba morire gettato nel baratro, i suoi beni vengano confiscati e la decima parte vada alla dea.]²

Dei versi delle *Ecccl.* in questione i commentatori hanno proposto due interpretazioni, basate su una diversa traduzione del participio διαλελημμένον (1090). La prima interpretazione, maggioritaria, lo fa corrispondere a δεδεμένον del passo senofonteo e lo traduce conseguentemente “tenuto in prigionia”, come risulta dai seguenti due esempi:

It's clear Kannonos' law still in force: I'm going to have to fuck 'while held in fetters'. How on earth can I row with both my oars at once? (trad. Halliwell in Aristophanes 1997).

This business is definitely being done under the decree of Cannonus: I've got to fuck while held by two warders! How will I

1 Il testo delle *Ecclesiazuse* è citato secondo l'edizione di Wilson (Aristophanes 2007a).

2 Dove non altrimenti specificato, le traduzioni dal greco o dal latino sono mie.

be able to ply the oar in both holes at once? (trad. Sommerstein in Aristophanes 2007b).

Rispetto a Halliwell, Sommerstein sottolinea il particolare che il Giovane-imputato è trattenuto da due guardie, deducendolo dal prefisso δια- di διαλελημμένον e dall'avverbio ἐκατέρωθεν nello scolio al nostro passo:

κατὰ τὸ Καννώνου: <οὔτος γὰρ> ψήφισμα γεγράφει κατεχόμενον ἐκατέρωθεν ἀπολογεῖσθαι τὸν κατ' εἰσαγγελίαν κρινόμενον.

[Sulla base (del decreto) di Cannono: <costui infatti> aveva scritto un decreto in base a quale chi era giudicato di fronte all'assemblea dovesse difendersi mentre era tenuto fermo da entrambi i lati.]

Si noti che al διαλελημμένον del passo aristofaneo corrisponde qui κατεχόμενον ἐκατέρωθεν. Il testo dello scolio è chiaramente riproiettato dalla *Suda*, che parla del decreto di Cannono, citando proprio il passo delle *Eccl.*, s.v. εἰσαγγελία:

τοῦτι τὸ πρᾶγμα κατὰ τὸ Καννώνου σαφῶς ψήφισμα, βινεῖν με δεῖ διαλελημμένον. οὔτος γὰρ ψήφισμα ἐγεγράφει κατεχόμενον ἐκατέρωθεν ἀπολογεῖσθαι τὸν κατ' εἰσαγγελίαν κρινόμενον.

[È chiaro che questa cosa sta avvenendo secondo il decreto di Cannono: questi aveva infatti scritto un decreto in base al quale chi era giudicato di fronte all'assemblea si dovesse difendere mentre era tenuto fermo da entrambi i lati.]

Il decreto di Cannono è ricordato anche nel *Lessico* di Esichio:

Καννωνοῦ πανδοκεῖον· <πέπαικται παρὰ τὸ> Καννωνοῦ ψήφισμα· εἰσήνεγκε γὰρ οὔτος ψήφισμα, ὥστε διειλημμένους τοὺς κρινόμενους ἐκατέρωθεν ἀπολογεῖσθαι. (Hsch. κ 678)

[L'albergo di Cannono: si fa ironia sul decreto di Cannono: questi aveva infatti emesso un decreto, in base al quale gli imputati dovevano difendersi mentre erano tenuti fermi da entrambi i lati.]

Si noti che Esichio parte da un luogo classico diverso, che non è attestato. È possibile – ma si tratta di una congettura – che l'autore di quel passo, un comico, ironizzasse su un albergo (πανδοκεῖον) i

cui avventori si trovassero in una condizione assai disagiata, paragonabile alla condizione in cui si trovava l'imputato a un processo regolato dal decreto di Cannono. In ogni caso l'esposizione del contenuto del decreto fatta da Esichio è conforme a quella dello scolio e della *Suda*; in luogo di κατεχόμενον ἐκατέρωθεν Esichio ha διειλημμένους . . . ἐκατέρωθεν, con una forma di participio allotropo di διαλελημμένον di *Eccl.*

La seconda interpretazione, introdotta da Brunck, si riferisce invece a una clausola del decreto che avrebbe previsto il giudizio separato per gli imputati: il giovane non andrebbe visto nel ruolo metaforico dell'imputato, bensì del giudice, incaricato di 'giudicare' le due megere-imputate separatamente. Cito di seguito le parole di Brunck, così come alcune traduzioni conformi alla sua lettura del passo:

Iuxta Cannoni decretum ait adolescens sibi impositam esse necessitatem δίχα ἐκάστην, non κρίνειν iudicare, sed βινεῖν permolare ("Sulla base del decreto di Cannono, il giovane afferma che gli è imposto non di giudicare (κρίνειν) separatamente (δίχα ἐκάστην) le due vecchie, ma di avere con loro separatamente un rapporto sessuale"). (Brunck in Aristophanes 1783: 59 *ad l.*)

Per una storia così, ci vorrebbe il decreto di Cannono: *farsi in due e frotterle*. Riuscisci a sbatterle con un colpo solo! (trad. Marzullo in Aristofane 1982)

Niente: bisogna applicare il decreto di Cannono: *frotterle separatamente*. Non posso mica lavorare con tutte e due insieme. (trad. Paduano in Aristofane 1984)

Questa è la storia del decreto di Cannono, chiaro: prima *dividersi*, poi *fottere*. Con tutte e due non ce la faccio: non ho mica due remi! (trad. Del Corno in Aristofane 1989)³

Tuttavia, questa seconda interpretazione presenta notevoli elementi di difficoltà. In primo luogo va osservato che, nel brano senofonteo, la clausola che imponeva di giudicare separatamente gli imputati non è riportata nel succitato punto in cui si espone il contenuto del decreto, bensì più oltre:

³ L'enfasi nelle traduzioni di Marzullo, Paduano e Del Corno è mia.

ταῦτ' εἰπὼν Εὐρυπτόλεμος ἔγραψε γνώμην κατὰ τὸ Κανωνοῦ ψήφισμα κρίνεσθαι τοὺς ἄνδρας δίχᾳ ἕκαστον· ἡ δὲ τῆς βουλήσ ἦν μιᾷ ψήφῳ ἅπαντας κρίνειν. (Xen. *Hist Gr.* 1.7.34)

[Dopo aver detto ciò, Euripolemo propose un ordine del giorno per processare gli uomini secondo il decreto di Cannonno singolarmente. Ma il proposito del consiglio era di giudicarli con un voto unico.]

Dal testo non è possibile capire se il giudizio separato fosse una clausola specifica del decreto di Cannonno o fosse piuttosto una norma generale, valida per più di una fattispecie di reato, che Euripolemo voleva applicare anche nel caso riguardante le Arginuse.

In secondo luogo, la diatesi passiva di διαλελημμένον mal si accorda con l'idea di Brunck che il giovane assuma metaforicamente il ruolo attivo del giudice. Lo studioso immagina che βινεῖν διαλελημμένον instauri un gioco di parole con una presunta espressione giuridica κρίνειν διαλελημμένον, ma, come nota Rogers (in Aristophanes 1902: 165 *ad Eccl.* 1190), una siffatta espressione non è attestata.

Ma l'interpretazione di Brunck è contraddetta anche da un elemento testuale del nostro passo aristofaneo che è passato inosservato. La particella οὖν, infatti, è conclusiva, indica una successione temporale o una conseguenza logica di ciò che la precede, nel nostro caso βινεῖν δεῖ με διαλελημμένον (Denniston 1954: 425: "The particle expresses *post hoc* and (more frequently) *propter hoc*"). Il significato generale può dunque accordarsi bene con la prima interpretazione: "dovrò andare a letto, preso da due donne contemporaneamente: *ma dunque*, come potrò 'vogare' con entrambe?". La seconda interpretazione necessiterebbe invece di una particella epesegetica come γάρ (Denniston 1954: 60): "dovrò andare a letto con le due donne separatamente: *infatti*, come potrei 'vogare' con entrambe insieme?".

Una spia delle difficoltà logiche poste dalla seconda interpretazione è nella traduzione di Paduano: "*bisogna* applicare il decreto di Cannonno: *fotterle separatamente*". La traduzione esprime l'idea che il Giovane *voglia* avvalersi del decreto di Cannonno, al fine di potere almeno soddisfare le due vecchie separatamente; ma il te-

sto greco non contiene un'idea di desiderio, bensì (si veda soprattutto σαφῶς) esprime il concetto fattuale che le vicende del giovane *stanno avvenendo* secondo il suddetto decreto. Perciò, anche il verbo δεῖ non esprime la volontà del Giovane, bensì la costrizione cui è sottoposto. Il Ragazzo non vorrebbe certo soddisfare le due Vecchie una dopo l'altra, bensì non soddisfarne neanche una, e in subordinate vorrebbe almeno limitarsi a una sola: quando una delle due vecchie, presumibilmente la Terza,⁴ prevale, ma la Seconda dichiara che reclamerà comunque i propri diritti dopo che la rivale avrà finito, egli replica μή, πρὸς θεῶν / ἐνὶ γὰρ ξυνέχεσθαι κρεῖττον ἢ δυοῖν κακοῖν (“no, per gli dei, è meglio essere afflitto da un solo male che da due”, 1095bis-6).

A favore della prima interpretazione va anche detto che essa pone i versi analizzati in continuità con i precedenti versi 1086-7, nei quali il Giovane afferma che, se le due Vecchie fossero barcaiole, farebbero fuggire i clienti a furia di tirarli verso la propria imbarcazione.⁵ In entrambi i casi, il Giovane sta descrivendo tramite immagini la situazione scenica, che lo vede in precario equilibrio tra le due opposte forze delle Vecchie.

La decorazione della tomba del Giovane (vv. 1105-11)

ὄμως δ' ἐάν τι πολλὰ πολλάκις πάθω
 ὑπὸ ταῖνδε ταῖν κασαλβάδοιν δεῦρ' εἰσπλέων,
 θάψαι μ' ἐπ' αὐτῷ τῷ στόματι τῆς εἰσβολῆς,
 καὶ τήνδ' ἄνωθεν ἐπιπολῆς τοῦ σήματος
 ζῶσαν καταπιτῶσαντες, εἶτα τὼ πόδε
 μολυβδοχοήσαντες κύκλω περὶ τὰ σφυρὰ
 ἄνω 'πιθεῖναι πρόφασιν ἀντι ληκύθου.

I versi in questione chiudono la scena della contesa tra le due vecchie per il giovane, il quale, ormai trascinato senza possibilità di scampo verso la casa della Terza vecchia, e disperando di uscirne

4 È più verosimile che a prevalere sia la Terza Vecchia in virtù del gioco comico per cui, in questa scena, il vincitore di ciascun duello è sconfitto nel duello successivo (cf. Sommerstein 2007: 230 *ad* 1074-97).

5 Cf. lo scolio e il commento di Vetta (Aristofane 1989: 264 *ad* 1086).

vivo, esprime le sue ultime volontà. La questione verte sul referente di τήνδ' (1108): secondo l'interpretazione comune, il dimostrativo designa una delle due Vecchie, e di conseguenza i versi vanno tradotti come negli esempi che seguono:

Certo mi capita un guaio grosso, se viaggio con queste due baldracche: seppellitemi proprio qua, all'imbocco dello stretto. Quest'altra impeciatala bene, sui piedi: intorno alle caviglie buttateci del piombo e schiaffatela viva in cima alla tomba, al posto del monumento (trad. Marzullo in Aristofane 1982).

Non c'è dubbio che finirà male, a navigare con queste due troie! Voglio essere sepolto alla bocca dello stretto; e questa (*indicando una delle due vecchie*) la voglio sulla mia tomba, proprio in cima. Ma prima la spalmerete viva di pece, e poi le salderete i piedi con piombo fuso intorno alle caviglie. Così deve stare là sopra, al posto dell'urna (trad. Del Corno in Aristofane 1989).

Still, if (as may well be) something does happen to me at the hands of those whores when I sail to this port, then bury me right at the mouth of the strait; and take this woman [*gesturing with his hand towards the Second Old Woman*], cover her alive with pitch, then pour molten lead over her feet right round the ankles, and put her up on top above my tomb to serve as a substitute for a monumental urn (trad. Sommerstein in Aristophanes 2007b).

Nelle ultime parole del giovane è stato visto un riferimento al supplizio del καταπιττοῦν, menzionato già al v. 829 e in più fonti (Aesch. *Ch.* 287-8; Cratinus fr. 397; Pl. *Gorg.* 473c; Heraclid. *Pont.* fr. 50 Wehrli), sebbene qui il giovane non ricopra la vecchia di pece al fine di darle fuoco, secondo quella prassi, ma intenda fissarla a coronamento della propria tomba. Proprio a questo servirebbe il piombo, versato sui piedi della vecchia come si faceva con le statue (cf. Eur. *Andr.* 266-7). In tal modo il giovane intenderebbe punire la vecchia.

Una nuova interpretazione di questi versi è stata proposta da Andrea Capra, del quale riporto di seguito la traduzione:

E se il tristo remeggio delle troie
fatal mi fia, la mia fossa scavate

alla bocca del porto, e sul mio remo,
 ancor pulsante e ritto sulla tomba,
 colate nera pece, e con due scotte
 piombate la cappella a tondo a tondo:
 lo isserete lassù, a guisa di urna . . .

Per comodità di esposizione, riassumo la tesi di Capra in una *pars destruens* e in una *pars construens* (2010: 269-70).

Pars destruens:

1. “che senso può avere la scelta di una vecchia a scapito dell’altra?”;
2. “sulla tomba si ponevano oggetti cari, a partire dal celebre remo di Elpenore in *Odissea* 11.72 ss. sino ai molti casi ricordati nel libro VII dell’*Antologia Palatina*: perché mai l’Evasore dovrebbe volere l’odiosa vecchia anche in cima al suo sepolcro?”;
3. “cosa vuol dire ‘saldare i piedi intorno alle caviglie?’”;

Pars construens:

- a. “Il dimostrativo *tend’* può a mio avviso essere riferito al ‘remo’ (in greco *kope*, cf. *dikopein* al v. 1091) o – più francamente – al fallo eretto e sprepuziato”;
- b. “è dunque il remo a essere coperto di pece: il verbo che esprime quest’azione, *katapittoo*, poteva sì indicare un supplizio capitale (cf. ad esempio Platone, *Gorgia* 473c), ma anche un’operazione con cui si sistemavano recipienti e imbarcazioni danneggiati (cf. ad esempio rispettivamente Cratino fr. 201 PGC e Cassio Dione, *Storia Romana* I 162 Weidmann): al rischio di simili ‘danneggiamenti’ alludevano del resto già i vv. 1086 ss. Entrambi i referenti vanno molto bene qui, per via delle metafore nautiche e perché l’oggetto in questione dovrà stare sulla tomba proprio come un recipiente (*lekythos* “urna”)”;
- c. “per quanto riguarda i ‘piedi’, il greco *pode* può anche significare ‘scotte’”;
- d. “alle *sphyra*, che significa ‘caviglie’ ma anche ‘estremità’ (cf. Liddell Scott Jones, s.v. *sphyron*), saranno dunque assicurate due corde, presumibilmente quelle con le quali le vecchie stanno trainando l’Evasore per il fallo”.

Le argomentazioni di Capra destano perplessità. Per quanto con-

cerne la sua *pars destruens*, se da un lato è vero che, nell'ipotesi che τήνδε designi una delle due Vecchie, non è possibile determinare quale delle due sia indicata (punto 1), in quanto la gestualità dell'attore non è ricostruibile, d'altra parte un indizio può venire dalla precedente caratterizzazione delle due Megere: mentre la Seconda vecchia ha le sembianze di una Empusa, un mostro iniettato di sangue e coperto di pustole (vv. 1056-7; cf. Vetta 1989: 261 *ad* vv. 1056-7), la Terza ha un aspetto funereo (v. 1073), tanto da avere una λήκυθος al posto del volto (v. 1101). Forse quest'ultima caratteristica, menzionata dal Giovane proprio nel suo intervento finale, suggerisce che sarà la Terza Vecchia a sostituire la λήκυθος sulla tomba del giovane.

Procedendo con le argomentazioni di Capra, non si vede quale difficoltà debba porre la frase τὼ πόδε / μολυβδοχοήσαντες κύκλω περὶ τὰ σφυρὰ (punto 3), che indica il fissare i piedi versando piombo fuso e all'altezza delle caviglie e tutto attorno ad esse. D'altra parte, la sua traduzione di τὼ πόδε μολυβδοχοήσαντες come "piombando poi con due scotte" non chiarisce quale sia il senso del riferimento al piombo, se non attraverso un supposto uso metonimico ("piombare" come fissare saldamente) che appare improbabile.

Riguardo alla *pars construens*, va notato (punto *b*) che il verbo καταπιπτόω non è mai usato in riferimento alla riparazione di un remo, per il semplice motivo che la pece non era adibita a questo uso; né certamente si utilizzava la pece per riparare le urne marmoree poste sopra le tombe (non tutti i recipienti si riparano allo stesso modo). Anche la precisazione che τήνδε è ancora ζῶσαν al momento della colatura della pece induce a escludere la metafora della riparazione di un remo danneggiato, a favore dell'idea del supplizio.

In secondo luogo, il *LSJ* è lungi dall'avvalorare una traduzione di σφυρὰ come 'estremità' nella nostra fattispecie (punto *d*), in quanto registra sì che il termine poteva essere usato metaforicamente, ma solo in senso geografico. In Pindaro si trova per le pendici di un monte (*P.* 2.46 ἐν Παλίου σφυροῖς), come in *AP* 6.114 e Nonn. *D.* 1.165, con metafora analoga ai nostri "piedi" della montagna (espressione peraltro anch'essa presente in greco); altrove indica il limitare di una regione (*AP* 7.501; Theoc. 16.77), di un'isola

(Musae. 45), o di una foresta (Nonn. D. 2.1). Sembra di notare una progressione di artificiosità della metafora nel tempo: se nell'occorrenza pindarica l'analogia di collocazione spaziale tra la caviglia e le pendici del monte è evidente, nello $\sigma\phi\upsilon\rho\acute{\alpha}$ νήσων o ὕλης ("estremità delle isole" o "del bosco") di Nonno e Museo la connessione con la caviglia appare meno chiara. Alla base di queste ultime metafore è probabilmente l'idea di circolarità e di contorno, che si applica da un lato alla conformazione anatomica della caviglia, dall'altro alle coste che contornano un'isola o ai limiti di un bosco. In ogni caso, è evidente che questi usi metaforici, limitati all'ambito geografico e presenti in autori in gran parte assai più tardi di Aristofane, non autorizzano a pensare che al tempo del nostro commediografo $\sigma\phi\upsilon\rho\acute{\alpha}$ potesse essere usato metaforicamente a indicare in genere le "estremità", senza più alcun riferimento alla collocazione anatomica della caviglia.

Non si può neppure ignorare che, se $\sigma\phi\upsilon\rho\acute{\alpha}$ indicasse metaforicamente una parte del pene, difficilmente il vicino $\pi\acute{o}\delta\epsilon$ potrebbe esprimere una diversa metafora, di ordine marinaro, indicando delle scotte (punto c): immaginare un simile scollamento metaforico tra due termini vicini, e afferenti, in senso proprio, allo stesso ambito semantico – l'anatomia del piede – è artificioso. Se si volesse attribuire ad essi una valenza metaforica, bisognerebbe perlomeno unirli in una stessa metafora; e bisognerebbe avanzare un'interpretazione coerente con la contiguità fisica tra piedi e caviglie.

In conclusione, conviene continuare a ritenere che $\tau\acute{\eta}\nu\delta\epsilon$ indichi una delle due Vecchie, contro la quale il Giovane invoca una postuma, grottesca vendetta.

Riferimenti bibliografici

- Aristofane (1982), *Le commedie. Lisistrata, Rane, Ecclesiazuse, Pluto*, a cura di Benedetto Marzullo, vol. 3, Roma e Bari: Laterza.
- Aristofane (1984), *Le donne al parlamento*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano: Rizzoli (BUR).
- Aristofane (1989), *Le donne all'assemblea*, a cura di Massimo Vetta, traduzione di Dario Del Corno, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).

- Aristofane (2010), *Donne al parlamento*, introduzione, traduzione e commento di Andrea Capra, Roma: Carocci.
- Aristophanes (1783), *Comoediae, ex optimis exemplaribus emendatae studio Rich[ard] Franc[ois] Phil[ipp] Brunck*, vol. 2, Argentorati: typis Joannis Henrici Heitz Academiae typographi.
- Aristophanes (1902), *The Ecclesiazusae*, the Greek Text Revisited with a Translation into Corresponding Metres, Introduction and Commentary by Benjamin Bickley Rogers, London: George Bell & Sons.
- Aristophanes (1997), *Birds; Lysistrata; Assembly-Women; Wealth*, Translated with an Introduction and Notes by Stephen Halliwell, Oxford: Oxford University Press.
- Aristophanes (2007a), *Fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Nigel Guy Wilson, vol. 2, Oxford: Oxford University Press.
- Aristophanes (2007b), *Aristophanes, Ecclesiazusae*, with Introduction, Translation and Commentary by Alan H. Sommerstein (1998), Warminster: Aris & Phillips.
- Denniston, John Dewar (1954), *The Greek Particles*, Second edition (1934), Oxford: Clarendon Press.

Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A.

GIUSEPPE MASTROMARCO

Abstract

This essay aims at demonstrating against the opinion of most scholars, that Aristophanes' fr. 488 K.-A. of *Women Occupying Tents* is not a polemical reply to Cratinus' fr. 342 K.-A. of *Wineflask*.

1.

In uno scolio alla platonica *Apologia di Socrate* 19c (p. 421 Greene = 15, pp. 14-15 Cufalo), Areta afferma: Ἀριστοφάνης ὁ κωμωδιοποιός . . . ἐκωμωδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμῆσθαι δ' αὐτόν ("il commediografo Aristofane era preso in giro in quanto attaccava Euripide, e tuttavia lo imitava"); e, a conforto della sua affermazione, cita il fr. 342 K.-A. di Cratino:

τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροίτο θεατῆς
ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.

Orbene, in via preliminare va detto che, a parere della quasi totalità degli studiosi, il frammento di Cratino, prudentemente edito da Kassel e Austin tra gli *incertarum fabularum fragmenta*, è tratto dalla parabasi della Πυτυνη (la *Damigiana*), commedia che si classificò al primo posto alle Dionisie del 423.¹

¹ Furono Runkel (1827: 87) e Fritzsche (1835: 292) a suggerire che il fr. 342 K.-A. facesse parte della *Damigiana*; e, sulla base del metro (il frammento è in tetrametri anapestici), Luebke (1883: 28) e Whittaker (1935: 188) avanzarono l'ipotesi, accolta dalla quasi totalità degli studiosi, che esso fosse tratto dalla parabasi (una delle rare eccezioni è rappresentata da O' Sullivan 2006). La vittoria della *Damigiana* è documentata da una *hypothesis* delle *Nuvole* (V, rr. 1-2 Wilson), dalla quale si apprende inoltre che secondo fu Amipsia con il *Conno*, mentre le *Nuvole* di Aristofane furono clamorosamente sconfitte.

L'interpretazione del frammento pone vari problemi: innanzitutto, non è chiaro chi sia il personaggio a cui lo "spettatore ricco d'ingegno" (κομψὸς θεατής) rivolge la sua domanda;² e controversa è l'interpretazione dei due neologismi ὑπολεπτολόγος e γνωμιδιώκτης: se, per γνωμιδιώκτης, la maggioranza degli studiosi condivide, con Zimmermann (2006: 33), l'interpretazione "un cacciatore di sentenze",³ per ὑπολεπτολόγος, sono state suggerite varie interpretazioni.⁴ In ogni caso, qualunque sia il corretto significato dei primi due neologismi del v. 2, si può concordare, con Luppe (2000: 20), che il frammento fosse tratto da un contesto "of literary and stylistic criticism". L'attenzione degli studiosi si è però concentrata sul terzo neologismo (εὐριπιδαριστοφανίζων, "euripidaristofaneggiando"), per il quale sono state suggerite numerose interpretazioni, nessuna delle quali mi sembra però del tutto convincente, per cui ho proposto, in Mastromarco (2017), una nuova interpretazione del significato di questo paradossale participio: l'elemento della poetica aristofanea sulla base del quale Cratino poteva a ragione accusare il giovane rivale di 'euripideggiare', di imitare, cioè, il tragediografo, sarà stata la parodia euripidea, che, come è noto, occupa un ruolo di assoluto rilievo nella poetica di Aristofane.⁵ In definitiva, a mio avviso, con il participio εὐριπιδ-

2 Che si tratti dello stesso Cratino è convincente ipotesi di Bakola 2010: 24.

3 In luogo di γνωμιδιώκτης, Luppe (2000: 19) propone invece di leggere γνωμιδιώτης: "It is not a compound of -διώκτης, 'one who pursues', but it is a derivative of the diminutive γνωμιδιον, 'a composer of little γνώμα, little maxims'".

4 Mi limito a ricordare quelle di Conti Bizzarro (1999: 91): "un tipetto amante delle sottigliezze"; di Luppe (2000: 19): "a man who quibbles about the meanings of words"; e di Zimmermann (2006: 33): "un tipo troppo fine".

5 Sul ruolo della paratragodia (e, in particolare, della paratragodia euripidea) nella poetica di Aristofane resta tuttora fondamentale Rau 1967. Una interpretazione di εὐριπιδαριστοφανίζων analoga a quella da me proposta è stata suggerita, sia pure in forma estremamente concisa, da Luppe 2006: 57: εὐριπιδαριστοφανίζων "könnte aber auch bedeuten, dass Kratinos kritisiert, dass Aristophanes – in den 'Acharnenses' und den 'Equites' – Euripides-Parodien als Basis für seine Komödien gebraucht" (il corsivo è mio); e si veda già Luppe 2000: 19: "if the scholiast is right, his remark may refer in particular to the *Akharnians*, in which Aristophanes makes fun of Euripides'

ριστοφάνιζων, Cratino avrà inteso accusare l'incoerenza del giovane rivale, il quale, nelle sue commedie, sebbene prendesse in giro Euripide, privilegiava la parodia della produzione poetica del tragediografo: una polemica del tutto comprensibile, dal momento che la musa poetica euripidea era estranea a Cratino, che, a quanto risulta dai frammenti conservati, privilegiava, per la tragedia, la parodia di Eschilo.⁶ E ciò che avrà maggiormente amareggiato Cratino sarà stata la circostanza che gli *Acarnesi*, in cui Aristofane aveva dato tanto spazio alla parodia del *Telefo* di Euripide e non aveva esitato a fare della figura storica del tragediografo un personaggio scenicamente attivo, si erano piazzati al primo posto proprio dinanzi ai suoi *Uomini nella tempesta*, ottenendo il pieno consenso da un pubblico che aveva evidentemente apprezzato l'operazione poetica aristofanea; un'operazione poetica che Cratino sentiva, non a torto, come segnale di un cambiamento nei gusti di un pubblico che, attratto dalla scelta del giovane Aristofane di privilegiare la parodia euripidea, doveva ritenere ormai superato quel tipo di parodia che era stata invece privilegiata da Cratino; ed è verosimile che nel θεατῆς εὐριπιδαριστοφάνιζων del fr. 342 K.-A. si debba riconoscere il portavoce degli spettatori che avevano apprezzato la scelta poetica di Aristofane.

2.

Nello scolio all'*Apologia di Socrate*, dopo aver citato il fr. 342 K.-A. di Cratino, Areta afferma che "anche lui [Aristofane] lo ricono-

Telephos by quoting from it again and again, in which Euripides himself actually appears on stage (394 ff.), and in which there are also references to the *Hippolytos* and *Oineus*". Giova ricordare che, in luogo della traduzione di εὐριπιδαριστοφάνιζειν in *LSJ* ("to write in the style of Euripides and Aristophanes"), Nesselrath (1993: 185), sul fondamento di una cogente obiezione ("but are the styles of the two really so similar to one another and again so different from everybody else's as to be conflated in the way *LSJ*' translation implies?"), suggerisce il "more pointed meaning: 'to parody Euripides in the style of Aristophanes'".

6 Cf. Mastromarco 2017: 82-4 (con bibliografia). L'unico passo euripideo parodiato da Cratino (nel fr. 299 K.-A.) è, a quanto ci risulta, il fr. 664 Kn. del *Bellerofonte*.

scie nelle *Donne che occupano le tende*” (καὶ αὐτὸς δ’ ἐξομολογεῖται Σκηινὰς καταλαμβανούσας) e, a sostegno della sua affermazione, cita il fr. 488 K.-A. di quella commedia:

χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
τοὺς νοῦς δ’ ἀγοραίους ἤττον ἢ κείνος ποιῶ.⁷

[Utilizzo il suo stile rotondo, ma compongo pensieri triviali meno di lui].

Sul fondamento delle affermazioni fatte dal vescovo di Cesarea e, all’incirca otto secoli prima, da Plutarco in *Moralia* 30D (ὁ Ἀριστοφάνης περὶ τοῦ Εὐριπίδου φησί “Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ”), si è consolidata, presso la quasi totalità degli studiosi, l’opinione che con questi due trimetri giambici fosse lo stesso commediografo a rispondere all’attacco che gli era stato mosso nella *Damigiana* dall’anziano rivale: pur ammettendo di imitare lo stile ‘rotondo’ euripideo, Aristofane affermerebbe che la sua produzione poetica non esercita sugli spettatori quegli effetti negativi che invece producono i pensieri triviali di Euripide.⁸

Di contro, Kaibel, avendo osservato che i due versi delle *Donne che occupano le tende* sono trimetri giambici, un metro che, nella produzione aristofanea conservata, non viene mai utilizzato in contesti nei quali il commediografo parla a suo nome, avanzò l’ipotesi che la polemica affermazione nei confronti di Euripide fosse stata fatta da un altro, non meglio identificato tragediografo: “apud Ar. videtur alius quis tragicus poeta ita de Eur. iudicasse, ut tamquam ipsius Aristophanis verba esse crederent interpretes. suo enim nomine non loquitur comicus trimetris usus”.⁹ All’ipotesi

7 Per στόμα come sinonimo di ‘stile’, cf. Beta 2004: 46-7; per στρογγύλος, come termine retorico risalente per lo meno all’ultimo terzo del quinto secolo a.C., cf. Novokhatko 2010: 365-71; e per l’aggettivo ἀγοραῖος, che “si carica non semplicemente della generica valenza critico-poetica di ‘grossolanità’, ‘volgarità’, bensì in particolare di quella critico-culturale di ‘ciarlataneria’, ‘oziosità’”, cf. Lauriola 2010: 80.

8 Cf., di recente, Conti Bizzarro 1999: 92; Beta 2004: 46; Lauriola 2010: 78, anche se Conti Bizzarro e Lauriola, parlando di “risposta presunta”, mostrano di nutrire qualche dubbio sull’ipotesi che il frammento aristofaneo sia da mettere in stretta relazione con quello di Cratino.

9 Kaibel, *apud* Kassel et Austin 1984: 259; e Braund (2000: 151) ha avanza-

avanzata da Kaibel è stato tuttavia obiettato che, se anche non è chiaro chi pronuncia i due trimetri del frammento, potrebbe comunque trattarsi di un personaggio che parla a nome del commediografo, così come fa Diceopoli, il protagonista degli *Acarnesi*, nei trimetri giambici 377-82 e 497-503,¹⁰ allorché ricorda agli spettatori che, l'anno precedente, in seguito alla rappresentazione dei dionisiaci *Babilonesi*, Aristofane fu sommerso dalle calunnie e dalle menzogne di Cleone, e, trascinato dinanzi al Consiglio, fu sul punto di essere soffocato dalla melma che gli era stata gettata addosso (vv. 377-82); ma ora, in occasione della rappresentazione dei lenaici *Acarnesi*, non potendo essere accusato dal demagogo di parlare male di Atene alla presenza degli stranieri, potrà liberamente dire, della Città, cose terribili, ma giuste (vv. 497-503). E tuttavia l'obiezione mossa a Kaibel si presta, a sua volta, a rilievi critici non marginali: allo stato attuale delle nostre conoscenze, non abbiamo notizia di una commedia aristofanea nella quale personaggio attivo sarebbe stato lo stesso commediografo; e, inoltre, i diciassette, brevi frammenti (487-503 K.-A.) che si sono conservati delle *Donne che occupano le tende* non presentano elementi utili ad avallare l'ipotesi che a pronunciare i due trimetri del frammento fosse un non meglio identificato personaggio che parlava a nome del commediografo: in tal senso, Diceopoli rappresenta, molto verosimilmente, una eccezione, dal momento che in lui è riconoscibile il personaggio aristofaneo più scopertamente autobiografico, protagonista in una commedia che fu messa in scena solo pochi mesi dopo che, in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi*, Aristofane era stato al centro di un evento eccezionale, in quanto oggetto, da parte di Cleone, l'uomo politico più influente nell'Atene contemporanea, di un'azione legale che mirava evidentemente alla espulsione del commediografo dalla comunità cittadina.¹¹

to l'ipotesi che la *persona loquens* del fr. 488 K.-A. fosse uno dei personaggi del *Callipide* di Strattide.

¹⁰ "Wer spricht, ist unklar, eventuell eine dramatis persona als Dichter wie in Ach. 377-382 und 497-503" (Zimmermann 2011: 775); e cf., per esempio, anche Kassel-Austin 1984: 259.

¹¹ L'eccezionalità dell'evento sembra provata dalla circostanza che le fonti di cui disponiamo non attestano attacchi portati direttamente, da parte di un uomo politico di rilievo, nei confronti di un commediografo: l'ipotesi che

A quanto mi risulta, non è stato notato che un significativo, se non decisivo, contributo alla soluzione della controversa questione se con i due versi delle *Donne che occupano le tende* Aristofane abbia inteso rispondere all'attacco mossogli da Cratino nella *Damigiana* possa essere offerto dalla datazione della commedia aristofanea. Premesso che non abbiamo dati oggettivi che consentano di sapere in quale anno quella commedia fu messa in scena, abbiamo tuttavia un frammento sulla base del quale è possibile fissare con assoluta verosimiglianza i termini *post quem* e *ante quem* del periodo in cui avrà avuto luogo la rappresentazione delle *Donne che occupano le tende*: si tratta del fr. 490 K.-A. (ὥσπερ ἐν Καλλιπίδῃ / ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί, "Come nel *Callippide*, mi metto a sedere per terra, sulla spazzatura"),¹² nel quale si fa esplicito riferimento all'attore tragico Callippide, che, celebrato da Plutarco (*Moralia* 348E) come una delle glorie di Atene, fu attivo tra l'ultimo venticinquennio del quinto secolo e gli inizi del quarto,¹³ allorché riportò cinque vittorie alle Lenee,¹⁴ la prima delle quali molto probabilmente nel 418.¹⁵ È pertanto opi-

Alcibiade avesse promosso un'azione legale contro Eupoli perché era stato violentemente attaccato nei *Battezzatori* sembra infatti priva di fondamento.

12 Come attesta l'elenco riportato in *Suda* σ 1178 Adler, *Callippide* era il titolo di una commedia di Strattide, della quale si sono conservati tre brevissimi frammenti (11-13 K.-A.). Se, con Kassel-Austin (1984: 260); Henderson (2007: 344); Pellegrino (2015: 284), si accoglie ὥσπερ ἐν Καλλιπίδῃ, che è il testo tràdito dai manoscritti di Poll. 10.28-9, testimone del frammento, Aristofane alluderebbe a una scena del *Callippide*: "Aristophanes' allusion to the *Kallippides* in his *Women pitching tents* may very well have been a reference to the actor's portrayal of women as it had been lampooned in Strattis' play" (Braund 2000: 156). Se invece si accetta la congettura ὥσπερὶ Καλλιπίδης, che, proposta da Brunck (1783: 266), è stata di recente accolta da Slater (2002: 37) e da Boccaccini (2010: 241-2), Aristofane prenderebbe in giro Callippide per il suo stile di recitazione: cf. Csapo 2002: 130-1. Sulla controversa lettura ὥσπερ ἐν Καλλιπίδῃ ovvero ὥσπερὶ Καλλιπίδης, cf. Orth (2009: 91-2), e, più in generale, per una discussione del fr. 490, cf. Pellegrino 2015: 284-6.

13 Cf. Ghiron-Bistagne 1976: 143-4, 334. Su Callippide (O' Connor, nr. 274; Stephanis, nr. 1348), si veda ora Fiorentini 2017: 79-80.

14 Cf. *IG*² 2325.253; Millis-Olson *IG*² 2325H.7.

15 Cf. *IG* II² 2319, 83 (= III D 1, col. 1, rr. 18-19 Mette = *IG* II² 2319 Col. III.17 Millis-Olson). L'ipotesi che Callippide avesse ottenuto un primo posto già ne-

nione prevalente tra gli studiosi che il termine *post quem* per la datazione delle *Donne che occupano le tende* vada fissato in quell'anno, laddove il termine *ante quem* andrà fissato nel 406, anno in cui morì Euripide, oggetto della polemica letteraria alla quale si fa riferimento nel fr. 488 K.-A.¹⁶

Se, dunque, nel su citato fr. 490 K.-A. Aristofane alludeva a una situazione scenica che aveva luogo nel *Callippide* di Strattide, le *Donne che occupano le tende* andranno datate nell'ultimo decennio del quinto secolo, allorché l'attore tragico, protagonista dell'omonima commedia di Strattide, doveva essere divenuto molto famoso; una datazione ovviamente valida anche se, in luogo del testo trådito, si accoglie la congettura suggerita da Brunck, dal momento che, al di là del diverso significato che, come si è detto, assumerebbe il riferimento a Callippide, sarebbe confermata la circostanza che, all'epoca in cui la commedia di Strattide fu rappresentata, l'attore aveva raggiunto l'apice della sua fama.

Sulla base dell'analisi dei dati che emergono dai frammenti delle *Donne che occupano le tende*, è dunque lecito ritenere, con la grande maggioranza degli studiosi, che Aristofane abbia composto quella commedia dopo il 418, e, più verosimilmente, nell'ultimo de-

gli agoni del 425 si fonda sulla integrazione [Καλλιππί]δης, che, suggerita da Wilhelm (1965: 143; cf. Mette V D 2 col. 1, r. 7), è stata poi ritrattata, in quanto "fände nur sehr enge geschrieben in der Lücke Platz", dallo stesso studioso, che ha preferito leggere [Ηρακλεί]δης (cf. Wilhelm 1965: 145). Il successo del 425 sarebbe confermato da Aristofane, se, come ha suggerito Lewis (1970: 288-9), il Καλλιππίδης citato nel v. 64 delle *Nuvole*, rappresentate nel 423, dovesse essere identificato con l'attore tragico, divenuto famoso in seguito a quella vittoria; ma Callippide era un nome comune nell'Attica del V/IV secolo, per cui non si può escludere, ed è anzi probabile, che si trattasse di un omonimo. Giova ricordare che, a proposito del Καλλιππίδης di *Nuvole* 64, Osborne-Byrne (1994: 250, s.v., nr. 3) annotano "fict".

16 Per una datazione delle *Donne che occupano le tende* nell'arco temporale 418-406 propende Gil 2010: 110; invece datano la commedia nel 416 Finnegan 1995: 127; all'epoca delle altre due commedie femminili del 411 (*Lisistrata* e *Tesmoforiazuse*) Geissler 1969: 56 e Urli 1969: 83; tra il 410 e il 408 Carrière 2000: 229; "auf das letzte Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts, in dem dieser [der tragische Schauspieler Kallippides] geblüht hat" Schmid 1946: 199.

cennio del quinto secolo, se non negli anni iniziali del quarto.¹⁷ Di conseguenza, tra la rappresentazione della *Damigiana* e la rappresentazione delle *Donne che occupano le tende* saranno trascorsi almeno sei anni, ma, probabilmente, molti di più: per cui non sembra credibile che all'attacco mossogli da Cratino nel 423 Aristofane reagisse tanti anni dopo; e, oltretutto, è lecito chiedersi: quanti degli spettatori sarebbero stati in grado di riconoscere nei due versi del fr. 488 K.-A. la presunta risposta polemica di Aristofane nei confronti dell'antico rivale? Diverso è il caso dei vv. 377-82, 497-503 degli *Acarnesi*, nei quali Diceopoli fa riferimento a un fatto storico che, *avvenuto solo alcuni mesi prima*, aveva certo avuto una grande eco presso gli Ateniesi, ed era pertanto ben presente alla memoria della maggior parte, se non della totalità, degli spettatori che assistevano alla rappresentazione della commedia. E, inoltre, una risposta polemica di Aristofane al rivale di un tempo ormai lontano sarebbe tanto meno credibile dopo che Cratino era morto da vari anni;¹⁸ quel Cratino che, morto una quindicina di anni prima, lo stesso Aristofane *elogia* nelle *Rane* con l'attributo, tradizionalmente riservato a Dioniso, di *ταυροφάγος*, "Mangiatori" (v. 357).

Alla luce delle argomentazioni dianzi esposte, ritengo che sia da escludere l'ipotesi che i due trimetri giambici del fr. 488 K.-A. delle *Donne che occupano le tende* siano la polemica risposta di Aristofane all'attacco mossogli da Cratino nel fr. 342 K.-A. della *Damigiana*; e, d'altra parte, non sussistono elementi testuali e/o dati storici sulla base dei quali è lecito accogliere la pur suggestiva ipotesi di Kaibel che il personaggio il quale pronunciava il frammento aristofaneo fosse un tragediografo che, agendo co-

17 Cf. Orth 2009: 92-93 ("auf ein nicht allzu spätes Aufführungsdatum (vielleicht noch im letzten Jahrzehnt des 5. Jh., jedenfalls kaum nach dem ersten Jahrzehnt des 4. Jh.)"); Storey 2011: 237 ("to the later part of his career"); per Fiorentini (2017: 84), la datazione è invece "incerta".

18 Nato nel 490, anno della battaglia di Maratona, Cratino sarà morto poco dopo la rappresentazione, alle Dionisie del 421, della *Pace* aristofanea (cf., ad esempio, Körte 1922: 1647, 57-60; Zimmermann 2011: 719): è dunque infondata l'affermazione di Luciano (*Macr.* 25), che il commediografo sarebbe morto poco dopo la rappresentazione della *Damigiana*, all'età di novantaquattro anni.

me *persona loquens* nelle *Donne che occupano le tende*, metteva polemicamente in rilievo le differenze tra la sua poetica e quella di Euripide.

Riferimenti bibliografici

- Bakola, Emmanuela (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford: University Press.
- Beta, Simone (2004), *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Boccaccini, Cinzia (2010), “A proposito dell’attore Callipide (Ar. fr. 490 K.-A.)”, *Annali Online Lettere - Ferrara* 5 (2): 241-9.
- Braund, David (2000), “Strattis’ Kallippides: the pompous actor from Scythia?”, in David Harvey e John Wilkins (eds), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy* (with a foreword by K. Dover), London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 151-8.
- Brunck, Richard François Philippe (ed.) (1783), *Aristophanis Comoediae ex optimis exemplaribus emendatae*, Tomus III, Argentorati: Treuttel.
- Carrière, Jean-Claude (2000), “L’Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés”, in *Le théâtre grec antique: La comédie*. Actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 1^{er} et 2 octobre 1999, Sous la présidence de Jean Leclant et la direction de Jacques Jouanna, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 197-236.
- Conti Bizzarro, Ferruccio (1999), *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli: D’Auria.
- Csapo, Eric (2002), “Kallippides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, in Pat Easterling e Edith Hall (eds), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 127-47.
- Finnegan, Rachel (1995), *Women in Aristophanes*, Amsterdam: Hakkert.
- Fiorentini, Leonardo (ed.) (2017), *Strattide. Testimonianze e frammenti*, Bologna: Pàtron.
- Fritzsche, Franz Volkmar (1835), *Quaestiones Aristophaneae*, vol. 1, Lipsiae: Winter.
- Geissler, Paul (1969), *Chronologie der altattischen Komödie* (1925), Dublin-

- Zürich: Weidmann.
- Ghiron-Bistagne, Paulette (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris: Les Belles Lettres.
- Gil, Luis (2010), *De Aristófanes a Menandro*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- Harvey, David e John Wilkins (eds) (2000), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy* (with a foreword by K. Dover), London: Duckworth and The Classical Press of Wales.
- Henderson, Jeffrey (ed.) (2007), *Aristophanes. Fragments*, Edited and Translated by Jeffrey Henderson, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Kassel, Rudolf e Colin Austin (eds) (1984), *Poetae Comici Graeci*, vol. III 2, *Aristophanes Testimonia et Fragmenta*, Berlin-New York: De Gruyter.
- Körte, Alfred (1922), “Kratinos, nr. 3”, in August Friedrich Pauly e Georg Wissowa (eds), *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, RE XI 2, 1647-54.
- Lauriola, Rosanna (2010), *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa: Edizioni ETS.
- Lewis, David M. (1970), “Aristophanes, *Clouds* 64”, *Classical Review* 20: 288-9.
- Luebke, Hermann (1883), *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*, Berolini: Pormetter.
- Luppe, Wolfgang (2000), “The Rivalry between Aristophanes and Kratinos”, in David Harvey e John Wilkins (eds), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy* (with a foreword by K. Dover), London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 15-21.
- (2006), “Kratinos 1984-2004”, *Lustrum* 48: 45-72.
- Mastromarco, Giuseppe (2017), “εὐρυτιδαριστοφανίζων (Cratino, fr. 342 K.-A.)”, in Ferruccio Conti Bizzarro, Giulio Massimilla e Giuseppina Matino (eds), *Philoï Logoi. Giornate di Studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate ad Ugo Criscuolo*, Napoli: Satura Editrice, 73-88.
- Mette, Hans Joachim (1977), *Urkunden Dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York: De Gruyter.
- Millis, Benjamin W. e S. Douglas Olson (2012), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens: IG II² 2318-2325 and Related Texts*. Edited with Introductions and Commentary, Leiden-Boston: Brill.
- Nesselrath, Heinz-Günther (1993), “Parody and Later Greek Comedy”, *Harvard Studies in Classical Philology* 95: 181-95.
- Novokhatko, Anna (2010), “Στρογγύλα λέγε, ἵνα καὶ κυλῆται: on the use

- of στρογγύλος as a rhetorical term”, *Eikasmós* 21: 357-76.
- Orth, Christian (ed.) (2009), *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*, (Studia Comica 2), Berlin: Verlag Antike.
- Osborne, Michael J. e Sean G. Byrne (eds) (1994), *A Lexikon of Greek Personal Names*, vol. 2, *Attica*, Oxford: Clarendon Press.
- O’ Connor, John Bartholomew (1908), *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece together with a Prosopographia Histrionum Graecorum*, Chicago: The University of Chicago Press.
- O’ Sullivan, Neil (2006), “Aristophanes’ First Critic: Cratinus fr. 342 K-A”, in John Davidson, Frances Muecke e Peter Wilson (eds), *Greek Drama III: Essays in Honour of Kevin Lee*, “BICS Supplement” 87: 163-9.
- Pellegrino, Matteo (ed.) (2015), *Aristofane. Frammenti. Testo, traduzione e commento*, Lecce-Rovato: Pensa MultiMedia.
- Rau, Peter (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: Beck.
- Runkel, Martin (ed.) (1827), *Cratini veteris comici Graeci fragmenta collecta et illustravit M. Runkel*, Lipsiae: Hartmann.
- Schmid, Wilhelm (1946), *Geschichte der Griechischen Literatur*, Erster Teil, Vierter Band, München: Beck.
- Slater, Niall W. (2002), *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stephanis, Ioannes E. (1988), Διονυσιακοί Τεχνίται, Ηρακλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Storey, Ian C. (ed.) (2011), *Fragments of Old Comedy*, Edited and Translated by Ian C. Storey, vol. 3, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Urli, Ignazio (1969), “Le Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι di Aristofane”, *Quaderni Triestini sul Teatro Antico* 2: 61-83.
- Whittaker, Molly (1935), “The Comic Fragments in their Relation to the Structure of Old Attic Comedy”, *The Classical Quarterly* 29: 181-91.
- Wilhelm, Adolf (1965), *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen* (1906), mit einem Beitrage von G. Kaibel, Amsterdam: Hakkert.
- Zimmermann, Bernhard (2006), “Euripidaristophanon. Riflessioni su un paradosso aristofaneo”, in Patrizia Mureddu e Gian Franco Nieddu (eds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam: Hakkert, 33-41.
- (2011), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Erster Band, *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München: Beck.

I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali

OLIMPIA IMPERIO

Abstract

In the parabasis of *Clouds II*, speaking about the treatment reserved to Cleon in the *Knights*, Aristophanes implicitly presents himself as πρῶτος εὐρετής (first inventor) of the so-called ‘demagogue comedy’. But we know that this is only partially true: at least one important exemplum is offered by Cratinus’ *Dionysalexandros*, mythological comedy whose protagonist had to be identified by innuendo with Pericles. Nor, on the other hand, Aristophanes is totally original in its choice of consecrating the whole play to a demagogue still on the top: some years after the representation of the *Knights*, and before the revision of *Clouds*’ parabasis, Eupolis had done of a Persian slave, Marikas, the alter ego of Hyperbolus who, after Cleon’s death, had taken the leadership of radical Athenian democracy. Furthermore, to Hyperbolus is entitled a comedy of Plato comicus, who is also author of two more ‘demagogue comedies’: *Peisandros* and *Cleophon*. How to judge, then, the hyperbolic Aristophanes’ claim? That’s the question from which will start this paper, which aims to investigate the origins and the limited luck of such peculiar subgenre of Athenian political comedy.

Un consolidato filone di studi, che annovera tra i suoi più recenti esponenti Emmanuela Bakola, Zachary Biles, Ian Ruffel, Mario Telò, e, sia pure da una prospettiva radicalmente differente, Matthew Wright, ha messo in luce come la dimensione competitiva, centrale nella poetica della commedia attica antica, alimentasse la costruzione, da parte di ciascun commediografo, della propria ‘voce autoriale’ e la sua continua ridefinizione nelle singole occasioni agonali.¹ Da un’analisi dei contesti della pro-

¹ Indicativi della vitalità del dibattito tuttora in corso sono i contributi di Bakola 2008; Bakola 2010: 13-80; Biles 2011; Biles 2014, in particolare 43-56; Ruffell 2002; Ruffell 2011: 361-426. Con estrema cautela vanno considerati gli azzardi esegetici di Telò (2016), secondo cui proprio a partire dall’autopro-

duzione superstite e frammentaria dell'*archaia* nei quali tale voce autoriale è riconoscibile con chiarezza emerge inoltre che il dibattito tra i commediografi presupponeva specifiche competenze – letterarie, drammaturgiche, storiche e politiche – da parte del pubblico, o almeno della sua parte più qualificata, che era avveza a destreggiarsi in quello straniante flusso osmotico tra *σπουδαῖον* e *γελόιον* (serio e scherzoso) che è la dinamica fondante del gioco comico.

Si può agevolmente intuire di quale rilevanza siano le implicazioni di questo assunto nella ricostruzione di una storia della commedia politica nell'Atene della seconda metà del quinto secolo: la sapiente *captatio benevolentiae* con cui i commediografi, veicolando il favore del pubblico e dei giudici nei propri confronti, promuovevano sistematicamente il successo della propria commedia esercitava infatti la sua efficacia proprio nella misura in cui l'uditorio avrebbe autonomamente ridimensionato la portata delle amplificazioni iperboliche intrinseche alla natura stessa della dizione comica, riconducendole alla propria realtà esperienziale.

Di una siffatta capacità di discernimento critico Aristofane non poteva non essere consapevole allorché negli 'eupolidei' della parabasi delle *Nuvole seconde* – che forse Keith Sidwell ha ragione a immaginare pensati già *ab origine* per un destinatario non identificabile *tout-court* con l'ampio pubblico generalmente presente a teatro² – dichiara di essere l'unico, tra i suoi colleghi, a ingegnar-

mozione da Aristofane messa in atto, a seguito della sconfitta delle *Nuvole*, nella seconda redazione della parabasi delle *Nuvole* e poi nelle *Vespe*, in particolare nelle loro parabasi, si sarebbe creata, e nei secoli consolidata, quella prospettiva aristofanocentrica che avrebbe prodotto un vero e proprio 'canone' di commedie superstiti. Radicalmente diverso, come si diceva, l'approccio di Wright (2012), a parere del quale alla dimensione competitiva, del tutto secondaria nella poetica dei commediografi dell'*archaia*, era in realtà sotteso un ben più sofisticato dibattito critico-letterario che si fondava essenzialmente sulla *lettura* dei testi delle commedie, e che, come tale, sfuggiva alla percezione del vasto pubblico presente a teatro.

2 Sidwell 2009: 3-30. A dir poco stravagante resta però la rilettura che egli propone delle commedie aristofanee come veicolo della propaganda politica di un "democratico radicale" contro il "conservatore" Eupoli, e del passo delle *Nuvole* in questione come "a uniquely private communication between

si nel produrre idee sempre nuove, intelligenti e ogni volta diverse. Ai vv v. 549-59 afferma:

ὄς μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα
 κοῦκ ἐτόλμησ' αὐθις ἐπεμπηδῆσ' αὐτῷ κειμένῳ.
 οὔτοι δ', ὡς ἅπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ἐπέρβολος,
 τοῦτον δαίλαιον κολετρῶσ' αἰεὶ καὶ τὴν μητέρα.
 Εὐπολις μὲν τὸν Μαρικᾶν πρότιστον παρείλκυσε
 ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας κακὸς κακῶς,
 προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσην τοῦ κόρδακος οὔνεχ', ἦν
 Φρύνιχος πάλαι πεποίηχ', ἦν τὸ κῆτος ἦσθιεν.
 εἶθ' Ἑρμιππος αὐθις ἐποίησεν εἰς Ἐπέρβολον,
 ἄλλοι τ' ἤδη πάντες ἐρείδουσιν εἰς Ἐπέρβολον,
 τὰς εἰκοὺς τῶν ἐγγέλεων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι.

[Quando Cleone era una potenza io lo colpì allo stomaco, ma dopo che è caduto non ho avuto più cuore di dargli addosso di nuovo. I miei rivali, invece, per una volta che Iperbolo ha offerto il fianco, ci van giù pesanti a pestare quel poveretto e sua madre. Primo di tutti è stato Eupoli, che ha trascinato sulla scena il suo *Maricante*, riattando malamente, da poeta maldestro qual è, i nostri *Cavalieri*, e aggiungendoci una vecchia ubriaca per farle ballare il cordace, quella che il mostro marino cercava di divorare: il personaggio presentato tanti anni fa da Frinico. E poi ancora Ermippo compose una commedia su Iperbolo, e ora tutti gli altri dietro, a prendersela con Iperbolo, scopiazzando la mia similitudine delle anguille. (traduzione di Olimpia Imperio)]

Nel suo importante contributo su *Platon, Eupolis and the 'demagogue-comedy'*, Alan Sommerstein (2000) ha attentamente considerato la bombastica rivendicazione aristofanea, in sé foriera di suggestioni e semplificazioni in parte fuorvianti tanto per lo spettatore quanto per il lettore, sia esso antico o moderno.

Un primo, più generale aspetto da riconsiderare riguarda la questione stessa dell'invenzione di quel peculiare filone dell'*archaia* che, con riferimento al sottotitolo di una nota monografia di

Aristophanes and his friends (his radical-democratic supporters)", in cui – a dispetto dei ripetuti attacchi contro di lui disseminati nel corpus delle commedie – sarebbe addirittura da ravvisarsi una "positive authorial evaluation of Hyperbolus".

Hermann Lind,³ si è soliti definire delle *Demagogenkomödien* ovvero *demagogue-comedies*: invenzione che, a partire dal trattamento riservato a Cleone nei *Cavalieri*, si è generalmente portati ad ascrivere ad Aristofane e che lo stesso commediografo, in questi versi delle *Nuvole*, avoca a sé.

In effetti, alle Lenee del 424 Aristofane aveva portato sulla scena ateniese il demagogo Cleone nei panni di Paflagone, il potente servo del vecchio Demo “di Pnice” (il Popolo Ateniese riunito nell’Assemblea),⁴ costruendo attorno a questo personaggio l’intera trama della commedia, e attorno a questa allegoria politica l’intero *concept* satirico della *pièce*.

Pioniere e campione dell’impiego del mito come veicolo di allegoria politica sembra essere stato, a quanto ci risulta, Cratino, che per Aristofane rappresenta un modello illustre per quel che riguarda la scelta di consacrare il *plot* di una commedia alla satira contro un uomo politico di primo piano: sappiamo bene, infatti, che nel 430, o, come io credo per ragioni che ho argomentato altrove,⁵ più probabilmente nel 429 (alle Dionisie), Cratino ha portato sulla scena ateniese la trasfigurazione mitologica di Pericle nella figura doppia di Dioniso-Alessandro, che probabilmente, in quanto tale, ben incarnava la doppiezza del personaggio pubblico e privato imputata allo statista dai suoi detrattori, ovvero quello che noi oggi chiameremmo il suo ‘conflitto d’interessi’.

Questo lo sappiamo con certezza dal giudizio finale espresso dall’autore della *hypothesis* papiracea che ci conserva la trama della commedia (*POxy.* 663, rr. 44-8), il quale riconosce Pericle co-

3 Lind 1990 (*passim*; in particolare 87-164). L’indagine condotta in questa monografia muove dall’ipotesi che l’ostilità nei confronti di Cleone, abilmente cavalcata da Aristofane nella commedia, muovesse *in primis* da dinamiche conflittuali di natura personale sviluppatasi all’interno del comune demo di appartenenza, il demo Cidateneo, e connesse anche alla promiscua vicinanza della cuoieria della famiglia di Cleone a un tiaso di Eracle che annoverava tra i suoi adepti autorevoli esponenti della classe dei cavalieri, tra i quali c’era un certo Simone, un ipparco che potrebbe essere (sebbene non sia dimostrabile) lo stesso Simone menzionato da Aristofane in *Eq.* 242.

4 Una dettagliata analisi di questa personificazione è in Newiger 2000: 11-49.

5 Imperio 2011. Su questa *hypothesis* cf. ora Bianchi 2016: 198-241.

me il *target* politico della *pièce*: “nel dramma viene preso in giro Pericle molto efficacemente, in maniera allusiva (κωμωδεῖται ἐν τῷ δράματι Περικλῆς μάλα πιθανῶς δι’ ἐμφάσεως), per il fatto di aver portato la guerra sugli Ateniesi (ὡς ἐπαγχοῶς τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον)”.⁶

Ci si è interrogati spesso, anche di recente, su cosa significhi qui esattamente l’espressione ἐν τῷ δράματι: ossia se essa implichi “a play-length political allegory” (Storey 2005: 213), che doveva permeare l’intera trama della commedia, ovvero una allegoria che si realizza occasionalmente e solo all’interno di singole scene: come, sempre in riferimento a Pericle, doveva accadere ad esempio nei *Pluti*, nei *Chironi*, nelle *Tracie* di Cratino, nei *Prospaltii* di Eupoli, o come accade negli *Acarnesi* di Aristofane (così Bakola 2010: 193-6). Per parte mia, opto decisamente per la prima ipotesi, perché ritengo che con quel giudizio finale, lapidario e complessivo, l’autore della *hypothesis* facesse riferimento al *Leitmotiv* che doveva ispirare l’intero *plot* della commedia, di cui egli leggeva il testo integrale, e apprezzasse la *πιθανότης*⁷ di quella ‘allegoria totale’.

Per contro, viene in genere rimarcata una netta distinzione tra ‘*periclean-comedies*’ e ‘*demagogue-comedies*’: (a) perché Pericle non è un demagogo, (b) perché gli attacchi politici sferrati dai commediografi lo vedono elevato al rango di divinità, e non declassato a quello di schiavo come il Cleone dei *Cavalieri* aristofanei o l’Iperbolo del *Maricante* eupolideo.

Ebbene, a quest’ultima obiezione replicherò limitandomi a evocare genericamente le considerazioni che Carlo Pascal, in una

6 Significativa la sintonia, concettuale ed espressiva, con quanto afferma Plutarco in *Pericle* 29,8, laddove spiega che Pericle sarebbe stato poi additato come *unico* responsabile *della guerra* (μόνος ἔσχε τοῦ πολέμου τὴν αἰτίαν) – ovviamente la guerra archidamica – per il fatto di essersi opposto più di ogni altro all’abrogazione del decreto contro i Megaresi: unica causa scatenante del conflitto, posto che – dice Plutarco – “si ritiene che tutti gli altri motivi non sarebbero valsi a *far piombare la guerra sugli Ateniesi*” (οὐκ ἂν δοκεῖ συμπεσεῖν ὑπὸ γε τῶν ἄλλων αἰτιῶν ὁ πόλεμος τοῖς Ἀθηναίοις).

7 Il che significa che la formulazione avverbiale μάλα πιθανῶς si riferirà qui tanto a κωμωδεῖται (e dunque alla efficacia e pertinenza dei riferimenti satirici) quanto, e anzi più direttamente, a δι’ ἐμφάσεως (ossia alla ‘tecnica’ mediante la quale il meccanismo allusivo è attivato): cf. Imperio 2013: 161-4.

molto datata ma ancora incisiva monografia su religione e parodia religiosa in Aristofane, sviluppa in merito a quei “ridicoli simulacri di dèi” cui “lo spirito caustico della commedia” ha sottratto ogni sacralità, specificità e primazia rispetto al genere umano.⁸ Quanto alla prima, più rilevante, obiezione, tengo subito a precisare che, in linea con un orientamento critico non nuovo, ma di recente valorizzato da Christian Mann (2007) nella sua poderosa monografia sui demagoghi ateniesi del quinto secolo, io sono del parere che la definizione di *Demagogenkomödie* possa essere applicata a ogni commedia che abbia per protagonista un *προστάτης τοῦ δήμου* (capo del popolo) al quale vengano applicati quegli *Schmähtopoi* (*topoi* offensivi) che noi riconosciamo come tipici della maschera del demagogo. Uso ancora una volta il tedesco per evocare la trattazione che alla questione ha riservato Hermann Lind nella su citata monografia, dove la qualifica di *Demagogenkomödie* viene applicata in maniera forse troppo restrittiva alle sole commedie dirette contro Cleone, Iperbolo e Cleofonte.⁹ È d'altronde merito di Christian Mann aver richiamato l'attenzione sul fatto che la moderna percezione ‘elitista’ della democrazia ateniese nel periodo compreso tra la riforma di Efialte e la scomparsa di Pericle, è in realtà troppo appiattita sulla ricostruzione che di quella fase storica è fornita *a posteriori* da Aristotele (o da qualche suo allievo), nel celebre capitolo 28 dell'*Athenaion Politeia*,¹⁰ e, prima di lui, ma comunque *post (Periclis) mortem*, da Tucidide nell'altrettanto celebre ‘ritratto finale’ tracciato di lui nel capitolo 65 del secondo libro.¹¹ A

8 Pascal 1911. Le espressioni virgolettate sono citate da p. 8. A conclusioni non difforni pervengono, nella sostanza, gli studi più approfonditi e aggiornati al riguardo: si veda ora Revermann 2014, con la bibliografia ivi citata.

9 Lo osserva Sommerstein 2000: 446n7.

10 Su questo punto cf. le considerazioni di Rhodes 1981: 344-5, 2016: 253 (*ad Arist. Ath.* 28.1).

11 È peraltro evidente – come ha di recente rimarcato Canfora (2016: 26-7) – che, con l'affermazione che la cosiddetta democrazia di Pericle era in effetti ‘il governo di uno solo’, e dunque con il riconoscimento della sua qualità di *princeps* in grado di ‘addomesticare’, se non addirittura di ‘superare’ la democrazia, Tucidide disvelava la natura non propriamente democratica del regime pericleo: non a caso, lo storico preconizza, alla fine del ‘ritratto’ di Pericle (2.65.10), la decadenza cui quel particolarissimo sistema di governo si avvierà dopo la sua morte per l'incompetenza dei suoi successori, i quali faranno pre-

partire da questa distorsione prospettica, si è infatti indotti erroneamente a ritenere che il 429, anno della morte di Pericle, abbia segnato una cesura nella politica e nella condotta bellica di Atene, a seguito dell'avvento di quei "new politicians" studiati da Walter Connor (1971) ossia dell'emergere di quel nuovo tipo di politica fondata sul potere conferito dal demo in assemblea piuttosto che dalle tradizionali alleanze aristocratiche.¹²

A partire da questa considerazione, ora opportunamente richiamata anche da Jeffrey Henderson,¹³ non sarà forse inutile rimarcare un truismo che finisce a volte per essere obliterato nella valutazione delle distorsioni operate dai commediografi, in particolare da Aristofane, nella caratterizzazione comica dei cosiddetti demagoghi, *in primis* di Cleone: ossia il fatto che le immagini deformate che di essi le commedie propalano sono, appunto in quanto tali, spesso assai distanti dalla realtà.¹⁴

cipitare la loro *leadership* in balia delle masse: considerazioni che trovano poi puntuale riscontro nei suoi deteriori ritratti di Cleone in 3.36.6-37.1, e di Iperbolo in 8.73.3, e che riecheggiano nella coeva tragedia euripidea (*Suppl.* 399-456; *Or.* 866-956: per l'interpretazione di questi due celebri quanto problematici passi cf. ora Moorwood 2009).

12 Hornblower, ad esempio, aveva già opportunamente rimarcato che "in most respects it is hard to see what was so 'new' or different about Pericles' successors, especially if they are compared not with Pericles the senior statesman but with Pericles the pushing politician of the 460s and 450s" (1991: 346-7). E, prima di lui, Finley (1962) metteva in guardia dalle distorsioni operate dalle fonti antiche nella ricostruzione del profilo etico e politico dei demagoghi ateniesi: eclatante il caso – richiamato da un celebre articolo di Woodhead (1960) sul quale ha richiamato l'attenzione, più di recente, Spence 1995 – del Cleone tucidideo.

13 In *The Encyclopedia of Greek Comedy*, diretta da A.H. Sommerstein (in corso di stampa presso la casa editrice Wiley Blackwell), s.v. *Demagogues*. Ringrazio Jeffrey Henderson per avermi dato l'opportunità di leggere questa sua voce in anteprima.

14 Ed è significativo che in *Eq.* 191-2 la qualifica di δημαγωγός (capo del popolo) sia *implicitamente* attribuita, senza implicazioni negative, ai politici (Pericle?) che, prima di Cleone, esercitarono la δημαγωγία (guida della comunità) quando questa era un'attività ancora consona a un uomo 'istruito' e 'onesto' (οὐ πρὸς μουσικοῦ ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοῦς τρόπους). Per contro, in *Eq.* 217, l'espressione τὰ . . . δημαγωγικά ha un'accezione senza dubbio dispregiativa: analoga a quella che ha del resto il verbo δημαγω-

Nel prologo dei *Cavalieri* Cleone è accusato di essere un ἀγοραῖος, un uomo della piazza. In realtà, da uno scolio triclino al v. 226 sappiamo che prima di entrare in conflitto con i cavalieri, egli “era stato uno di loro”.¹⁵ Di certo, in quanto erede del-

γεῖν (fare il demagogo), impiegato in riferimento al demagogo Archedemo in *Ran.* 419.

15 Σ Tr *Eq.* 226b Wilson (οἱ ἰππεῖς ἐπέθεντο αὐτῷ, ἐπεὶ ὅτε ἦν εἷς αὐτῶν, κακῶς αὐτοὺς διέθηκεν, “i cavalieri si scagliarono contro di lui perché quando era uno di loro li trattò male”), che è comunque tramandato soltanto da due dei manoscritti più recenti (Vat e Lh): donde le riserve di MacDowell (1995: 95) sull’attendibilità di questa notizia. Nel medesimo scolio – come in Σ vet 226a Jones – si legge anche che Cleone fu insultato e provocato dai Cavalieri: circostanza a seguito della quale egli ἐπετέθη τῇ πολιτείᾳ. È possibile, come ha suggerito Connor (1968: 50-3), che lo scoliaste intendesse affermare che fu appunto questo conflitto con i Cavalieri a indurre Cleone a “scendere in campo” come politico (la controversa espressione ἐπετέθη τῇ πολιτείᾳ andrebbe dunque interpretata come “he applied himself to politics”). Per Fornara (1973: 24), invece, ἐπετέθη τῇ πολιτείᾳ sarebbe da intendersi come “he attacked their allowance (*katastasis*)”, nel senso che egli propose di ridurre i finanziamenti di cui godevano i Cavalieri, corpo *d’élite* della società ateniese, come conseguenza della loro renitenza al servizio militare (αὐτῶν ὡς λιποστρατούαντων). Peraltro, la cronologia di questo evento non è precisata dallo scoliaste; e, come osserva MacDowell (1995: 95), “since he attributes the information to the fourth-century historian Theopompos, we must not dismiss it as being merely a figment of the scholiast’s imagination”. Quale connessione possa sussistere tra questa informazione e quella contenuta in Σ *Ach.* 6a Wilson, a proposito di quanto Diceopoli afferma nel prologo degli *Acarnesi* (5-8), quando rievoca il piacere da lui provato nel vedere Cleone costretto (secondo lo scolio, proprio dai Cavalieri!) a “vomitare cinque talenti”, e a quale circostanza esattamente si riferisca l’episodio rievocato da Diceopoli è difficile dire (sul punto cf. MacDowell 1995: 96-7 con ulteriore bibliografia). Né è possibile affermare con certezza che l’esaltazione del coraggio virile dimostrato in battaglia, unitamente alla ripulsa, da parte del coro – nel corso degli epirremi della parabasi dei *Cavalieri* – di ogni manifestazione di debolezza o di codardia rappresenta una implicita autodifesa collettiva da parte del corpo dei Cavalieri contro l’accusa di λιποστρατία (rifiuto del servizio militare) mossa loro da Cleone (sulla questione, e per ulteriori dettagli sulla controversa interpretazione dei dati ricavabili dai due episodi su menzionati cf. Imperio 2004: 172-3 con n9). Quel che è possibile dedurre con certezza è che le pur vaghe e incomplete informazioni fornite dagli scoliasti in relazione a tali episodi confermano che l’ostilità tra Cleone e i Cavalieri non era fatto recente, bensì senz’altro riconducibile a una fase anteriore alla rap-

la ricchezza paterna derivante dalla famosa conceria, egli aveva un reddito da ἰππεύς, e dunque apparteneva, per censo, proprio a quella prestigiosa classe sociale che si scaglierà contro di lui nella commedia eronima, di cui appunto i cavalieri costituiscono l'agguerritissimo coro: un coro la cui compagine sociale viene esplicitamente definita come 'sana', ampia e compatta (ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι: v. 225), e che, all'inizio degli 'anapesti' della parabasi, dichiara programmaticamente di condividere la lotta politica del commediografo, il quale "odia la stessa gente che odiamo anche noi" (v. 510), e che solo in nome di questa battaglia contro un nemico comune, assimilata a una coraggiosa marcia "contro Tifone e Uragano", ha deciso di sfilare in teatro per recitare la parabasi (vv. 498-511).

Per quanto dubbia, la notizia dello scolio sembra essere indirettamente confermata dal circostanziato racconto di Plutarco (*Precetti politici* 806f-807a) sulla scelta di Cleone di rompere, politicamente, col suo ambiente di partenza: "Cleone, quando decise di mettersi in politica, radunò gli amici e sciolse l'amicizia con loro, per scegliersi come 'compagno di eteria' il demo, acquistandosi l'appoggio soprattutto della parte più spregevole e infetta del popolo (τὸ φαυλότατον καὶ τὸ νοσοῦν μάλιστα τοῦ δήμου προσεταιριζόμενος) nei confronti del quale si mostrava compiacente e accondiscendente per ingraziarsene il favore, ai danni dei cittadini perbene, verso i quali divenne invece aspro e insopportabile (καὶ τραχὺς ὢν τρὸς τοὺς ἐπιεικεῖς καὶ βαρὺς, αὐθις ὑπέβαλλε τοῖς πολλοῖς πρὸς χάριν ἑαυτόν".¹⁶

presentazione degli *Acarnesi*. Che peraltro al tempo della rappresentazione degli *Acarnesi* Aristofane avesse già almeno un'idea generale del tema intorno al quale si sarebbe imperniata la trama dei *Cavalieri* è chiaro dai vv. 300-1, in cui gli agguerritissimi carbonai del demo di Acarne che formano il coro dichiarano di odiare Diceopoli persino più di quanto non odino Cleone, del quale faranno "suole di scarpe per i Cavalieri" (ὄν ἐγὼ τεμῶ [seguo qui il testo stampato nella recente edizione oxoniense curata da Nigel Wilson, al cui apparato critico rinvio per la problematica *paradosis* di questo "locus multum temptatus" (Wilson 2007: vol. 1, 18)] τοῖσιν ἰππεῦσι καττύματα).

¹⁶ Se attendibile, l'aneddoto plutarcheo contiene importanti implicazioni ai fini della valutazione dell'esordio politico di Cleone: cf. Connor 1971: 91-4; e, più in generale, sul ruolo delle 'Freundschaften' (relazioni di amicizia inter-

E in effetti, il nome di Cleone, che avvia la sua carriera politica già prima dello scoppio del conflitto peloponnesiaco, dalla tradizione biografica e storiografica antica viene ricondotto ai processi intentati contro Pericle tra il 432 e il 430, in compagnia di figure riconducibili al settore più moderato e conservatore dell'*élite* cittadina.¹⁷ La morte dell'Alcmeonide – sottratto così definitivamente al rischio di diventare protagonista di ulteriori *demagogue comedies* nel solco del *Dionisalessandro* di Cratino – avrà determinato lo 'strappo' tra Cleone e i suoi sodali politici, provenienti in gran parte dall'aristocrazia terriera, particolarmente danneggiata dalle prime invasioni peloponnesiache: novello Clemenceau, come fu ribattezzato da Ulrich Kahrstedt,¹⁸ Cleone, le cui attività erano al contrario favorite dal nuovo corso economico avviato dalla strategia periclea, si fa rappresentante del *jusqu'au boutisme*: 'fare la guerra, null'altro che la guerra'. Così, per esempio, nel famoso frammento di Ermippo, generalmente attribuito alle *Moire* (fr. *47 K.-A.), all'ascesa militare di Cleone, che ha già acquisito visibilità come temibile avversario di Pericle, si allude allorché Pericle viene apostrofato come "vile re dei Satiri" che, pur non volendo mai "imbracciare la lancia", propone però strepitosi discorsi sulla guerra, per occultare la codardia del suo animo da Telete, e, "mentre il coltello viene affilato sulla dura cote come un pugnale", batte i denti, "tormentato dall'infiammato Cleone"¹⁹.

L'elevato censo e la collocazione della famiglia di Cleone nella *upper class* della compagine sociale dell'Atene democratica sono peraltro confermati dai *Fasti* (*IG II² 2318.34*), che registrano il nome di Cleoneto, padre di Cleone, come corego vincitore nell'agone del coro ditirambico maschile alle Dionisie dell'anno 460/59: il padre di Cleone apparteneva dunque a quella "liturgical clas-

personali e familiari) nella politica ateniese del quinto secolo, Mann 2007: 98-123, in particolare 104-8.

¹⁷ Utile, in questa prospettiva, la ricostruzione dell'esordio politico di Cleone proposta ora da Saldutti 2014: 71-94.

¹⁸ Kahrstedt 1921: 716.15-20. Il paragone è di recente richiamato da Canfora 2016: 95.

¹⁹ Per una puntuale esegesi di questo frammento cf. ora Comentale 2017: 181-94.

s²⁰ che – considerati i costi particolarmente esosi previsti dall’allestimento di un coro ditirambico²¹ – possiamo immaginare particolarmente benestante, e doveva godere di particolare prestigio all’interno della tribù di provenienza, che lo proponeva all’arconte come suo rappresentante (cf. Wilson 2000: 52). Del resto, giusta la ricostruzione delle alleanze parentali instaurate da Cleone con ricche e prestigiose famiglie ateniesi tramite i matrimoni dei propri figli (cf. Davies 1971: 319-20), è sintomatico che Aristofane, pur instancabilmente aggressivo e insultante verso Cleone, non abbia mai attaccato il suo *entourage* familiare.²²

Dopo il successo dei *Cavalieri*, pur continuando ad attaccare a più riprese Cleone anche nelle *Vespe* e nella *Pace*, messa in scena dopo la sua morte, Aristofane non ripeterà l’esperienza, pure fortunata, della *demagogue-comedy*. Perché? Probabilmente perché deluso dalla scarsa ricaduta politica della satira condotta nella pur vittoriosa commedia (si sa infatti che quella vittoria all’agone lenaico del 424 non compromise la prima trionfale elezione di Cleone a stratego, a pochi mesi di distanza, sull’onda del successo conseguito a Sfacteria – che gli aveva peraltro assicurato gli onori della *sitesis* (cf. *Eq.* 280-1, 709, 766, 1404-5) e della *proedria* (cf. *Eq.* 702) – per l’anno 424/3;²³ un’elezione che Aristofane non mancherà di rinfaccia-

20 Ben descritta come la vera ‘upper class’ ateniese da Davies 1971.

21 Cf. Dem. *In Meid.* 156: una circostanza che pare confermata da Lys. *Ap. Dor.* 1-5, in cui l’accusato lamenta di aver speso ben 5000 dracme per una coregia ditirambica maschile. Sulla questione cf. Pickard-Cambridge 1968: 75-8, 86-93; Wilson 2000: 93-5.

22 Non so se sia corretto riconoscere un attacco nella menzione di suo padre Cleoneto, in *Eq.* 574, come personaggio al quale ‘in tempi andati’ nessuno *strategos* avrebbe osato chiedere di intercedere presso il figlio Cleone per poter ottenere di essere mantenuto a spese dello Stato, e che verrebbe dunque implicitamente accusato qui di essere incline alla concussione: mi pare verosimile però che i successivi vv. 575-6 sottendano un attacco a Cleone che, sull’onda del successo riportato a Sfacteria (su cui cf. *infra*), si era visto riconoscere dagli Ateniesi gli onori della *sitesis* e della *proedria* (sul punto cf. Rogers 1910: 84).

23 Sul ritardo con cui Cleone ottenne la sua prima strategia, e, in generale, sul fenomeno del *decline of the generalship*, non più pedina di lancio bensì punto d’arrivo per i politici della seconda metà del V secolo cf. Connor 1971: 143-7. Un’eccezione è rappresentata in tal senso, come riconosceva lo stesso

re agli spettatori in un epiroma parabolicamente delle *Nuvole*: cf. vv. 581-7), ovvero, all'opposto, indotto dalla bruciante sconfitta di Delion, in Beozia, costata all'esercito ateniese oltre un migliaio di morti, e presupposto ineludibile per l'accettazione della tregua annuale proposta dagli Spartani nell'estate del 423/22 e promossa in Atene dai moderati Nicia, Nicostrato e Lachete (cf. Thuc. 4.117-18), a dirottare il focus della sua satira comica su bersagli di natura radicalmente differente qual era Socrate: un Socrate dipinto nelle *Nuvole* come un campione della sofistica, che, per giunta, un'aneddotica controversa ma meritevole di attenta riconsiderazione ricorda come valoroso – ancorché non più giovane – combattente, al fianco di Alcibiade, proprio nella sciagurata campagna di Delion.²⁴

Ma naturalmente la rappresentazione che Aristofane vuole offrire di sé non può essere quella di un perdente: nel prologo delle *Vespe* egli si dichiara non interessato a mantenere come proprio bersaglio un personaggio la cui egemonia si rivelava a tratti incerta, come aveva appunto dimostrato la bruciante sconfitta di Delion,²⁵ e il cui recente ritorno in auge, nel 423, era da attribuirsi,

Connor, da Alcibiade, che ovviamente, per *pedigree* e temperamento, sfugge, già nella tradizione antica, al classico *pattern* demagogico (cf. Gribble 1999: 29-89): e proprio a partire da questa differente prospettiva Hooper (2015: 517) richiama ora l'attenzione sul fatto che solo a partire dal 407/6, quando Alcibiade rientrò in Atene, e fu eletto “*leader con pieni poteri*” (ἀπάντων ἡγεμῶν αὐτοκράτωρ) sugli altri strateghi (Xen. *Hist. Gr.* 1.4.20), “the division between ‘army’ and ‘city’ was formally ended (514)”, e che con le disfatte di Nozio e delle Arginuse “the political subordination of the generals to the ‘civilian’ political elite was openly recognised”.

²⁴ E, sempre con Alcibiade, nella battaglia di Anfipoli (oltre che, all'inizio della guerra, in quella di Potidea). Sulla figura di Socrate combattente si vedano i *testimonia* Ic 38-47 in Giannantoni 1990.

²⁵ Il durissimo scacco subito a Delion, nel 424 costò a Cleone la mancata rielezione a stratego nel 423 per il 423/22, e lo relegò in secondo piano rispetto ai moderati. In sostanza, come ha di recente rimarcato Canfora (2016: 144), fino a che Cleone, eletto nel 422 per il 422/1, non ottenne di essere destinato alla Tracia con un esercito, la prevalenza nel collegio degli strateghi, e quindi nella direttiva diplomatico-militare di Atene, fu dei ‘moderati’: Nicia, Nicostrato, Lachete (nemico di Cleone, promotore con successo della tregua annuale del 423/2, e non a caso bersaglio principale dei filocleoniani nel processo canino delle *Vespe*). È indicativo che invece Nicia e Nicostrato siano regolarmente rieletti strateghi tutti gli anni a partire dal 425 e realizzino co-

nella ricostruzione del commediografo, a un mero colpo di fortuna (vv. 60-3);²⁶ per quanto poi egli stesso si ripresenti, negli ‘anapesti’ gemelli delle parabasi delle stesse *Vespe* e della *Pace*, come fiero ed eroico oppositore del mostruoso demagogo, che continua a essere oggetto di attacchi reiterati in entrambe le commedie: persino, come si è detto, *post mortem*.²⁷

Nei su citati vv. 549-59 della parabasi delle *Nuvole seconde* – in quello che è stato giustamente definito un “*tour de force* of poetic abuse” (Biles 2011: 187): un *unicum* nella sua produzione superstite in quanto autentico concentrato di insulti ai danni ai commediografi rivali – Aristofane rimprovera a costoro di aver imitato l’idea comica elaborata in quella fortunata commedia. L’attacco esplicito è rivolto, in ‘eupolidei’, *in primis* a Eupoli, cattivo poeta che aveva “ricucito come un sarto maldestro la stoffa dei Cavalieri” (ἐκστρέψας)²⁸ per farne un nuovo abito, il *Maricante*, commedia incentra-

erentemente il loro disegno politico (tregua annuale nel 423/2, stipula del trattato di pace e di alleanza con Sparta nella primavera del 421).

26 Il colpo di fortuna, non meglio precisato, dovette consistere nelle violazioni spartane della tregua del 423/22 (*in primis* la ribellione di Scione, contro cui gli stessi strateghi Nicia e Nicostrato furono inviati da Atene con un contingente di 50 navi: cf. Thuc. 4.120.2 e cf. Mastromarco 1974: 36-41) che gli consentirono di riproporsi con successo per la strategia del 422/21, di bloccare il rinnovo della tregua annuale e di vedersi destinato alla Tracia con un esercito per lanciarsi nel tentativo di riconquista di Anfipoli. Scettici su questa ipotesi Olson-Biles (2015: 105), secondo cui una tale circostanza “scarcely seems a ‘signal’ triumph on the order of the victory at Pilos”.

27 È il caso, per l’appunto, della *Pace*, in cui Cleone ormai morto è oggetto di esplicito attacco già nel prologo: cf. vv. 43-8, e, di nuovo, seppure in forma preteritiva, nell’agone epirrematico: cf. vv. 648-56.

28 Mi chiedo peraltro se la problematica formulazione ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας κακός κακῶς del v. 554, che, per l’impiego dell’aggettivo possessivo plurale, inusitato in un contesto così personalistico (cf. i possessivi singolari ripetutamente usati nei vv. 559: τὰς εἰκοὺς . . . τὰς ἐμὰς, 560: τοῖς ἐμοῖς e 561: ἐμοὶ καὶ τοῖσιν ἐμοῖς . . . εὐρήμασιν), è stata ricondotta da Halliwell (1989: 524n17) al rapporto di collaborazione tra i due commediografi denunciato proprio da Eup. fr. 89 K.-A., non possa contenere piuttosto un riferimento al gruppo di *supporters* ai quali Aristofane si era appoggiato, finanziariamente ma anche politicamente, in occasione della rappresentazione dei *Cavalieri*: Canfora (2017: 73-4) ha di recente richiamato l’attenzione sulla notizia, non immediatamente perspicua e perciò spesso trascurata dai moder-

ta sulla figura di Iperbolo, uomo politico di spicco già a partire dalla metà degli anni Venti del quinto secolo, e, dal 422, anno della morte di Cleone, suo successore nella *leadership* della democrazia radicale.

Ma in quale misura Eupoli – che poi, per tutta risposta, nei *Battezzatori* rinfacciò apertamente al suo rivale di aver ‘collaborato’ con lui nella stesura dei *Cavalieri* (fr. 89 K.-A) – lo aveva imitato?

Il frammento più ampio (192 K.-A.) del *Maricante* di Eupoli mostra che uno dei personaggi, chiamato δεσπότης (il che fa subito pensare al padrone-*Demos* dei *Cavalieri*), interagiva con un altro personaggio che, nel commentario papiraceo che conserva il frammento, ha il nome di Iperbolo. E che questo Iperbolo sia incarnato sulla scena dallo schiavo Maricante è confermato da Quintiliano (1.10-18), testimone di un altro frammento della commedia (208 K.-A.). Lessicografi antichi e studiosi moderni identificano Maricante come nome barbaro, più precisamente persiano (cf. Cassio 1985 e Morgan 1986), dal che si comprende l’affinità con la dinamica allegorica dei *Cavalieri*: lo schiavo straniero in casa del suo padrone corrisponde al demagogo squalificato²⁹ dello stato ateniese. Quanto estese fossero le somiglianze tra le due commedie è impossibile dire. Aristofane aggiunge che Eupoli introdusse il personaggio della vecchia ubriaca che balla il cordace, e afferma che questo personaggio era identico a una parodica Andromeda presentata tempo prima dal commediografo Frinico (cf. fr. 77 K.-A.). La donna in questione viene generalmente identificata con la madre di Iperbolo, che è menzionata in un altro frammen-

ni, che è contenuta nella *hypothesis* dei *Cavalieri*, secondo cui la commedia fu messa in scena “a spese pubbliche” (δημοσίᾳ), e che alluderà alla eccezionale circostanza per cui per quella commedia, con quel contenuto politico e quella inusuale scelta di un coro direttamente politico come i cavalieri, dovuta a un autore ‘amico’ dei cavalieri in quanto tali, e che ora si incaricava personalmente della regia, “ci fu per la coregia un sostegno “collettivo” . . . e perciò, in ragione del ‘corpo’ militare coinvolto, definibile come ‘ufficiale’”. Per una possibile valenza ‘politica’ dell’espressione τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας, ma di orientamento opposto, cf. Sidwell 2009: 11.

²⁹ Squalificato anche, implicitamente, in quanto schiavo e in quanto straniero: su questi due *Schmähtopoi* cf. Lind 1990: 245-6.

to (il 209 K.-A.) della perduta commedia, nel quale viene paragonata a un “banco da fornaio” (τηλία): il che rafforza l'accusa rivolta da Aristofane ai suoi colleghi di fare della madre del demagogo il bersaglio dei loro ripetuti e poco originali strali.³⁰ In verità, nei *Cavalieri* non si trova un precedente che possa aver ispirato questo personaggio: è semmai Aristofane a riutilizzare il motivo comico della madre di Iperbolo – a distanza di dieci anni dal *Maricante* – nelle *Tesmoforiazuse*. Né nei *Cavalieri* si trova la divisione del coro in due semicori opposti (uno di ricchi e uno di poveri, registrata invece con certezza dal papiro del *Maricante*, dove i due semicori sembrano confrontarsi a proposito delle accuse mosse da Maricante a Nicia: fr. 192.98-9, 117-18, cf. 121, 135-6, 186-7, 201): una trovata scenica di cui, per Aristofane, abbiamo certezza solo successivamente, nella *Lisistrata*.³¹

Ma, al di là dell'investigazione, inevitabilmente ipotetica, sulla paternità delle singole invenzioni scenico-drammaturgiche, viene da chiedersi: perché Aristofane non ripeterà neppure l'esperimento di una *demagogue-comedy* che avesse per protagonista uno dei successori di Cleone, a cominciare da Iperbolo,³² al quale pure Aristofane indirizza nel corso del ventennio 425-405 reiterati attacchi riconducibili al repertorio canonico della polemica antidemagogica?³³ Di certo, persino nella *Pace*, in un momento in

30 Dalla presunta attività di panettiera svolta dalla madre di Iperbolo avrà verosimilmente tratto spunto la trama delle *Fornaie* di Ermippo (cf. ora Comentale 2017: 66-8): commedia nella quale viene peraltro imputata, a lei e/o al demagogo medesimo un'origine ‘barbara’ (fr. 10 K.-A.). E origini straniere e persino servili vengono convenzionalmente attribuite a Iperbolo da comici (cf. Plat. Com. fr. 183 e 185 K.-A., Polyzel. fr. 5 K.-A.) e oratori (cf. And. fr. 5 Blass): per questi *Schmähtopoi* cf. Lind 1990: 247-8. Ma che Iperbolo fosse ateniese lo si desume dal demotico tramandato da Androt. *FGrHist* 324 F 42, e Plut. *Nic.* 11.3, *Alc.* 13.4, da cui si ricava che egli apparteneva al demo di Perithoides, e dal patronimico Ἀντιφάνους trasmesso dai tre *ostraka* (Lang # 307-9) recanti il suo nome: cf. Brenne 2001: 168-9.

31 Per questa sintetica sinossi tra le due commedie cf. ora Olson 2016, con la ulteriore bibliografia.

32 Per una ricognizione degli snodi fondamentali della sua carriera politica cf. Cuniberti 2000: 31-109.

33 Quasi sempre brevi e non sempre di agevole decodificazione, tali attacchi (*Ach.* 846-7; *Eq.* 739, 1303-15, 1362-3; *Nub.* 553, 623-4, 876, 1065-6; *Vesp.*

cui gli altri commediografi andavano concentrando i loro strali su Iperbolo, Aristofane dedicò a Iperbolo molta meno attenzione che a Cleone, pure già morto.

Dallo scolio a *Nub.* 553 si ricava che il *Maricante* fu rappresentato due anni dopo le *Nuvole*, nel 421 (probabilmente alle Lenee), quando la carriera di Iperbolo era in piena ascesa; ed è *opinio communis* che tutte le commedie incentrate su Iperbolo (non soltanto quella di Eupoli, menzionata da Aristofane negli ‘eupolidei’ della parabasi delle *Nuvole*, ma anche le *Fornaie* di Ermippo, cui Aristofane allude con disprezzo, nonché l’*Iperbolo* di Platone comico, sottaciuto da Aristofane in quegli ‘eupolidei’, ma probabilmente rappresentato prima che quegli ‘eupolidei’ venissero composti,³⁴ oltre alle commedie sprezzantemente definite da Aristofane di “tutti gli altri”) debbano avere come termine *ante quem* l’anno dell’ostracismo, di cui il demagogo fu vittima, nel 417/16 o nel 416/15,³⁵ grazie alla strumentale intesa tra Nicia e Alcibiade (Thuc. 8.73.3; Plut. *Nic.* 11, *Alc.* 13). E sarà in proposito appena il caso di ricordare che, lungi dal rivelarsi un segno di debolezza politica, l’ostracismo di Iperbolo sancì la sconfitta politica, peraltro neppure definitiva,³⁶ di un uomo che, a dispetto

1007; *Pax* 679-692, 921, 1320-3; *Thesm.* 839-45; *Ran.* 570), vertono essenzialmente sulla sua estrazione sociale da *parvenu* (in linea con gli attacchi sulla sua presunta origine straniera presenti nell’*Iperbolo* di Platone comico cf. fr. 182, 183 e 185 K.-A.), la cui ricchezza proveniva dalla sua attività di fabbricante e mercante di lucerne (λυχνοποιός, λυχνοπώλης; cf. Cratin. fr. 209 K.-A.), che ne faceva peraltro un politico ignorante (cf. Eup. fr. 208 K.-A.), venale e corrotto (per l’altrettanto topica accusa di disonestà e concussione, cf. Leuc. fr. 1 K.-A.), maniaco di processi (cf. Cratin. fr. 283 K.-A.; Eup. fr. 252 K.-A.) e guerrafondaio. Peraltro lo stesso Aristofane non rinuncia a sfruttare quel motivo comico da cui pure nella parabasi delle *Nuvole* dichiara di prendere le distanze perché troppo abusato dagli altri commediografi: nel passo citato delle *Tesmofoiazuse* la donna viene presentata come una usuraia, da cui è nato un figlio che mostra analoghe propensioni (per questi *Schmähtopoi* cf. Lind 1990: 248-9).

34 Cf. Sommerstein 2000: 443. A una datazione più bassa, sostanzialmente concomitante con l’ostracismo di Iperbolo (416/15), pensa invece Mann 2007: 234-6.

35 È questa la data ora più comunemente accettata: cf., tra altri, Heftner 2000.

36 Come dimostra la sua successiva presenza a Samo, avamposto della resistenza democratica ateniese al colpo di stato dei Quattrocento (e dunque il

di quella che Brun ha definito la *légende noire* (Brun 1987) costruita a posteriori dagli storici e dall'erudizione antica soprattutto sulla base del ritratto fornito di lui dai commediografi, fu di fatto potentissimo: anzi, come viene ormai generalmente riconosciuto, il suo ruolo politico di assoluto rilievo è paradossalmente denunciato proprio da quell'ostracismo, l'ultimo, d'altronde, effettivamente comminato nella storia della democrazia ateniese.³⁷

suo coinvolgimento nelle vicende samie e ateniesi degli anni 412-411), dove fu poi ucciso dai congiurati Samii persuasi da Pisandro ad abbandonare la causa democratica (cf. ora Cuniberti 2000: 134-47).

37 Come "poveretto" (δελαιιον) lo liquida, si è visto, Aristofane nella parabasi delle *Nuvole*, e come ἄνδρα μοχθηρὸν πολίτην lo qualifica in *Nub.* 1066 e in *Pax* 684. Analogamente, πονηρός, μοχθηρός, φαύλος, ἄδοξος, ἀνάξιος lo qualificano di volta in volta Tucide (8.73.3), Filocoro (*FGrHist* 328F30) e Plutarco (*Arist.* 7.2-3; *Nic.* 11.6 [e cf. 11.3]; *Alc.* 13.4, 9; *Mor.* 855c9-10), nell'intento di sminuirne la grandezza. In linea con quelle comiche (oltre ad Aristofane, cf. soprattutto Plat. Com. 203 K.-A.), le fonti storiche tendono a sminuire il ruolo di primo piano svolto da Iperbolo nella scena politica ateniese postcleoniana e specificano che, contrariamente a quanto era tradizionalmente accaduto con l'ostracismo, Iperbolo non sarebbe stato ostracizzato perché costituiva una reale minaccia per la vita democratica ateniese, ma appunto in quanto cittadino spregevole, la cui malvagità era fonte di vergogna per la città stessa. Il che – come ha rimarcato Cuniberti (2000: 111-34) – nasce dall'esigenza di giustificare lo stravolgimento della procedura, nata per arginare lo strapotere di un cittadino che in virtù della sua eccessiva importanza e autorità, si fosse reso troppo pericoloso per la vita democratica, e il paradosso per cui per la prima volta (che sarà poi, forse proprio per questa ragione, anche l'ultima volta nella storia della democrazia di Atene) il proponente medesimo del meccanismo di espulsione creato da Clistene, per di più un προστάτης τοῦ δήμου, di quella parte politica che aveva fatto dell'*ostrakophoria* uno strumento di autotutela, ne diventava vittima. Cf. anche Forsdyke (2005, 165-77, in particolare 170-5), la quale, sottolinea opportunamente che nel caso di Iperbolo, come pure in quello del suo successore Cleofonte, la loro condizione di "prominent politicians", appartenenti a quella "industrial elite" che negli ultimi decenni del quinto secolo aveva affiancato la "traditional landed elite" nella gestione delle cariche democratiche, li rendeva "serious candidates for ostracism". Per ulteriori possibili allusioni comiche al suo ostracismo cf. T (?) 11 (= Pl. Com. fr. 168 K.-A.) [P. Siewert], T 12 (Pl. Com. fr. 203 K.-A.) [P. Grimanis-H. Heftner], T (?) 13 (= Aristoph. fr. 661 K.-A.) [B. Eder] e T (?) 14 (Com. adesp. fr. 363 K.-A.) [P. Grimanis], in Siewert 2002; e per una più ampia riconsiderazione del significato storico dell'ostra-

Il grande assente della requisitoria aristofanea è, come ha notato Alan Sommerstein, Platone comico, autore di un'altra *demagogue-comedy*, intitolata a Pisandro, politico di spicco del partito democratico già dagli anni Venti, che, dopo aver fatto parte, nel 415, della commissione d'inchiesta incaricata di indagare sullo scandalo della mutilazione delle Erme (And. 1.36), nel 412/11, "cambiò parte politica – dice Tucideide – battendosi, con eccezionale zelo, per l'abbattimento della democrazia" (8.98.1). Termine *ante quem* per questa commedia, databile già alla fine degli anni Venti, e comunque anteriore alla seconda redazione delle *Nuvole*, è il colpo di stato del 411,³⁸ nel quale Pisandro svolse un ruolo determinante.³⁹

Il caso di Platone comico è di particolare interesse perché, tra i commediografi da Aristofane esplicitamente menzionati o implicitamente evocati, o anche volutamente sottaciuti, come suoi scialbi 'imitatori', egli è l'unico ad aver esperito per ben tre volte una differente formula, ben più coraggiosa, di *demagogue-comedy*: non più, cioè, basata sul travestimento allegorico del leader politico che compare in scena sotto le mentite spoglie di una divinità (come nel caso del *Dionisalessandro* di Cratino) o di uno schiavo (come nel caso dei *Cavalieri* di Aristofane e del *Maricante* di Eupoli), bensì sulla costruzione di un *plot* che vede protagonista il leader politico reale, di cui viene portata sulla scena la maschera, e che dà il titolo alla commedia stessa. Dopo il *Pisandro*,⁴⁰ commedia giovanile e portata in scena

cismo di Iperbolo nella lotta politica ateniese di fine quinto secolo cf. ora Rhodes 1994; Rosenbloom 2004; Hornblower 2008: 968-72, *ad* Thuc. 8.73.3.

38 Per un complesso di ragioni che non mi è possibile sviluppare in questa sede, gli studiosi tendono a collocare la datazione di questa commedia di Platone comico prima o comunque in prossimità delle commedie più 'politiche' di Aristofane. Sommerstein (2000: 440), ad esempio, ritiene che la commedia vada datata alle Dionisie del 422 o alle Lenee del 421.

39 Sulla ricostruzione del ruolo svolto da Pisandro nelle tormentate vicende che tra il dicembre 412 e il gennaio 411 portarono al primo rovesciamento della democrazia e al colpo di stato dei Quattrocento cf. ora Canfora 2017: 88-109; e per una ricostruzione e una valutazione complessiva della sua spregiudicata carriera politica, cf., dopo Woodhead 1954, MacDowell 1962: 80-1 *ad* And. I 27; Rhodes 1981: 407-8, 2016: 274-7, *ad* Arist. *Ath.* 32.2.

40 I frammenti superstiti non consentono purtroppo di ricostruire le modalità dell'attacco sferrato contro il demagogo da Platone comico nella com-

con l'aiuto di un regista (cf. fr. 106-107 e *POxy.* 2737, rr. 44-51) ma non per questo meno coraggiosa,⁴¹ e l'*Iperbolo*, in cui è stato anche suggerito che fosse "prefigured" l'ultimo ostracismo ateniese, che doveva costituire "the basis for a comic plot" (Rosenbloom 2004: 233), l'esperienza della *demagogue-comedy* verrà infatti ripresa da Platone comico con il *Cleofonte*, intitolata a colui che, raccogliendo l'eredità politica

media a lui consacrata. Traccia di un attacco a Pisandro per la sua ghiottoneria (vizio per il quale il demagogo è dileggiato anche in *Eup.* fr. 99.1-4 K.-A.; *Com. adesp.* fr. 119 K.-A., e forse riconducibile allo scherzo sulla sua notevole stazza per cui cf. *Hermipp.* fr. 7 K.-A.; *Eup.* fr. 195.2 K.-A. e *Phryn. Com.* fr. 21.2 K.-A.), nonché alla sua *alazoneia* (vanteria) da *miles gloriosus*, potrebbero contenere i fr. 102 (cf. Meineke 1839b: 648), 104 (cf. Radermacher 1926, 53-54) e 112 K.-A. (cf. Cobet 1840: 130), di questa commedia (cf. ora Pirrotta 2009: 233-4), nonché il frammento anepigrafo 219 K.-A. (cf. Meineke 1839a: 179-80). Per il *topos* dei demagoghi ἀλαζόνες cf. Lind 1990: 250.

41 Per Sommerstein (2000: 440), Platone comico sarebbe stato più cauto di quanto non lo fosse stato Aristofane con i *Cavalieri*, "on one hand avoiding personal responsibility for the production, on the other choosing a victim of very considerably inferior stature". E tuttavia, per un verso il procedimento giudiziario di cui Aristofane fu oggetto da parte di Cleone a seguito della rappresentazione dei *Babilonesi* dimostra come la scelta di affidare ad altri la regia di una propria commedia non mettesse i commediografi al riparo dalle azioni ritorsive dei politici *komodoumenoi* (oggetto di satira comica), per l'altro, è difficile credere che un commediografo decidesse di consacrare e addirittura intitolare una propria commedia a una figura politica di secondo piano: già quattro o cinque anni prima, e comunque ben prima della morte di Cleone, l'astro nascente della democrazia radicale era stato già attaccato, nei *Babilonesi*, da Aristofane, con accuse destinate a essere reiterate nelle commedie successive (avidità, indole corruttibile e propensione a vedere nella guerra una fonte di guadagno personale: cf. fr. 84 K.-A., con Orth 2017: 498-504). Bersaglio di analoghi strali Pisandro è infatti nella *Pace* e negli *Uccelli* (*Pax* 394-5, dov'è accusato di essere un guerrafondaio, e *Av.* 1556-8, dov'è accusato di codardia; cf. *Eup.* fr. 35 K.-A., *Phryn. Com.* fr. 21 K.-A. e cf. il celebre aneddoto ricordato in *Xen. Symp.* 2.14, da cui probabilmente si saranno originate l'espressione proverbiale δειλότερος Πεισάνδρου, "più codardo di Pisandro" [cf. *CPG* II, 607.8] e la formula ὁ δειλὸς Πεισάνδρου, "il codardo Pisandro" [cf. *CPG* II, 587.16-17]), e soprattutto nella *Lisistrata* (vv. 490-1), dove, forse non ancora pienamente consapevole del 'doppio gioco' condotto dal capo popolare, rapidamente passato al servizio dei congiurati impegnati a Samo nell'abbattimento della democrazia, ripropone il cliché del demagogo corrotto, che vuole arricchirsi soprattutto con la guerra.

di Cleone e di Iperbolo, dopo il colpo di stato del 411, con la restaurazione democratica del 410, diventerà l'uomo politico più influente in Atene. Anch'egli, come già suo padre Cleippide,⁴² destinatario di alcuni voti miranti a ostracizzarlo, forse nella medesima circostanza in cui fu invece effettivamente ostracizzato Iperbolo,⁴³ e anch'egli bersagliato dai commediografi con i tratti tipici, e immancabilmente falsati, del demagogo,⁴⁴ sul quale gravò la *damnatio memoriae* di storici, pensatori e oratori,⁴⁵ la cui condanna a morte con una pretestuosa accusa di diserzione, decretatagli, dopo la disfatta di Egospotami, dai cospiratori antidemocratici del 404,⁴⁶ porrà le premesse per la crudele stagione

42 PAA X, 2001, nr. 575505; cf. Brenne 2001: 197-8.

43 Sulla questione rinvio a Brenne 2001: 199-200.

44 Origine barbara o servile per parte di madre (cf. Aristoph. *Ran.* 681, 1533; Eup. fr. 262 K.-A.; Plato Com. fr. 61 K.-A., tratto dal *Cleofonte*, e cf. MacDowell 1993: 369-370), prostituzione (cf. Aristoph. *Thesm.* 805, che contiene l'analogo *Witz* sulla prostituta Salabacco già applicato a Cleone nei *Cavalieri* al v. 765; per il *topos* cf. Lind 1990: 249), e probabilmente, ancora nel *Cleofonte*, avidità e corruzione (cf. Plat. Com. fr. 58-59 K.-A. e cf. Pirrotta 2009: 148-50). Di ascendenza comica sarà anche la qualifica di "fabbricante di lire" (λυροποιός), che si inseriva nel solco della tradizionale *detorsio* operata dalla commedia in merito alle presunte attività banausiche praticate dai demagoghi e/o dai loro genitori (Cleone βυρσοπώλης e βυρσοδέψης, e Agoracrito, il suo *competitor* nei *Cavalieri*, ἀλλαντοπώλης, Iperbolo λυχνοποιός (And. 1.146; Aeschin. 2.76; Arist. *Ath.* 28.3, e cf. Σ Aristoph. *Thesm.* 805a Regtuit), Eucrate στυππειπώλης, Lisicle προβατοπώλης; cf. Aristoph. *Eq.* 128-39), Ma che egli fosse cittadino ateniese, del demo di Acarne, e figlio di quel Cleippide votato in una procedura di ostracismo nel 443/42 (cf. *supra*, n53) e poi eletto come uno dei tre strateghi inviati da Atene contro la ribelle Mitilene nel 428 (cf. Thuc. 3.3.2; D.S. 12.55.3), è confermato dagli otto *ostraka* (# Lang 600-7), che attestano che il demagogo apparteneva a una famiglia ben in vista ad Atene e fu egli stesso candidato all'ostracismo tra il 417 e il 415.

45 Oltre a Aeschin. 2.76 e And. 1.146, cf. in particolare Diod. Sic. 13.52-53; Philoch. *FGrHist* 328 F 139; Androt. *FGrHist* 324 F 24; Arist. *Ath.* 34.1.

46 In realtà legata al suo rifiuto di tutte le successive proposte di pace pervenute ad Atene dagli Spartani tra il 411 e il 404, viste come causa della sconfitta di Atene e della caduta del regime democratico (cf. Lys. 13.8). Per una ricognizione complessiva del profilo storico di Cleofonte cf. ora Gallotta 2008, con la ulteriore bibliografia. Sul 'complotto' che nel dicembre 405 portò al processo e alla condanna a morte di Cleofonte, dettagliatamente ricostruito da Lisia (13.7-12, 20.10-14) cf. ora Canfora 2017: 306-13.

oligarchica dei Trenta. Ebbene, la commedia di Platone comico, portata in scena alle Lenee del 405, guadagnò solo un terzo posto, oscurata dalla gloria delle coagonali *Rane*, le quali si aggiudicarono l'insolito onore di una replica, e delle *Muse* di Frinico.⁴⁷ Tale replica fu concessa, come spiegava Dicearco,⁴⁸ in ragione del contenuto, squisitamente politico, della parabasi (vv. 686-737), in cui, in uno spirito di riconciliazione e in nome della ricomposizione del corpo civico, Aristofane di fatto chiedeva l'amnistia e il ripristino dei diritti politici per chi si era compromesso, sei anni prima, col governo oligarchico del 411.⁴⁹ Com'è stato giustamente osservato, prima da Alan Sommerstein e ora da Luciano Canfora,⁵⁰ con l'appello contenuto in questa parabasi, serissima e del tutto esente dall'invettiva scanzonata o sarcastica delle commedie del tempo della guerra decennale, Aristofane finisce per schierarsi politicamente con coloro che, accelerando i tempi del nuovo abbattimento della democrazia, liquidarono il demagogo Cleofonte: lo dimostrano, del resto, i micidiali attacchi presenti in due passaggi del finale della commedia (vv. 1504-5 e 1532-3), e soprattutto la sentenza di morte indirizzata rispettivamente a Cleofonte e al suo sodale Cligene nell'ode e l'antode della parabasi, che (come il primo dei due passi del finale, in cui pure si annuncia la sua morte imminente) saranno state

47 Il primo posto delle *Rane* rispetto alle *Muse* di Frinico è ora messo in discussione da Canfora 2017: 419-22.

48 Cf. *Hyp. Ran.* I.3 rr.39-40 e III rr. 29-32 Wilson.

49 Il senso ultimo del messaggio politico dell'epirrema della parabasi delle *Rane* (ricomposizione del corpo civico con la cancellazione delle condanne all'*atimia* comminate sull'onda e per effetto del decreto di Demofanto, e superamento della guerra civile grazie all'amnistia varata col decreto di Patrocleide), peraltro anticipato dagli 'anapesti' della parodo (vv. 354-71), è ora ricostruito in tutta la sua pregnanza da Canfora 2017: 257-94.

50 Sommerstein 1993; Sommerstein 1996: 21-3; Sommerstein 2005: 199-200; Sommerstein 2014: 296-7; Canfora 2017: 320-42. Precedentemente, Arnott, persuaso delle pericolose implicazioni dell'appello contenuto nell'epirrema della parabasi delle *Rane* (a suo parere direttamente connesso al successivo rovesciamento della democrazia da parte dei Trenta), aveva rimarcato "the mephitic consequences of the policy that he [Aristophanes] recommended in the parabasis of the *Frogs*" (1991: 21): ma una più equilibrata riconsiderazione della reale ricaduta del messaggio politico contenuto in quell'epirrema è stata proposta da MacDowell 1995: 299-300.

inserite da Aristofane *ex post*, cioè in vista della replica,⁵¹ quando il demagogo stava per essere liquidato, o lo era già stato, a seguito di quel processo che portò alla sua condanna a morte e al nuovo rovesciamento del regime democratico.

Una siffatta sovraesposizione potrebbe esser stata poi non priva di conseguenze per la carriera del commediografo e magari anche ostacolare un rapido ritorno del commediografo a un teatro squisitamente politico, all'indomani della nuova guerra civile che avrebbe condotto alla caduta del regime dei Trenta.

Nel decennio precedente, quello che aveva visto l'ascesa di un personaggio controverso come Alcibiade, Aristofane si era debitamente astenuto dall'attaccarlo in maniera esplicita con una *demagogue-comedy*: in fondo, per un'intera commedia, gli *Uccelli*, rappresentati nel clima da 'caccia alle streghe' legato all'oscuro *affaire* politico che lo vide coinvolto negli scandali della mutilazione delle Erme e della profanazione dei Misteri eleusini, quella di Alcibiade resta sullo sfondo della commedia, come una presenza assente, innominato e innominabile:⁵² un silenzio forse in parte consigliato anche dall'efficacia del decreto di Siracoso.⁵³

Peraltro, Alcibiade è stato sempre tenuto al riparo dagli strali di Aristofane, se eccettuano gli sparuti riferimenti espliciti contenuti nei *Banchettanti* (fr. 203 K.-A) e negli *Acarnesi* (v. 716), commedie nelle quali viene attaccato come esponente della *jeunesse dorée* imbevuto di retorica e sofistica, e nelle *Rane* (vv. 1422-32), dove a Eschilo e a Euripide viene sollecitato un parere sull'eterno dilemma di una sua possibile riabilitazione e di un suo ritorno dall'esilio dopo la sconfitta di Nozio: dilemma rispetto al quale le risposte che giungono sono a dir poco problematiche e imbarazzate.⁵⁴

51 Una replica che, come argomenta ora Canfora (2017: 360-94), forse non ci fu.

52 Cf. al riguardo le considerazioni di Moorton 1988 (in particolare a p. 347). E sugli ulteriori attacchi dei comici ad Alcibiade cf. Gribble 1999: 74-9. Riserve sulla centralità della figura di Alcibiade nelle commedie di Eupoli, in particolare nei *Baptai* e nei *Kolakes* sono espresse da Storey 2003: 103-5, 194-6.

53 Sulla storicità del decreto di Siracoso cf. Sommerstein 1986 (con particolare riferimento al silenzio su Alcibiade, p. 107) e Atkinson 1992, ai quali rinvio anche per la ulteriore bibliografia sulla questione.

54 Sulla ricostruzione e l'interpretazione del problematico finale del-

In definitiva, se si ripercorrono, pur tra incertezze e zone d'ombra, le tappe salienti della carriera politica dei cosiddetti demagoghi, emerge con chiarezza una circostanza peraltro ovvia, ma volutamente obliterata da Aristofane nella parabasi delle *Nuvole*: che le *demagogue-comedies* di “tutti gli altri” commediografi trovarono la loro *raison d'être* solo in quanto consacrate a personaggi politici tutt'altro che δειλοί, “poveretti” – come vorrebbe lasciar intendere Aristofane in quegli ‘eupolidei’ – ma, al contrario, di primissimo piano sulla scena politica ateniese del momento.⁵⁵ E viene in conclusione da chiedersi quanto, dunque, sia fondata la rivendicazione aristofanea di essere stato il primo e l'unico a portare in scena il demagogo Cleone solo “quando era μέγιστος, potente”. Non saranno stati ‘audaci’ quanto e forse più di lui Eupoli, Ermippo, Platone comico e “tutti quegli altri” commediografi che, morto Cleone, hanno rivolto i loro strali, senza esclusione di colpi e senza infingimenti allegorici, ai nuovi dominatori della scena politica ateniese?

Se si pensa alle misteriose circostanze che la tradizione anedddotica ricostruisce attorno alla presunta morte violenta di Eupoli, gettato in mare da Alcibiade durante la spedizione siciliana per vendicarsi degli attacchi sferratigli dal commediografo, e forse proprio nel momento in cui il brillante politico “occupies a position of unparalleled influence in the city”,⁵⁶ nei *Battezzatori* – attacchi che, verosimilmente ispirati agli scandali della profanazione dei Misteri Eleusini e della mutilazione delle Erme del 415⁵⁷ – e che

le *Rane*, e in particolare delle criptiche risposte dei due tragediografi Eschilo ed Euripide al ‘sondaggio’ di Dioniso circa l'eterno dilemma del recupero di Alcibiade nello scenario politico della Atene dell'ultimo anno di guerra cf. ora Canfora 2017: 370-90.

55 Che del resto la primazia aristofanea nel genere della *Demagogue-comedy* e in particolare nell'attacco a Cleone fosse contestata è denunciato dallo stesso Platone comico, che in un frammento del *Perialges* (fr. 115 K.-A.), databile al 420 circa (cf. Pirrotta 2009: 241-2) affermava (o faceva affermare a un “trulentus castigator demagogorum” [così Cobet 1840: 171]) di “esser stato il primo a dichiarare guerra a Cleone”).

56 Ossia tra la fine del 416 e l'inizio del 415 (Gribble 1999: vii). La commedia potrebbe esser stata rappresentata alle Lenee del 415 (cf. Storey 2003: 120).

57 Per una ricognizione della controversa documentazione anedddotica relativa alla morte violenta di Eupoli per mano di Alcibiade cf. Storey 2003:

in un frammento anepigrafo compare persino come personaggio attivo sulla scena (fr. 385 K.-A.), si può forse intuire quanto le posizioni mai davvero avventate espresse da Aristofane nei momenti più critici della storia ateniese contemporanea gli abbiano, all'opposto, consentito di preservare quel ruolo di 'opinion maker' che, nello scontro con Cleone, egli si era costruito sin dagli albori della sua carriera teatrale, e – per riproporre la nautica *imagery* del *καταποντισμός* (morte violenta per annegamento in mare) eupolideo – di restare sempre, o quasi sempre, 'a galla'.⁵⁸

Riferimenti bibliografici

- Atkinson, John E. (1992), "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree", *The Classical Quarterly* 42: 56-64.
- Bakola, Emmanuela (2008), "The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century", *Proceedings of the Cambridge*

58-60, 101-3, 379-81. Qualora veritiera, la notizia della tragica morte in mare di Eupoli, verosimilmente ispirata alla effettiva partecipazione del commediografo ipotizzata sulla base della testimonianza della *Suda* (ε 3657), che inquadra la morte di Eupoli nell'ambito di "un naufragio in Ellesponto durante la guerra con Sparta", e della presenza del nome *Eupolis* nel catalogo di morti ateniesi in battaglia navale conservato da *IG*² 950 (r. 52), andrà comunque senz'altro riferita alla battaglia navale di Cinossema (estate del 411), piuttosto che all'epoca del disastro ateniese in Sicilia: cf. ora anche Canfora 2017: 39-40.

58 Suggestiva, in tal senso, la ricostruzione proposta ora da Canfora (2017: 29-50) di una dimensione in certo modo 'clientelare' nella quale i commediografi dell'ultimo trentennio del quinto secolo a.C., veri e propri 'salarati del divertimento', si trovavano a operare: dagli anapesti iniziali dei *Cavalieri* "vien fuori un autoritratto del 'cliente'-portavoce, che unisce all'ostentazione di 'schieramento' il richiamo alla condizione sua propria e di coloro che fanno il suo mestiere. Fiancheggiamento e richiesta di sostegno s'intrecciano" (Canfora 2017: 78). Un'analoga dimensione clientelare sarebbe da riconoscere nel celebre elogio di Cimone intessuto dal *grammateus* Metrobio nel fr. 1 K.-A. degli *Archilochi* di Cratino: elogio che a Croiset (1906: 30-1) pareva ritrarre il politico aristocratico, morto di recente, come un vero e proprio *patronus* del commediografo (ma contro una datazione alta di questa commedia cf. Luppe 1973 e Luppe 1980/82; e sulla questione cf. ora Bertelli 2013: 363-5, con la ulteriore bibliografia).

- Philological Society* 54: 1-29.
- (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Bertelli, Lucio (2007), “Commedia e memoria storica: Cratino ed Eupoli”, in Sergio Paolo Desideri, Sergio Roda e Anna Maria Biraschi (eds), *Costruzione e uso del passato storico nella cultura antica*. Atti del Convegno, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 21-61.
- (2013), *Politeia en logois. Studi sul pensiero politico greco*, a cura di Giuliana Besso e Federica Pezzoli, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 349-93.
- Bianchi, Francesco Paolo (2016), *Kratinos, Archilochoi-Empipramenoi*, (Fragmenta Comica 3.2), Heidelberg: Verlag Antike.
- Biles, Zachary P. (2011), *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- (2014), “The rivals of Aristophanes and Menander”, in Martin Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 43-59.
- Brenne, Stefan (2001), *Ostrakismos und Prominenz in Athen*, Wien: Holzhausen.
- Brun, Patrice (1987), “Hyperbolos, la création d’une légende noire”, *Dialogues d’histoire ancienne* 13: 183-98.
- Canfora, Luciano (2016), *Tucidide. La menzogna, la colpa, l’esilio*, Bari-Roma: Laterza.
- (2017), *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari-Roma: Laterza.
- Cassio, Albio Cesare (1985), “Old Persian *marika-*, *Eupolis’ Marikas* and *Aristophanes’ Knights*”, *The Classical Quarterly* 35: 38-42.
- Cobet, Carel Gabriel (1840), *Observationes criticae in Platonis comici reliquias*, Amstelodami: Iohannem Müller.
- Comentale, Nicola (2017), *Ermippo*. Introduzione, Traduzione e Commento, (Fragmenta Comica 6), Heidelberg: Verlag Antike.
- Connor, W. Robert (1968), *Theopompus and the Fifth-Century Athens*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1971), *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Princeton: Princeton University Press.
- Croiset, Maurice (1906), *Aristophane et les partis a Athènes*, Paris: Fontemoing.
- Cuniberti, Gianluca (2000), *Iperbolo ateniese infame*, Napoli: Il Mulino.
- Davies, John Kenyon (1971), *Athenian Properted Families 600-300 B.C.*, Oxford: Oxford University Press.
- Finley, Moses I. (1962), “Athenian demagogues”, *Past and Present* 21:

- 3-24, rist. con revisioni in *Studies in Ancient Society*, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974: 1-25, e con ulteriori revisioni in *Democracy Ancient and Modern*, London: Rutgers University Press, 1985: 38-75.
- Forsdyke, Sara (2005), *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in ancient Greece*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Fornara, Charles W. (1973), "Cleon's Attack against the Cavalry", *The Classical Quarterly* 23: 24.
- Gallotta, Stefania (2008), "Cleofonte, l'ultimo demagogo", *Quaderni di Storia* 67: 173-86.
- Giannantoni, Gabriele (ed.) (1990), *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, Napoli: Bibliopolis.
- Gribble, David (1999), *Alcibiades and Athens. A Study in Literary Presentation*, Oxford: Clarendon Press.
- Halliwell, Stephen (1989), "Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre", *Greek Roman and Byzantine Studies* 30 (4): 515-28.
- Heftner, Herbert (2000), "Der Ostrakismos des Hyperbolos: Plutarch, Pseudo-Andokides und die Ostraka", *Rheinisches Museum für Philologie* 143: 32-59.
- Hooper, Thomas (2015), "Archedemus", *The Classical Quarterly* 65: 500-17.
- Hornblower, Simon (1991), *A Commentary on Thucydides I*, Oxford: Clarendon Press.
- (2008), *A Commentary on Thucydides III*, Oxford: Oxford University Press.
- Imperio, Olimpia (2004), *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari: Adriatica.
- (2011), "Satira politica e leggi *ad personam* nell'archaia: Pericle e il *Dionisalessandro* di Cratino", in Anna Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: Carocci, 293-316.
- (2013), "Il ritratto di Pericle nella commedia attica antica. Presenze e assenze dei comici nella biografia periclea", *Classica et Christiana* 8: 145-74.
- Kahrstedt, Ulrich (1921), "Kleon", in August Friedrich Pauly e Georg Wissowa (eds), *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. 11, 714-17.
- Lind, Hermann (1990), *Der Gerber Kleon in den Ritter des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang.
- Luppe, Wolfgang (1973), "Das Aufführungsdatum der 'Archilochoi' des Kratinos", *Philologus* 117: 124-7.

- (1980/82), “Cratin. Fr. 1, 4 K.”, *Museum Criticum* 15/17: 71-2.
- MacDowell, Douglas (ed.) (1962), *Andokides. On the Mysteries*, ed. with introd., commentary and appendixes by Douglas MacDowell, Oxford: Oxford University Press.
- (1993), “Foreign Birth and Athenian Citizenship in Aristophanes”, in Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson e Bernhard Zimmermann (eds), *Tragedy Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990, Bari: Levante: 359-72.
- (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- Mann, Christian (2007), *Die Demagögen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin: Akademie Verlag.
- Mastromarco, Giuseppe (1974), *Storia di una commedia di Atene*, Firenze: La Nuova Italia.
- Meineke, August (ed.) (1839a), *Fragmenta Comitorum Graecorum*, vol. 1: *Historia critica Comitorum Graecorum*, Berolini: typis et impensis G. Reimeri.
- (ed.) (1839b), *Fragmenta Comitorum Graecorum*, vol. 2: *Fragmenta poetarum comoediae antiquae pars I*, Berolini: typis et impensis G. Reimeri.
- Moorton Jr, Richard F. (1988), “Aristophanes on Alcibiades”, *Greek Roman and Byzantine Studies* 29: 345-59.
- Moorwood, James (2009), “Euripides and the Demagogues”, *The Classical Quarterly* 59: 353-63.
- Morgan, John D. (1986), “Μαρκικῶς”, *The Classical Quarterly* 36: 529-31.
- Newiger, Hans-Joachim (2000), *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, 2., unveränderte Auflage (1957), Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler.
- Olson, S. Douglas (ed.) (2016), *Eupolis: Heilotes-Chrysoun genos*, translation and commentary by S. Douglas Olson, (Fragmenta Comica 8.2), Heidelberg: Verlag Antike.
- Olson, S. Douglas e Zachary P. Biles (eds) (2015), *Aristophanes, Wasps*, edited with introduction and commentary by Zachary P. Biles and S. Douglas Olson, Oxford: Oxford University Press.
- Orth, Christian (ed.) (2017), *Aristophanes: Aiolosikon I, II – Babylonioi*, Übersetzung und Kommentar von Christian Orth, (Fragmenta Comica 10.3), Heidelberg: Verlag Antike.
- Pascal, Carlo (1911), *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania: Battiato.

- Pickard-Cambridge, Sir Arthur Wallace (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Oxford University Press (2nd edition revised by John Gould and David Malcolm Lewis, reissued with supplement and corrections, 1988). Trad. it. di Andrea Blasina e aggiunta bibliografica a cura di Andrea Blasina e Nico Narsi, Firenze: La Nuova Italia 1996.
- Pirrotta, Serena (2009), *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, (Studia Comica 1), Berlin: Verlag Antike.
- Radermacher, Ludwig (1926), “Zu Platon der Komiker”, *Rheinisches Museum für Philologie* 75: 52-7.
- Revermann, Martin (2014), “Divinity and religious practice”, in Martin Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 275-93.
- Rhodes, Peter John (1981), *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia [Select Addenda 1993]*, Oxford: Clarendon Press.
- Rhodes, Peter John (1994), “The Ostracism of Hyperbolos”, in Robin Osborne and Simon Hornblower (eds), *Ritual, Finance, Politics. Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 85-9.
- (ed.) (2016), *Aristotele. Costituzione degli Ateniesi (Athenaion Politeia)*, Traduzione di Andrea Zambrini, Tristano Gargiulo e Peter John Rhodes, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Rogers, Benjamin Bickley (ed.) (1910), *The Knights of Aristophanes, The Greek Text revised, with a Translation into corresponding Metres, Introduction and Commentary*, London: G. Bell & sons.
- Rosenbloom, David Scott (2004), “Poneroi vs. Chrestoi: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles”, Part I, Part II, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 134: 55-105, 323-58.
- Ruffell, Ian (2002), “A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition”, *The Classical Quarterly* 52: 138-63.
- (2011), *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*, Oxford: Oxford University Press.
- Saldutti, Vittorio (2014), *Cleone un politico ateniese*, Bari: Edipuglia.
- Sidwell, Keith (2009), *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Siewert, Peter (ed.) (2002), *Ostrakismos-Testimonien I*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Sommerstein, Alan H. (1986), “The Decree of Syrakosios”, *The Classical Quarterly* 36: 101-8.
- (1993), “Kleophon and the restaging of *Frogs*”, in Alan S. Sommerstein,

- Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson e Bernhard Zimmermann (eds), *Tragedy Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990, Bari: Levante: 461-76. Ora in Sommerstein, Alan H. (2009), *Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 254-69 [Addenda: 269-71]
- (ed.) (1996), *The Comedies of Aristophanes: Frogs*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster: Aris & Phillips, vol. 9 (reprinted with corrections 1999).
- (2000), “Platon, Eupolis and the ‘demagogue-comedy’”, in David Harvey e John Wilkins (eds), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London: Duckworth, 439-51.
- (2005), “An alternative democracy and an alternative to democracy in Aristophanic comedy”, in Ugo Bultrighini (ed.), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Chieti, 9-11 aprile 2003*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 195-207 (discussione: 229-33). Ora in Sommerstein, Alan H. (2009), *Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 204-21 [Addenda: 221-2].
- (2014), “The Politics of Greek comedy”, in Martin Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge: Duckworth and the Classical Press of Wales, 291-303.
- Spence, Iain G. (1995), “Thucydides, Woodhead, and Cleon”, *Mnemosyne* 48: 411-43.
- Storey, Ian C. (2003), *Eupolis, Poet of Old Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- (2005), “But Comedy has satyrs too”, in George W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea: The Classical Press of Wales, 201-18.
- Telò, Mario (2016), *Aristophanes and the Cloak of Comedy: Affect, Aesthetics, and the Canon*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- (1960), “The Portrait of Cleon”, *Mnemosyne* 13: 289-317.
- Wilson, Nigel G. (ed.) (2007), *Aristophanis Fabulae*, I-II, Oxford: Oxford Classical Texts.
- Wilson, Peter (2000), *The Athenian Institution of Choregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodhead, Arthur G. (1954), “Peisander”, *American Journal of Philology* 75: 131-46.
- Wright, Matthew (2012), *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*, London: Bristol Classical Press.

The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*: The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958)*

ANDREAS MARKANTONATOS

Abstract

My aim in this study is twofold: firstly I shall discuss the highly comic scene with the Theban merchant and the Athenian Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians* (860-958) in the light of mythological narratives relating to the most celebrated Greek hero, Heracles; and secondly I shall attempt to integrate all the above into a broader intertextual framework, which includes, among much else, a variety of assorted references to specific tragic texts and contexts. I shall argue that throughout this episode, which is the culmination and the climax of a sequence of numerous intertextual hints and suggestions, abundant are the purposeful allusions to the mythical cycle of Heracles and his descendants. This extravagant intertextual profuseness leads me to the conclusion that the labours of this renowned hero act as a convex mirror in which the main characters and thematic motifs of the play are refracted in an extremely distorting fashion, often allowing audiences to have access to a wider field of view.

I would like to emphasize at the outset that I fully agree with those scholars who attempt to offer an interpretation of Aristophanic comedy based on the principle that Aristophanes often chooses to explore the burning issues of his time with the aid of the important intertextual tools amply provided by the comic treatment of an ancient myth, which moreover has occasionally been portrayed in emblematic tragic works primarily by Euripides, but has also been widely spread throughout the Greek world by way of various communal events, cultic practices and religious rituals.¹ This theoretical approach to Aristophanic poet-

* It is my great pleasure and honour to offer this paper as a tribute to the excellent scholarship of Professor Guido Avezù. All Aristophanic passages refer to the OCT edition of the play by N.G. Wilson (2007).

¹ See e.g. Bowie 1982, 1993: esp. 1-17, and 2010, where there is a strong but

ry may appear at first sight to be self-contradictory, knowing that Attic comedy is famed for its exciting originality in the construction of dramatic plots, which are not predicated upon specific cycles of mythological traditions, but, unlike tragic poetry, they are primarily a product of the unbridled imagination of the Athenian comic poets.² This seemingly absurd incongruity, however, is reconciled if one considers, for example, that Aristophanes repeatedly caricatures well-known tragedies, replicating principal tragic characters and scenes in a highly derisive manner. These paratragic misrepresentations and recastings, which not only abound in Aristophanic comedies but also exist as vastly humorous and parodic subtexts in other works of the Attic comic corpus, are part of a wider framework of mythological mockery and lampoonery; in fact, this amusing distortion of familiar myths and tales serves as a powerful filter through which recent collective endeavours and achievements or even more personal experiences and aspirations of the Athenian citizens and the poet himself are regularly distilled and recalibrated.³

The aim of this study is twofold: firstly the interpretative analysis of the highly comic scene with the Theban merchant and the Athenian Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians* (860-958) in the light of mythological narratives relating to the most celebrated Greek hero, Heracles; and secondly the integration of all the above into a broader intertextual framework, which includes, among much else, a variety of assorted references to specific tragic texts and contexts.⁴ Indeed, throughout this episode, which is the cul-

fair critique of the overstatements in the mythological analysis by Zielinski 1885a, 1885b, and Cornford 1914. See also Lada-Richards 1999: esp. 1-16, with further useful bibliography; Bierl 2002; Casolari 2002; Pappas 2016: 255-86. On *Acharnians*, see Fisher 1993 and Habash 1995.

2 See e.g. Thiery 2011 with relevant bibliographical references.

3 See Markantonatos 2011 with exhaustive bibliography. On the paratragic twisting of tragic poetry, see also Rosen 1988, 2010, and Karamanou 2011.

4 See principally Olson 2002: liv-lxiii, especially lxi-lxiii, who tries to connect the heroic figure of Heracles with the Boeotian merchant, without however analyzing in depth the broader intertextual and thematic issues

mination and the climax of a sequence of numerous intertextual hints and suggestions, abundant are the purposeful allusions to the mythical cycle of Heracles. This extravagant intertextual profuseness, moreover, leads us to the conclusion that the labours of this renowned hero act as a convex mirror in which the main characters and thematic motifs of the play are refracted in an extremely distorting fashion, often allowing audiences to have access to a wider field of view. I shall argue, therefore, that the character of the Boeotian salesman, accompanied by his slave Ismenias, shows expressive analogies with the character of Heracles, who is followed in some of his labours by his nephew Iolaus; I shall also suggest that this is true, with even greater intensity, in the masterfully delineated figure of Dicaeopolis, who often shows himself to be largely identical with Heracles.⁵

These invisible intertextual threads and filaments that connect the Aristophanic play with mythical traditions about Heracles' famous feats and toils prefigure the ultimate triumph of the peace-loving Dicaeopolis over his warmongering challengers, and by extension the glorious victory of Aristophanes in the theatrical contest at the Lenaea festival of 425 BCE, where he appeared as a passionate champion of peace, despite the fierce attacks on his reputation by hawkish politicians with great influence on the Athenian electorate – especially the sabre-rattling demagogue Cleon, who most likely tried to involve Aristophanes in a perilous lawsuit for insulting the Athenian people in the presence of foreigners.⁶ In addition, it is worth noting that this com-

arising from such a connection.

5 For other attempts to associate Dicaeopolis with certain historical personalities of classical Athens, see mainly Bowie 1988, whose views are challenged by Carey 1993: 254n24; see also Parker 1991. On the character of Dicaeopolis, see Grilli 1992; Pappas 1994: 61-2 and *passim*; Compton-Engle 1999; Blant 2012.

6 See e.g. Carey 1994; Rosen 1988: 59-82, and 2010: 233-5; MacDowell 1995: 42-5; Brockmann 2003: 147-56; Sommerstein 1992: 33, and 2004. Most scholars agree that the judicial controversy between Aristophanes and Cleon does not lack historical value; however, it should be noted that during his theatrical career Aristophanes attributed greater weight to this dispute to further his dramaturgical purposes. See also Pappas 2012 and 2016: 254-86.

plex network of intertextual allusions and suggestions gradually morphs into a resounding clarion call for peace and armistice in the midst of a nationwide civil war in view of the constantly projected image of the compliant and peace-loving protagonist, who as the mortal *alter ego* of hero-god Heracles throws himself into a ferocious struggle and eventually overcomes monster-like figures, such as shameless demagogues, wicked slanderers, overbearing generals, fraudulent politicians and deluded Athenians, who repeatedly by both word and deed attempt to reawaken local hatred and to rekindle military fanaticism. Essentially in Aristophanes' *Acharnians*, as another Athenian Heracles, Dicaeopolis succeeds in defeating the horrific monsters of a Hellas-wide war and bringing back peace and prosperity to both the Athenian polis, even in part and for a short period of time (if not longer than that of the comic play), and to his own private household.

As early as the Prologue scene, Aristophanes invokes images and themes from Heracles' versatile mythological tradition, as those have been dramatized by Euripides himself, and sets them before the dramatic characters, thereby twisting and deforming them in a particularly derisive way. Cleon, a vastly frightening and terrifying figure in Aristophanic comedy, as evidenced by similar, hideous and almost animal-like caricatures of the man in Aristophanes' *Knights* and *Peace*, was allegedly bribed by allies of the Athenians to relieve them of their burdensome annual contribution to the coalition's coffers. Dicaeopolis' bitterly ironic reference to the well-deserved punishment imposed by the class of the Hippeis upon the unprincipled and money-grabbing Cleon (l.8, ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι) alludes to the very popular at the time Euripidean play *Telephus*, which is now known to us only in fragmentary form.⁷ Considering its wider influence, this remarkable

7 On the alleged bribery of Cleon, see principally Sommerstein 1992 *ad* 6; Carawan 1990; Olson 2002 *ad* 6-8. On Euripides' *Telephus* and the comic re-engineering of this play by Aristophanes, cf. Handley and Rea 1957; Carey 1993: 254-6; Collard, Cropp and Lee 1995: 17-52; MacDowell 1995: 53-8; Pelling 2000: 141-5; Silk 2000: esp. 42-97 *passim*; Preiser 2000: esp. 71-97; Karamanou 2011: esp. 688-99. It is worth noting that MacDowell (1983: 150) expresses some reservations about certain alleged verbal echoes of the Euripidean play in *Acharnians* and *Thesmophoriazusae*.

tragic play serves in several Aristophanic comedies as a distorting mirror in which numerous dramatic characters are comically reflected and replicated. Fascinatingly enough, this massive duplication results in the reproduction of various mythological and historical figures alongside the sardonically refracted *dramatis personae* (see *Peace* 146-8, *Thesmophoriazusae* 23-4, 466-764, *Clouds* 921-4, *Frogs* 840-55). Probably Euripides' *Telephus* exerted such magnetism upon Athenian comedy that Aristophanes was not only deeply impressed by the intense stage presence of the dressed in rags protagonist, who consistently makes every attempt to defend his moral integrity with all sorts of rhetorical tricks and devices, but also profoundly fascinated by the overwhelmingly spiralling structure of the myth itself, which facilitates the entwining of boundless intertextual threads and fibres.

Telephus, the son of Heracles and Auge, the daughter of the king of Tegea, after a series of adventures came to rise to the throne of Mysia. Although of Greek origin, he fought in the Trojan War against the expeditionary force of the Achaeans. As a Trojan ally, he killed the son of Polynices, Thersander, and Achilles sought retaliation in seriously injuring him with his spear in a violent duel. When he received an oracle from Delphi about the healing of his festering wound (the proverbial phrase: ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται, 'the assailant will heal you'), he disguised himself as a beggar and went secretly to Argos, where he seized the infant Orestes, thereby forcing Agamemnon to provide him with the necessary cure – the commander of the Greek army pleaded with Achilles to heal the injuries of Telephus (the notorious *τηλέφεια τραύματα*); and this Achilles reluctantly did by scraping rust from the fatal spear into the wound. As the myth goes, Telephus even went so far as to give the Achaeans valuable instructions to conquer the Trojan citadel as a magnanimous gesture of gratitude for the unexpected restoration of his health.

It is evident that in *Acharnians* there is a consistent attempt to link the theme of Telephus, in whose person the Greek and barbaric elements are combined to the extent that even his actions against the Greek army may seem utterly treasonous and disloyal, both to Dicaeopolis, who is plainly denounced as a traitor in view of his private peace agreement with the Spartans, and to

Aristophanes himself, who in the midst of a ruthless military confrontation between the Athenians and the Lacedaemonians not only has the boldness to advocate for an immediate peace treaty but also has the audacity to recognize all of the mitigating circumstances for the enemy of his homeland.⁸ The comic poet is fully aware that he is walking on a tight rope, moving defiantly between patriotism and perfidy at his own peril; although of course his motives are selfless, his heartfelt peace-call is always at risk of being misinterpreted as a traitorous act against what his city holds most sacred and revered. His tremendous risk aside, he delineates his dramatic double, Dicaeopolis, as the mortal reincarnation of Heracles, who shows untiring determination and unwavering bravery to confront the various monstrous phantoms of this apparently incurable political and social malaise which has been the result of the long-drawn war of Greeks against Greeks. Indeed, one needs the indomitable valour and the unshakeable will of Heracles to be able not only to oppose the political intransigence of the extremists and fanatics on both sides and the thoughtless tactics of the self-important and time-serving demagogues but also to emerge victorious in this fierce struggle with those mighty and sinister opponents.

It is no accident, therefore, that the Aristophanic text teems with invocations of Heracles addressed by Dicaeopolis, who surprised and horrified calls upon the hero-god by his cult name Ἀλεξίκακος, ‘the defender against evil’, to help him challenge both physically and morally depraved and wicked characters entering onstage in critical moments of the action.⁹ A typical example of such a strange and threatening figure is Pseudoartabas, the Athenian disguised as a Persian satrap and informant of the Great King, who appears in front of the Council with a huge rotating eye fitted at the top of his mask, so that his political sta-

8 Cf. also Olson 2002: liv-lxi. On the political background of the play, see Solomos 1961: 82-103; Forrest 1963; Edmunds 1980; Bouras 1986: *passim*; Carey 1993; Vanhaegendoren 1996; Pelling 2000: 141-63; Dover 1972: 84ff.; Pappas 1994: 59-88; Zimmermann 2006: 66ff.; Olson 2002: esp. xl-lii, and 2010: *passim*; Whitehorn 2005; Lowe 2007: 38-9; Robson 2009: 173-6.

9 See Parker 1996: 175 and 186; Markantonatos 2013: 101. On Heracles, see Stafford 2012 with exhaustive bibliography.

tus as the Eye of the Persian King is symbolically illustrated.¹⁰ As soon as he faces this hideously monstrous creature, who reminds one of the terrifying and uncivilized one-eyed Cyclops in Homer's *Odyssey*, Dicaeopolis entreats Heracles to come to his aid: ὦνάξ Ἡράκλεις (94, 'My King Heracles!'); he does the same when the enraged Acharnian elders try to stone him, because he agreed upon a private peace treaty with the hateful Spartans, who have repeatedly ravaged their deme mercilessly: Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστί; (284, 'My Heracles, what is this?').¹¹ A little later in the scene with the Megarian merchant once again Dicaeopolis invokes Heracles, thus expressing his surprise when he sees the girls of his foreign visitor disguised as piglets devouring the delicious figs that he offered them for food: ὦ πολυτίμηθ' Ἡράκλεις (807, 'Oh my most honoured Heracles!'). Similarly, in the scene with the farmer from Phyle, the so-called Dercetes, who appears to be devastated because he lost his sight from the many tears he had shed for the theft of his two oxen, there is once more an invocation of Heracles coming from the lips of Dicaeopolis, mortified as he is by the appalling spectacle: ὦ Ἡράκλεις, τίς οὐτοσί; (1018, 'O Heracles, who is this?').¹²

Those numerous entreaties addressed to the protecting figure of Heracles frame the humorous scene with the Theban trader; I quote the ancient text in full immediately below, so that the reader can easily form a personal view about my main arguments (860-958):

ΘΗΒΑΙΟΣ	ἴττω Ἡρακλῆς, ἔκαμόν γα τὰν τύλαν κακῶς. κατάθου τὸ τὰν γλάχων' ἀτρέμας, Ἰσηνία: ὕμῆς δ', ὅσοι Θείβαθεν ἀύληται πάρα, τοῖς ὀστίνοις φουσεῖτε τὸν πρωκτὸν κυνός.	860
ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ	παῦ', ἐς κόρακας. οἱ σφῆκες οὐκ ἀπὸ τῶν θυρῶν; πόθεν προσέπτανθ' οἱ κακῶς ἀπολούμενοι	865

10 Cf. Aveline 2000. See also Sommerstein 1992 *ad* 95-7; Olson 2002 *ad* 95-7.

11 On this appeal, as a manifestation of great surprise, see Christidis 1991 *ad* 94 and 284; Olson 2002 *ad* 94. On the deme of Acharnae, see principally the detailed study by Platonos-Giota 2004; see also Kellogg 2013.

12 Cf. Olson 2002 *ad* 807-8.

- ΘΗΒΑΙΟΣ ἐπὶ τὴν θύραν μοι Χαιριδῆς βομβαύλιοι;
 νει τὸν Ἴολαον, ἐπεχαρίττω γ', ὧ ξένε·
 Θείβαθε γὰρ φυσᾶντες ἐξόπισθέ μου
 τᾶνθεια τᾶς γλάχωνος ἀπέκιξαν χαμαί.
 ἀλλ' εἴ τι βούλει, πρίασο τῶν ἰὼ φέρω, 870
 τῶν ὀρταλίχων ἢ τῶν τετραπτερυλλίδων.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ὦ χαῖρε, κολλικοφάγε Βοιωτίδιον.
 τί φέρεις;
- ΘΗΒΑΙΟΣ ὅσ' ἐστὶν ἀγαθὰ Βοιωτοῖς ἀπλῶς,
 ὀρίγανον, γλαχώ, ψιάθως, θρυαλλίδας,
 νάσσας, κολοιώς, ἀτταγᾶς, φαλαρίδας, 875
 τροχίλως, κολύμβως.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ὡσπερὶ χειμῶν ἄρα
 ὀρνηθίας εἰς τὴν ἀγορὰν ἐλήλυθας.
- ΘΗΒΑΙΟΣ καὶ μὴν φέρω χᾶνας, λαγῶς, ἀλώπεκας,
 σκάλοπας, ἐχίνως, αἰελούρω, πικτίδας,
 ἰκτίδας, ἐνύδριας, ἐγγέλιας Κωπαῖδας. 880
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ὦ τερπνότατον σὺ τέμαχος ἀνθρώποις φέρων,
 δός μοι προσειπεῖν, εἰ φέρεις, τὰς ἐγγέλεις.
- ΘΗΒΑΙΟΣ πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπᾶδων κορᾶν,
 ἔκβαθι τῷδε κήπιχάριτται τῷ ξένῳ.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ὦ φιλτάτη σὺ καὶ πάλαι ποθουμένη,
 ἦλθες ποθεινὴ μὲν τρυγωδικοῖς χοροῖς,
 φίλη δὲ Μορύχῳ, δμῶες, ἐξενέγκατε
 τὴν ἐσχάραν μοι δεῦρο καὶ τὴν ῥιπίδα.
 σκέψασθε, παῖδες, τὴν ἀρίστην ἐγγελυν,
 ἦκουσαν ἔκτω μόλις ἔτει ποθουμένην. 890
 προσείπατ' αὐτήν, ὧ τέκν'· ἄνθρακας δ' ἐγὼ
 ὑμῖν παρέξω τῆσδε τῆς ξένης χάριν.
 ἀλλ' εἴσπερ' αὐτήν· μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε
 σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευλιωμένης.
- ΘΗΒΑΙΟΣ ἐμοὶ δὲ τιμὰ τᾶσδε πᾶ γενήσεται; 895
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἀγορᾶς τέλος ταύτην γέ που δώσεις ἐμοί·
 ἀλλ' εἴ τι πωλεῖς τῶνδε τῶν ἄλλων, λέγε.
- ΘΗΒΑΙΟΣ ἰώγα ταῦτα πάντα.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ φέρε, πόσου λέγεις;
- ΘΗΒΑΙΟΣ ἢ φορτί' ἕτερ' ἐνθένδ' ἐκεῖσ' ἄξεις;
- ΘΗΒΑΙΟΣ ἰώ;
 ὅ τι γ' ἔστ' Ἀθάναις, ἐν Βοιωτοῖσιν δὲ μή. 900
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἀφύας ἄρ' ἄξεις πριάμενος Φαληρικὰς

- ἢ κέραμον.
- ΘΗΒΑΙΟΣ ἀφύας ἢ κέραμον; ἀλλ' ἔντ' ἐκεῖ·
ἀλλ' ὅ τι πὰρ ἀμὴν μὴ ἔστι, τῷδε δ' αὖ πολὺ.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἐγῶδα τοίνυν· συκοφάντην ἔξαγε,
ὥσπερ κέραμον ἐνδησάμενος.
- ΘΗΒΑΙΟΣ νεὶ τῷ σιῶ 905
λάβοιμι μέντ' ἀν κέρδος ἀγαγῶν καὶ πολὺ,
ἕπερ πίθακον ἀλιτρίας πολλᾶς πλέων.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ καὶ μὴν ὁδὶ Νίκαρχος ἔρχεται φανῶν.
- ΘΗΒΑΙΟΣ μικκός γα μᾶκος οὗτος.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἀλλ' ἅπαν κακόν.
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ ταυτὶ τίνος τὰ φορτὶ ἔστί;
- ΘΗΒΑΙΟΣ τῷδ' ἐμὰ 910
Θεῖβαδεν, ἴττω Δεύς.
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ ἐγὼ τοίνυν ὁδὶ
φαίνω πολέμια ταῦτα.
- ΘΗΒΑΙΟΣ τί δὲ κακὸν παθῶν
ὄρναπετίοισι πόλεμον ἦρα καὶ μάχαν;
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ καὶ σέ γε φανῶ πρὸς τοῖσδε.
- ΘΗΒΑΙΟΣ τί ἀδικεῖμενος;
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ ἐγὼ φράσω σοι τῶν περιεστώτων χάριν. 915
ἐκ τῶν πολεμίων γ' εἰσάγεις θρυαλλίδα.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἔπειτα φαίνεις δῆτα διὰ θρυαλλίδα;
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ αὕτη γὰρ ἐμπρήσειεν ἂν τὸ νεώριον.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ νεώριον θρυαλλίς; οἴμοι. τίμη τρόπῳ;
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ ἐνθεις ἂν εἰς τίφην ἀνήρ Βοιώτιος 920
ἄψας ἂν εἰσπέμψειεν εἰς τὸ νεώριον
δι' ὑδρορρόας, βορέαν ἐπιτηρήσας μέγαν.
κεῖπερ λάβοιτο τῶν νεῶν τὸ πῦρ ἄπαξ,
σελαγοῖντ' ἂν εὐθύς.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ὦ κάκιστ' ἀπολούμενε,
σελαγοῖντ' ἂν ὑπὸ τίφης τε καὶ θρυαλλίδος; 925
- ΝΙΚΑΡΧΟΣ μαρτύρομαι.
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ξυλλάμβαν' αὐτοῦ τὸ στόμα
δός μοι φορυτόν, ἵν' αὐτὸν ἐνδήσας φέρω
ὥσπερ κέραμον, ἵνα μὴ καταγῆ φερόμενος.
- ΧΟΡΟΣ ἐνδησον, ὦ βέλτιστε, τῷ ξένῳ καλῶς τὴν
ἐμπολὴν
οὕτως ὅπως ἂν μὴ φέρων κατὰξῃ. 930
- ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἐμοὶ μελήσει ταῦτ', ἐπεὶ τοι καὶ ψοφεῖ λάλον τι καὶ

	πυρορραγῆς κᾶλλως θεοῖσιν ἐχθρόν.	
ΧΟΡΟΣ	τί χρήσεται ποτ' αὐτῶ;	935
ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ	πάγχρηστον ἄγγος ἔσται, κρατήρ κακῶν, τριπτήρ δικῶν, φαίνειν ὑπευθύνους λυχνοῦ- χος καὶ κύλιξ τὰ πράγματ' ἐγκυκᾶσθαι.	
ΧΟΡΟΣ	πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἄγγείῳ τοιούτῳ χρώμενος κατ' οἰκίαν τοσόνδ' αἰὲ ψοφοῦντι;	
ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ	ἰσχυρόν ἐστίν, ὦγάθ', ὥστ' οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴ- περ ἐκ ποδῶν κατωκάρρα κρέμαίτο.	945
ΧΟΡΟΣ	ἤδη καλῶς ἔχει σοι.	
ΘΗΒΑΙΟΣ	μέλλω γὰ τοι θερίδδειν.	
ΧΟΡΟΣ	ἄλλ', ὃ ξένων βέλτιστε, συνθέριζε καὶ πρόσβαλλ' ὅποι βούλει φέρων πρὸς πάντα συκοφάντην.	950
ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ	μόλις γ' ἐνέδησα τὸν κακῶς ἀπολούμενον. αἴρου λαβῶν τὸν κέραμον, ὃ Βοιώτιε.	
ΘΗΒΑΙΟΣ	ὑπόκυπτε τὰν τύλαν ἰών, Ἴσμήνιχε.	
ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ	χῶπως κατοίσεις αὐτὸν εὐλαβοῦμενος. πάντως μὲν οἴσεις οὐδὲν ὑγίης, ἀλλ' ὅμως κἂν τοῦτο κερδάνης ἄγων τὸ φορτίον, εὐδαιμονήσεις συκοφαντῶν γ' οὔνεκα.	955

[A BOEOTIAN By Heracles! my shoulder is quite black and blue. Ismenias, put the penny-royal down there very gently, and all of you, musicians from Thebes, pipe with your bone flutes into a dog's rump.

DICAEOPOLIS Enough, enough, get you gone. Rascally hornets, away with you! Whence has sprung this accursed swarm of Charis fellows which comes assailing my door?

BOEOTIAN Ah! by Iolaus! Drive them off, my dear host, you will please me immensely; all the way from Thebes, they were there piping behind me and have completely stripped my penny-royal of its blossom. But will you buy anything of me, some chickens or some locusts?

DICAEOPOLIS Ah! good day, Boeotian, eater of good round loaves. What do you bring?

BOEOTIAN All that is good in Boeotia, marjoram, penny-royal, rush-mats, lamp-wicks, ducks, jays, woodcocks, water-fowl, wrens, divers.

DICAEOPOLIS 'Tis a very hail of birds that beats down on my market.

BOEOTIAN I also bring geese, hares, foxes, moles, hedgehogs, cats, lyres, martins, otters and eels from the Copaic lake.

DICAEOPOLIS Ah! my friend, you, who bring me the most delicious of fish, let me salute your eels.

BOEOTIAN Come, thou, the eldest of my fifty Copaic virgins, come and complete the joy of our host.

DICAEOPOLIS Oh! my well-beloved, thou object of my long regrets, thou art here at last then, thou, after whom the comic poets sigh, thou, who art dear to Morychus. Slaves, hither with the stove and the bellows. Look at this charming eel, that returns to us after six long years of absence. Salute it, my children; as for myself, I will supply coal to do honour to the stranger. Take it into my house; death itself could not separate me from her, if cooked with beet leaves.

BOEOTIAN And what will you give me in return?

DICAEOPOLIS It will pay for your market dues. And as to the rest, what do you wish to sell me?

BOEOTIAN Why, everything.

DICAEOPOLIS On what terms? For ready-money or in wares from these parts?

BOEOTIAN I would take some Athenian produce, that we have not got in Boeotia.

DICAEOPOLIS Phaleric anchovies, pottery?

BOEOTIAN Anchovies, pottery? But these we have. I want produce that is wanting with us and that is plentiful here.

DICAEOPOLIS Ah! I have the very thing; take away an Informer, packed up carefully as crockery-ware.

BOEOTIAN By the twin gods! I should earn big money, if I took one; I would exhibit him as an ape full of spite.

DICAEOPOLIS Hah! here we have Nicarchus, who comes to denounce you. An informer.

BOEOTIAN How small he is!

DICAEOPOLIS But in his case the whole is one mass of ill-nature.

NICARCHUS Whose are these goods?

DICAEOPOLIS Mine; they come from Boeotia, I call Zeus to witness.

NICARCHUS I denounce them as coming from an enemy's country.

BOEOTIAN What! you declare war against birds?

NICARCHUS And I am going to denounce you too.

BOEOTIAN What harm have I done you?

NICARCHUS I will say it for the benefit of those that listen; you in-

troduce lamp-wicks from an enemy's country.

DICAEOPOLIS Then you go as far as denouncing a wick.

NICARCHUS It needs but one to set an arsenal afire.

DICAEOPOLIS A wick set an arsenal ablaze! But how, great gods?

NICARCHUS Should a Boeotian attach it to an insect's wing, and, taking advantage of a violent north wind, throw it by means of a tube into the arsenal and the fire once get hold of the vessels, everything would soon be devoured by the flames.

DICAEOPOLIS Ah! wretch! an insect and a wick devour everything!

NICARCHUS You will bear witness, that he mishandles me.

DICAEOPOLIS Shut his mouth. Give me some hay; I am going to pack him up like a vase, that he may not get broken on the road.

(trans. Anonymous, www.perseus.tufts.edu)]

It should be noted that the Boeotian merchant by no means resembles the terrifying figures that inhabit the world of this Aristophanic play. Unlike Pseudoartabas, Dercetes and the Megarian piglets, as well as the bloodthirsty General Lamachos and various other troublemakers and agitators, the Boeotian is ready to summon Heracles and his nephew Iolaus (860, ἴττω Ἡρακλῆς, and 867, *veì tòv Ἰόλαον*) as a descendant of the deified hero.¹³ Heracles was born in Thebes, where a majestic temple was founded in his honour, and there festivities and sacrifices were held annually; in addition, according to Pausanias (9.23.1) Thebes boasted of a gymnasium, a stadium and a hero shrine in honour of Iolaus.¹⁴ It is only natural that the Theban guest emphasizes upon his entry the heroic origin of his city, something which immediately captures the attention of Dicaeopolis, who welcomes the stranger and then agrees to do business with him.

Impressive is the masterful way in which Aristophanes at this point of the play integrates the figures of Dicaeopolis, the Boeotian salesman, Ismenias, Heracles and Iolaus, thereby matching the Theban hero-god with the play's protagonist and secondary characters in their concerted attempt to free humanity from repulsive monsters and revolting brutes, such as the diminutive, monkey-like, spiteful informer, Nicarchus, who seeks to foment

¹³ Cf. Olson 2002 *ad* 860.

¹⁴ Cf. Stafford 2012: 131 and 182-185. See also Papachatzis 1995: 5.145-6.

the hatred of the Athenians against their neighbours with invented grievances and false gripes (905-8, 910ff.).¹⁵ It has been rightly observed that the concluding section of this episode with the packing up of the slanderer in a truss of straw and his hanging by the feet head downwards on the back of the servant Ismenias recalls the hilarious tale of Heracles and the Kerkopes, two brothers who came from Oechalia and practised every kind of knavery (936ff.).¹⁶ According to certain versions of the myth, when they saw Heracles fall asleep, those miniscule, ape-like, malicious Kerkopes attempted to rob him of his weapons, but he suddenly rose up, captured them, and hung them with their heads downwards on a long pole that he set over his mighty shoulders.¹⁷

In my view, it is not difficult to recognize here the interconnection between a humorous incident drawn from the rich mythological cycle of Heracles and an emblematic scene instinct with multiple hints and suggestions about the importance of comic art and more generally the immense joy derived from a peaceful way of life. The merciless ridicule poured upon Nicarchus, who represents what is more vulgar and frightening in the Athenian city in wartime, and consequently his humiliating defeat at the hands of Dicaeopolis, combined with seamless echoes and continuous evocations of mythical exploits and Euripidean plays, encourage the audience to filter *Acharnians*, a remarkably multifaceted and fascinatingly intricate comedy, through the perspective of the heroic achievements of Heracles and his great descendants. It is not

15 Cf. Russo 1997: 74-6; Christ 1998.

16 See Olson 2002: lxiii, who underscores the rarity of the term *κατωκάρα* (945, 'head downwards'), and then argues that it most likely reflects the Pindaric fragment 161 (οἱ μὲν κατωκάρα δεσμοῖσι δέδενται, ed. H. Maehler). According to Schneidewin, this passage refers to the myth of Kerkopes (*ad Cercopidas referendum esse ci Schneidewin*, ed. H. Maehler).

17 On the mythological episode of Kerkopes, see recently Stafford 2012: 60-3, who not only lists the ancient sources, but also points to the dissemination of the story in South Italy – which may indicate that the dispute between Heracles and Kerkopes was, among other things, a symbol of the confrontation between the civilized Greeks colonists and their allegedly wayward and recalcitrant non-Greek neighbours (Cf. principally Marconi 2007: 150-9 and 205-7).

overbold to argue that Aristophanes simultaneously wears the masks of Dicaeopolis, Heracles, Iolaus, Telephus and the Boeotian merchant, in order to defend those eternal values of democratic Athens, which Cleon and his equally repellent stage doubles, such as Lamachos, Pseudoartabas, Dercetes, Nicarchus, but also to some extent the gullible Acharnians, seek to weaken and overthrow in their unrestrained radicalism and vindictiveness.¹⁸ It is not accidental that the play closes off with enthusiastic cries of victory, τήνελλα καλλίνικος (1227, 1228, 1230, 1231, 1233, 'Hurrah!'), which are inextricably linked to the triumphant victories of Heracles in the Olympic Games and more widely to his renowned labours.¹⁹ Indeed, regardless of the outcome of the Peloponnesian War, Aristophanes' victory at the Lenaea of that year was worthy of Heracles.

Works Cited

- Aveline, John (2000), "Aristophanes' *Acharnians* 95-97 and 100: Persians in the Athenian Assembly", *Hermes* 128: 500-1.
- Bierl, Anton (2002), "Experimentelle Innovazione und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 72: 7-21.
- Bowie, Angus M. (1982), "The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*", *The Classical Quarterly* 32: 27-40.
- (1993), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010), "Myth and Ritual in Comedy", in Gregory W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden and Boston: Brill, 143-76.
- Bowie, Ewen L. (1988), "Who is Dicaeopolis?", *Journal of Hellenic Studies* 108: 183-5.
- Brockmann, Christian (2003), *Aristophanes und die Freiheit der Komödie Untersuchungen zu den frühen Stücken unterbesonderer Berücksichtigung der Acharner*, Munich and Leipzig: K.G. Saur.
- Bouras, N.G. (1986), *Αριστοφάνης και Αθήνα*, Athens: Κολλέγιο Αθηνών.
- Carawan, Edwin M. (1990), "The Five Talents Cleon Coughed Up (Schol.

¹⁸ Cf. Sutton 1988.

¹⁹ See Olson 2002 *ad* 1227 and 1228.

- Ar. Ach. 6)", *The Classical Quarterly* 40: 137-147.
- Carey, Christopher (1993), "The Purpose of Aristophanes' *Acharnians*", *Rheinisches Museum für Philologie* 136: 245-63.
- (1994), "Comic Ridicule and Democracy", in Robin Osborne and Simon Hornblower (eds), *Ritual, Finance, Politics: Democratic Accounts Presented to D. M. Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 69-83.
- Casolari, Federica (2002), *Die Mythenrevue in der griechischen Komödie*, Münster: Aschendorff Verlag.
- Christ, Matthew R. (1998), *The Litigious Athenian*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Christidis, Christos (ed.) (1991), *Αριστοφάνη Αχαρνείς. Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια*.
- Collard, Christopher, Martin J. Cropp and Kevin H. Lee (eds) (1995), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, Warminster: Aris and Phillips.
- Compton-Engle, Gwendolyn (1999), "From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *CJ* 94: 359-73.
- Cornford, Francis M. (1914), *The Origin of Attic Comedy*, London: Edward Arnold.
- Dover, Kenneth J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley: University of California Press.
- Edmunds, Lowell (1980), "Aristophanes' *Acharnians*", *YCS* 26: 1-41.
- Fisher, Nicolas R.E. (1993), "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *G&R* 40: 31-47.
- Foley, Helen P. (1988), "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *Journal of Hellenic Studies* 108: 33-47.
- Forrest, William G. (1963), "Aristophanes' *Acharnians*", *Phoenix* 17: 1-12.
- Grilli, Alessandro (1992), *Inganni d'autore: due studi sulla funzione del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa: ETS.
- Habash, Martha W. (1995), "Two Complementary Dionysiac Festivals in Aristophanes' *Acharnians*", *AJP* 116: 559-77.
- Handley, Eric W. and John Rea (eds) (1957), *The Telephus of Euripides*, London: Institute of Classical Studies.
- Harriott, Rosemary M. (1982), "The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' *Acharnians*", *G&R* 29: 35-41.
- Karamanou, Ioanna (2011), "Εὐριπίδαριστοφανιζῶν: Η Πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία", in Theodoros Pappas and Andreas Markantonatos (eds), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Athens: Gutenberg, 675-737.
- Kellogg, Danielle L. (2013), *Marathon Fighters and Men of Maple: Ancient Acharnai*, Oxford: Oxford University Press.

- Lada-Richards, Ismene (1999), *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford: Clarendon Press.
- Lowe, Nick J. (2007), *Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDowell, Douglass M. (1983), "The Nature of Aristophanes' *Akharnians*", *G&R* 30: 143-62.
- (1995), *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- Marconi, Clemente (2007), *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Markantonatos, Andreas (2011), 'Αθήνα και Αριστοφάνης: Ένα Ιστορικό Μεταίχμιο', in Theodoros Pappas and Andreas Markantonatos (eds), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Athens: Gutenberg, 459-537.
- (2013), *Euripides' Alcestis: Narrative, Myth, and Religion*, Berlin and Boston: De Gruyter.
- Olson, S. Douglas (ed.) (2002), *Aristophanes: Acharnians*, Oxford: Oxford University Press.
- (2010), "Comedy, Politics, and Society", in Gregory W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden and Boston: Brill, 35-69.
- Papachatzis, D. (ed.) (1995), *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις. Βοιωτικά-Φωκικά*, vol. 5, Athens: Εκδοτική Αθηνών .
- Pappas, Theodoros (1994), *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης*, Athens: Kardamitsa.
- (2012), "Σάτιρα και Πολιτική στην Κωμωδία του Αριστοφάνη", in Andreas Markantonatos and Lamprinos E. Platypodis (eds), *Θέατρο και Πόλη. Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Athens: Gutenberg, 243-76.
- (2016), *Αριστοφάνης. Ο Ποιητής και το Έργο του*, Athens: Gutenberg.
- Parker, Laetitia P.E. (1991), "Eupolis or Dicaeopolis?", *Journal of Hellenic Studies* 111: 203-8.
- Parker, Robert (1996), *Athenian Religion: A History*, Oxford: Clarendon Press.
- Platonos-Giota, Maria (2004), *Αχαρναί. Ιστορική και Τοπογραφική Επισκόπηση των Αρχαίων Αχαρνών, των Γειτονικών Δήμων και των Οχυρώσεων της Πάρνηθας*, Athens and Acharnae: Municipality of Acharnae.
- Pelling, Christopher B.R. (2000), *Literary Texts and the Greek Historian*, London and New York: Routledge.
- Preiser, Claudia (ed.) (2000), *Euripides: Telephos*, Hildesheim, Zurich and New York: Georg Olms Verlag.
- Rau, Peter (ed.) (1967), *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form*

- des Aristophanes*, Munich: Beck.
- Robson, James (2009), *Aristophanes: An Introduction*, London: Duckworth.
- Rosen, Ralph M. (1988), *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta: Scholars Press.
- (2010), “Aristophanes”, in Gregory W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden and Boston: Brill, 227-78.
- Russo, Carlo Ferdinando (1997), *Aristophanes: An Author for the Stage* (1994), English trans. K. Wren, London and New York: Routledge.
- Silk, Michael S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Solomos, Alexis (1961), *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*, Athens: Εκδόσεις Πλειάδας.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (1992), *Aristophanes: Acharnians* (1980), Warminster: Aris and Phillips.
- (2004), “Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes”, in Ineke Sluiter and Ralph M. Rosen (eds), *Freedom of Speech in Classical Antiquity*, Leiden and Boston: Brill, 145-74.
- Stafford, Emma (2012), *Herakles*, London and New York: Routledge.
- Sutton, Dana F. (1988), “Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis”, *Liverpool Classical Monthly* 13: 105-8.
- Thiercy, Pascal (2011), “Η Οργάνωση της Σκηνικής Μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη”, in Theodoros Pappas and Andreas Markantonatos (eds), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Athens: Gutenberg, 344-94.
- Vanhaegendoren, Koen (1996), *Die Darstellung des Friedens in den Acharnern und im Frieden des Aristophanes*, Hamburg: Lit.
- Whitehorne, John (2005), “O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' Acharnians”, *G&R* 52: 35-44.
- Wilson, Nigel G. (ed.) (2007), *Aristophanis Fabulae*, vols 1-2, Oxford: Oxford University Press.
- Xanthou, Maria (2012), “Αριστοφάνους Άχαρνής. Ο Θρίαμβος του Εγωισμού (;), Επανεξετάζοντας τον Χαρακτήρα του Δικαιοπόλη”, in Andreas Markantonatos and Lamprinos E. Platypodis (eds), *Θέατρο και Πόλη. Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Athens: Gutenberg, 277-95.
- Zielinski, Tadeusz (1885a), *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig: Teubner.
- (1885b), *Die Märchenkomödie in Athen*, St. Petersburg: Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.
- Zimmermann, Bernard (2006), *Die griechische Komödie*, Frankfurt: Verlag Antike.

Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168

PIERO TOTARO

Abstract

In a section of the prologue of Aristophanes' *Plutus* (a comedy performed in 388 BC), Chremylos tries to show that the god of wealth is far more powerful than Zeus; and in a dialogue with his servant Cario he portrays a series of examples illuminating this assumption. However, the exegesis of the example brought in line 168 proved to be particularly difficult for the ancient commentators of Aristophanes, as shown by the scholia, and also for modern interpreters. The present article offers a review of the various interpretations, ancient and modern, and finally discusses the most recent of them, the one proposed in 2017 by John Porter in the journal *Hermes*.

Conformandosi ad un motivo già presente nella tradizione popolare e letteraria (basti ricordare i giambi di Ipponatte), Pluto è cieco anche nella omonima commedia di Aristofane.¹ Nella versione aristofanea, la cecità gli è stata inflitta da Zeus per evitare che egli possa riconoscere e far arricchire le persone oneste, delle quali il padre degli dèi è invidioso (cf. vv. 87-92). Cremilo, l'eroe comico artefice di un piano per restituirgli la vista (cf. vv. 114-16), intende dimostrare che Pluto è, in realtà, ben più potente dello stesso Zeus. La tesi viene argomentata nel prologo – con la collaborazione del servo Carione – attraverso una serie di esempi, ovviamente faceti, come è lecito attendersi in una commedia, e caratterizzati dalla insistita presenza del modulo *διά* + accusativo:

Χρ. ἔχ' ἥσυχος.
 ἐγὼ γὰρ ἀποδείξω σε τοῦ Διὸς πολὺ
 μείζον δυνάμενον.

¹ Cf. Hippon. fr. 44 Dg.² Della cecità del Pluto aristofaneo mi sono occupato in due recenti contributi, Totaro 2016 e 2017b; nel primo ho analizzato anche altre caratteristiche della rappresentazione comica del dio della ricchezza; cf. anche Bravi 2016 e ora Barrenechea 2018.

- Πλ. ἐμὲ σύ;
 Χρ. νῆ τὸν οὐρανόν.
 αὐτίκα γὰρ ἄρχει διὰ τί ὁ Ζεὺς τῶν θεῶν; 130
- Κα. διὰ τὰργύριον· πλεῖστον γὰρ ἔστ' αὐτῶ.
 Χρ. φέρε,
 τίς οὖν ὁ παρέχων ἐστὶν αὐτῶ τοῦθ';
 Κα. ὀδί.
 Χρ. θύουσι δ' αὐτῶ διὰ τίν'; οὐ διὰ τουτονί;
 Κα. καὶ νῆ Δί' εὐχονται γε πλουτεῖν ἄντικρυς.
 Χρ. οὐκ οὖν ὄδ' ἐστὶν αἴτιος καὶ ῥαδίως 135
 παύσει' ἄν, εἰ βούλοιοτο, ταῦθ';
- Πλ. ὅτιη τί δή;
 Χρ. ὅτι οὐδ' ἄν εἰς θύσειεν ἀνθρώπων ἔτι
 οὐ βούν ἄν, οὐχὶ ψαιστόν, οὐκ ἄλλ' οὐδὲ ἔν,
 μὴ βουλομένου σοῦ.
- Πλ. πῶς;
 Χρ. ὅπως; οὐκ ἔσθ' ὅπως
 ὠνήσεται δήπουθεν, ἦν σὺ μὴ παρῶν 140
 αὐτὸς διδῶς τὰργύριον· ὥστε τοῦ Διὸς
 τὴν δύναμιν, ἦν λυπῆ τι, καταλύσεις μόνος.
 Πλ. τί λέγεις; δι' ἐμὲ θύουσιν αὐτῶ;
 Χρ. φημ' ἐγώ.
 καὶ νῆ Δί' εἴ τί γ' ἐστὶ λαμπρὸν καὶ καλὸν
 ἢ χαρίεν ἀνθρώποισι, διὰ σὲ γίγνεται. 145
 ἅπαντα τῶ πλουτεῖν γὰρ ἔσθ' ὑπήκοα.
- Κα. ἔγωγέ τοι διὰ μικρὸν ἀργυρίδιον
 δοῦλος γεγένημαι, πρότερον ὦν ἐλεύθερος.
 Χρ. καὶ τὰς γ' ἐταίρας φασὶ τὰς Κορινθίας,
 ὅταν μὲν αὐτάς τις πένης πειρῶν τύχη, 150
 οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν, ἐὰν δὲ πλούσιος,
 τὸν πρωκτὸν αὐτάς εὐθὺς ὡς τοῦτον τρέπειν.
 Κα. καὶ τοὺς γε παιδὰς φασὶ ταῦτὸ τοῦτο δρᾶν,
 οὐ τῶν ἐραστῶν, ἀλλὰ τὰργυρίου χάριν.
 Χρ. οὐ τοὺς γε χρηστοὺς, ἀλλὰ τοὺς πόρνοους· ἐπεὶ 155
 αἰτοῦσιν οὐκ ἀργύριον οἱ χρηστοί.
- Κα. τί δαί;
 Χρ. ὁ μὲν ἵππον ἀγαθόν, ὁ δὲ κύνας θηρευτικούς.
 Κα. αἰσχυρόμενοι γὰρ ἀργύριον αἰτεῖν ἴσως
 ὀνόματι περιπέττουσι τὴν μοχθηρίαν.
 Χρ. τέχνηαι δὲ πᾶσαι διὰ σὲ καὶ σοφίσματα 160

- ἐν τοῖσιν ἀνθρώποισιν ἐσθ' ἠύρημένα.
 ὁ μὲν γὰρ αὐτῶν σκυτοτομεῖ καθήμενος·
 ἕτερος δὲ χαλκεύει τις, ὁ δὲ τεκταίνεται·
 ὁ δὲ χρυσοχοεῖ γε χρυσίον παρὰ σοῦ λαβῶν —
 ΚΑ. ὁ δὲ λωποδουτεῖ γε νῆ Δί', ὁ δὲ τοιχωρυχεῖ — 165
 ΧΡ. ὁ δὲ γναφεύει γ'—
 ΚΑ. ὁ δὲ γε πλύνει κώδια —
 ΧΡ. ὁ δὲ βυρσοδειψεῖ γ'—
 ΚΑ. ὁ δὲ γε πωλεῖ κρόμμμα —
 ΧΡ. ὁ δ' ἀλούς γε μοιχὸς διὰ σέ που παρατίλλεται.
 ΠΛ. οἴμοι τάλας, ταυτί μ' ἐλάνθανεν πάλαι.
 ΚΑ. μέγας δὲ βασιλεὺς οὐχὶ διὰ τοῦτον κομᾷ; 170
 ἡκκλησία δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον γίγνεται;
 ΧΡ. τί δαὶ τριήρεις; οὐ σὺ πληροῖς; εἰπέ μοι.
 ΚΑ. τὸ δ' ἐν Κορίνθῳ ξενικὸν οὐχ οὔτος τρέφει;
 ὁ Πάμφιλος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον κλαύσεται;
 ΧΡ. ὁ βελονοπώλης δ' οὐχὶ μετὰ τοῦ Παμφίλου; 175
 ΚΑ. Ἀγύρριος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον πέρδεται;
 ΧΡ. Φιλέψιος δ' οὐχ ἔνεκα σοῦ μύθους λέγει;
 ἡ ξυμμαχία δ' οὐ διὰ σέ τοῖς Αἰγυπτίοις;
 ἐρᾷ δὲ Ναῖς οὐ διὰ σέ Φιλωνίδου;
 ΚΑ. ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος —
 ΧΡ. ἐμπέσοι γέ σοι. 180
 τὰ δὲ πράγματ' οὐχὶ διὰ σέ πάντα πράττεται;
 μονώτατος γὰρ εἶ σὺ πάντων αἴτιος
 καὶ τῶν κακῶν καὶ τῶν ἀγαθῶν, εὖ ἴσθ' ὅτι.²

[CREMILO Sta' sereno. Io infatti dimostrerò che tu sei molto più potente di Zeus.

PLUTO Io, tu dici?

CREMILO Sì, per il cielo! Tanto per cominciare, con un esempio: grazie a cosa Zeus comanda sugli dèi?³

2 Il testo dei vv. 127-83 è quello stabilito da Wilson 2007a; la traduzione è mia. Nel corso di questo lavoro cito gli scoli al *Pluto* dalle edizioni della Massa Positano (1960, tzetziani) e di Chantry (1994, *vetera*; 1996, *recentiora*); mi sono anche avvalso della traduzione con commento degli scoli al *Pluto* pubblicata dallo stesso Chantry nel 2009.

3 Lascio il testo di Wilson anche al v. 130, per quanto non sarei del tutto certo che la lettura dei *recentiores* e di Porson (διὰ τί) sia da preferire a quella dei codici più antichi (διὰ τίν', "grazie a chi"); quest'ultima è stata difesa, di

- CARIONE Grazie al danaro: ne ha tantissimo.
- CREMILO E chi glielo procura?
- CARIONE Questo qui.
- CREMILO Grazie a chi gli uomini sacrificano a Zeus? Non è grazie a costui?
- CARIONE Sì, per Zeus, e pregano per l'appunto di diventare ricchi.
- CREMILO Non è lui il responsabile, che potrebbe facilmente porre fine a questo stato di cose, se lo volesse?
- PLUTO Ma perché?
- CREMILO Perché neppure uno degli uomini sacrificerebbe più, né un bue, né una focaccia, niente di niente, se tu non volessi.
- PLUTO Come?
- CREMILO Come? Non c'è verso di comprare alcunché, se tu non dai il denaro, sicché da solo abatterai il potere di Zeus, se ti darà fastidio.
- PLUTO Che dici? Gli offrono sacrifici grazie a me?
- CREMILO Te lo dico io. Per Zeus, sì, è grazie a te se gli uomini hanno qualcosa di splendido, bello e piacevole nella vita. Tutto infatti obbedisce alla ricchezza.
- CARIONE Io, per una piccola somma di danaro sono diventato schiavo, da libero che ero prima.
- CREMILO E dicono che le etere di Corinto, se ci prova uno povero, nemmeno lo considerano, se ci prova uno ricco, gli danno subito il culo.⁴
- CARIONE E dicono che pure i ragazzi fanno lo stesso: amano solo i soldi.
- CREMILO Non certo gli onesti, ma i prostituti, perché gli onesti non chiedono soldi.

recente, da Medda 2005: 24-5.

⁴ Sia in greco che in latino è noto il proverbio “non è da tutti arrivare a Corinto”, che stava a significare che non tutti potevano raggiungere certi obiettivi, come non tutti (se non facoltosi) potevano permettersi di pagare le prestazioni sessuali delle etere corinzie; la più antica attestazione del proverbio è da Esichio (o 1799 Latte) ricondotta ad Aristofane, anche se resta incerto se si tratti del commediografo (fr. *dub.* 928 K.-A.) o del grammatico Aristofane di Bisanzio (cf. fr. 362 Slater); cf. Tosi 2017: 432-3.

- CARIONE E che chiedono?
- CREMILO Chi un bel cavallo, chi cani da caccia.
- CARIONE Forse si vergognano a chiedere soldi, e ammantano di un bel nome la loro depravazione.
- CREMILO Tutte le arti e le abilità che esistono tra gli uomini sono state inventate per te.
Uno se ne sta seduto a fare il calzolaio, un altro fa il fabbro, uno il falegname, uno l'orafo, con l'oro che prende da te ...
- CARIONE Uno fa lo scippatore, per Zeus, un altro lo scassinatore ...
- CREMILO Uno carda la lana ...
- CARIONE Uno lava pelli di pecora ...
- CREMILO Uno fa il cuoiaio ...
- CARIONE Uno vende cipolle ...
- CREMILO L'adultero colto in flagrante per te viene depilato.
- PLUTO Povero me, questo mi sfuggiva.
- CARIONE Il Gran Re di Persia non si dà arie per costui?⁵
L'assemblea popolare non si tiene per lui?⁶
- CREMILO E le triremi non le equipaggi tu?⁷ Dimmi.
- CARIONE E le truppe mercenarie a Corinto non le mantie-

5 Nell'immaginario dei Greci l'impero persiano rappresentava una potenza temibile e ricchissima. L'immaginario comico, poi, fantasticava sulle inesauribili risorse aurifere della Persia: negli *Acarnesi* (vv. 80-2), l'Ambasciatore ateniese di ritorno dalla corte imperiale persiana riporta con meraviglia che il Gran Re "cacò per otto mesi sui monti d'oro", *κᾶχεζεν ὀκτὼ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν* (l'oro del Gran Re è ricordato anche in *Ach.* 102-4, 108; cf. Cassio 1991: 137-41). I finanziamenti promessi o effettivamente elargiti all'una o all'altra delle città greche avevano inoltre giocato un ruolo importante nella politica di ingerenza costantemente perseguita dai Persiani nelle vicende e della guerra peloponnesiaca e della guerra corinzia (causa di quest'ultimo conflitto, per Senofonte, *Elleniche* 3.5.1-2, fu l'oro persiano distribuito tra le città greche per corromperle e convincerle a muovere guerra a Sparta).

6 Nel quarto secolo (il *Pluto* superstite fu messo in scena nel 388 a.C.), ai partecipanti all'*ekklesia* era corrisposta una paga di tre oboli: cf. Aristoph. *Eccl.* 292, 300-10, 380-92, *Pl.* 329-30; Arist. *Ath.* 41.3.

7 Negli ultimi anni della guerra del Peloponneso la paga giornaliera di un marinaio in servizio su una trireme ammontava a tre oboli (cf. Thuc. 8.45.2, Xen. *HG* 1.5.7, Plut. *Alc.* 35.5).

- ne costui?⁸ E Panfilo non avrà guai a causa sua?⁹
 CREMILO E il venditore di aghi¹⁰ non ne avrà pure, insieme
 a Panfilo?
 CARIONE E Agirrio non scoreggia grazie a lui?¹¹

8 Sotto il comando dell'ateniese Ificrate (Xen. *HG* 4.4.9), questo contingente mercenario di peltasti fu utilizzato in operazioni militari terrestri: si ricorda, in particolare, un successo al Lechaion, il porto corinzio, nel 390, contro un battaglione spartano (cf. Xen. *HG* 4.5). Demostene 4.24, citato in uno scolio a questo passo (*vet.* 173d), ricorda appunto anche Ificrate e il suo successore Cabria, tra i comandanti di questo corpo mercenario che – egli dice in forte consonanza con l'espressione utilizzata nel *Pluto* – la città di Atene manteneva a Corinto (ξενικὸν τρέφειν ἐν Κορίνθῳ).

9 Del demo di Ciriade, Panfilo (*LGPN* II nr. 52, *PAA* 762665) fu ipparco (Lys. 15.5) e stratego. Con questa carica fu inviato nel 389 ad assediare Egina, con risultati poco onorevoli: la pronta reazione spartana in aiuto degli Egineti determinò infatti l'allontanamento della flotta, lasciando a Panfilo il controllo delle postazioni di terra, nel ruolo di assediato piuttosto che di assediante; tanto che ad appena cinque mesi dall'inizio delle operazioni Atene decretò l'invio di una ingente flotta per prelevare coloro, tra cui Panfilo, rimasti nella guarnigione di Egina (Xen. *HG* 5.1.2-5). In un dramma di Platone comico lo si accusava di rubare denaro pubblico e di essere un sicofante (fr. 14 K.-A.: lo scolio vetero a *Pluto* 174α cita il frammento come proveniente dall'*Anfiarao*, titolo non altrimenti attestato per Platone e perciò da Meineke emendato per ricondurlo al noto *Αἱ ἄφ' ἱερῶν*, *Le donne di ritorno dalle feste*; cf. Pirrotta 2009: 76-81); a completamento dell'informazione, basata sul frammento comico, lo scolio vetero a *Pl.* 174α aggiunge che, dopo la scoperta del reato di malversazione, a Panfilo fu confiscato il patrimonio; alla sua morte, sappiamo da Demostene 40.22, egli non aveva finito di regolare i suoi debiti con lo Stato, dovendo ancora la somma di cinque talenti. Si comprende, pertanto, che un personaggio con tale *curriculum* non avesse che aspettarsi guai a causa della ricchezza da lui acquisita illecitamente. Su Panfilo cf. Fuhr 1837; Davies 1971: 365.

10 Gli scoli lo identificano in un tal Aristosseno, 'parassita' di Panfilo (su quest'ultimo personaggio cf. la nota precedente).

11 Scoreggiare può essere, in commedia, manifestazione evidente di vivere felici e liberi da preoccupazioni (cf. Aristoph. *Eq.* 115, *Nub.* 9, *Vesp.* 1305, *Pax* 335, *Eccl.* 464, *Pl.* 618): condizione di agiatezza e spensieratezza evidentemente goduta da Agirrio del demo di Collito (*LGPN* II nr. 1; *PAA* 107660), esperto di finanza, uno dei più autorevoli uomini politici di parte democratica tra la fine del V e i primi decenni del IV secolo. Gli scoli attribuiscono il πέρδεσθαι alla sua insolenza di uomo ricco (*vet.* 176b), ovvero come conseguenza del fatto che, in quanto ricco, egli mangiasse molto (*vet.* 176cαβ), ovvero al suo essere omosessuale passivo (*vet.* 176d). Major (2002) lo ha invece riferito alla sua

CREMILO E Filepsio non racconta favole per te?¹² E l'alleanza con gli Egiziani non si fa per te?¹³ E Nais

attività di cattivo oratore, sulla base dell'immagine del *πρωκτὸς λαλητικὸς*, "ano ciarliero" (sul motivo del *πρωκτὸς λαλητικὸς* nella letteratura greco-latina cf. ora Mastromarco 2017: 75-7): Agirrio parla in pubblico, agisce da oratore, come un culo che scoreggia, e lo fa esclusivamente nel proprio interesse, per acquisire ricchezza, "He is truly fartng for dollars".

12 Nella voce *Φιλέσιος* (φ 16 Keaney), Arpocrazione rimanda in primo luogo all'orazione demostenica *Contro Timocrate* (24.134), in cui Filepsio del demo di Lamptre (LGPV II nr. 1, PAA 924750) è ricordato in un elenco di personalità, insieme a Trasibulo e ad Agirrio, condannate per appropriazione indebita di denaro pubblico; poi ne attesta la fama di *komodoumenos*, attaccato in commedia come personaggio negativo, che durante le sue orazioni pubbliche usava raccontare storie (o favole: *μύθους λέγειν*): tra i poeti comici in questione c'erano sicuramente Aristofane e Platone, menzionato dallo scolio a questo passo del *Pluto* (cf. fr. 238 K.-A.).

13 Nessun'altra fonte attesta un'alleanza con l'Egitto ai tempi del *Pluto*. Gli scoli al verso, peraltro, menzionano sovrani egiziani e persiani di altri tempi. In *vet.* 178cc, ad esempio, si fa riferimento alla guerra tra Psammetico e Cambise (siamo nel VI secolo a.C.!) e ad una elargizione agli Ateniesi, da parte egiziana, di trentamila medimni di grano – la stessa quantità di grano egiziano elargita agli Ateniesi ai tempi di Pericle, nel 445/44 (cf. lo scolio a *Vespe* 718a Koster, che cita Filocoro *FGrHist* 328 F 119, e Plutarco, *Pericle* 37.4: sull'invio del carico di grano ad Atene nel 445/44 da parte di Psammetico cf. ora Sofia 2016: 75). In 178a, invece, si dice che gli Ateniesi, in difficoltà di approvvigionamento, ricevettero grano dal re Amasi e, in seguito a ciò, strinsero con gli Egiziani una alleanza militare in funzione antipersiana; poi, però, quella alleanza venne meno e allora, sotto il comando di Ificrate, gli Ateniesi si schierarono con i generali del Re di Persia contro gli Egiziani. Ma il re egizio Amasi visse tra il 570 e il 526 a.C., sicché si sospetta (Chantry 1994: 40 e 2009: 290) che nel testo dello scolio il suo nome possa essere un errore per Akoris. Sulla base del verso del *Pluto* e di questo scolio, una alleanza tra gli Ateniesi e Akoris è registrata per il 390 o 389 in Bengtson 1975: 183-4 (cf. anche Stylianou 1998: 159). Per Lloyd (1994: 347), l'alleanza si situa "in the broader context of Athens' support for Evagoras of Cyprus who was in rebellion against the Persian King. Achoris' alliance with the Pisidians (Theopomp. *FGrH* 115 F 103) had a similar strategic motive. However, we do not have any evidence of a large military commitment by the Egyptians to the war". Akoris fu sovrano della XXIX dinastia tra il 394/93 e il 382/80 circa; Diodoro Siculo 15.29.1-4 narra che Akoris raccolse contro il re di Persia molti mercenari, tra cui molti Greci, e invitò l'ateniese Cabria, in virtù della sua esperienza, ad assumere il comando delle forze egiziane; ma, per le pressioni del

non ama Filonide per te?¹⁴
 CARIONE E la torre di Timoteo¹⁵ ...
 CREMILO Ti caschi addosso! Non si fa tutto per te? Infatti
 tu e soltanto tu, sappilo, sei la causa di tutto, del
 male e del bene.¹⁶]

In molti di questi casi si lascia facilmente riconoscere il senso e il valore, strumentale/causale/finale, della formula *διὰ* + accu-

comandante persiano Farnabazo, “gli Ateniesi, volendo procurarsi la benevolenza del re di Persia e il favore di Farnabazo, richiamarono immediatamente Cabria dall’Egitto e inviarono Ificrate come comandante, perché collaborasse con i Persiani” (il passo diodoreo è dettagliatamente commentato da Stylianou 1998: 259-61).

¹⁴ Filonide del demo di Melite (*LGNP* II nr. 52, *PAA* 957480), probabilmente figlio di Onetor e perciò soprannominato *ὄνοτος*, asino (cf. *Pl. Com. fr.* 65.5-6, *Theopomp. Com. fr.* 5 K.-A.), era preso a bersaglio dai comici come uomo ignorante e corpulento, ma ricco (cf. lo scolio *vet.* 179b che cita anche *Nicocare fr.* 4 e *Filillio fr.* 22 K.-A. oltre ai già ricordati frammenti di Platone e *Teopompo*; un poeta della commedia di mezzo, *Aristofonte*, compose un dramma intitolato *Filonide*: cf. *Kassel-Austin* 1983: 10). Grazie alla sua ricchezza, dunque, poteva permettersi i favori erotici dell’etera *Nais* (*LGNP* II nr. 3, *PAA* 700450), interessata a lui perché ricco; proverbiale, infatti, era l’avidità e l’esosità delle etere (specialmente corinzie: cf. *supra*, n4). In *Totaro* (2015: 167-9) ho motivato la scelta di accogliere al v. 179 la variante *Nais* in luogo di *Lais*.

¹⁵ Una costruzione fatta erigere dal figlio di *Conone*, il ricco *Timoteo*, che alla morte del padre, avvenuta verosimilmente a Cipro nel 389, aveva ereditato ben diciassette talenti (il patrimonio complessivo di *Conone* ammontava a circa quaranta talenti: cf. *Lys.* 19.40). *Timoteo* fu uno dei più importanti generali ateniesi del quarto secolo, fino al processo e alla condanna in seguito a un insuccesso nella *Guerra Sociale* (357-55 a.C.; cf. *Corn. Nep. Tim.* 3.5); a lui il suo maestro *Isocrate* dedicò un grande elogio nel discorso *Sullo scambio* (15.107-39); cf. *Davies* 1971: 508-9.

¹⁶ Solo causa di mali, invece, era definito in uno scolio del poeta lirico *Timocreonte* di *Rodi* (prima metà del V secolo a.C.), che iniziava con questi versi: *ὄφελέν σ’ ὄ τυφλὲ Πλοῦτε / μήτε γῆι μήτ’ ἐν θαλάσσει / μήτ’ ἐν ἡπείρῳι φανῆμεν, / ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν / καχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ’ / αἰὲν ἀνθρώποις κακά*, “Cieco *Pluto*, sarebbe stato meglio che tu non fossi apparso sulla terra, né sul mare né sulla terraferma, ma abitassi il *Tartaro* e l’*Acheronte*: poiché a causa tua gli uomini hanno sempre ogni sorta di guai” (*PMG* 731 *ap. schol. vet. Tr. Aristoph. Ach.* 532 *Wilson*), dove in riferimento al cieco *Pluto* ricorre già il modulo espressivo *διὰ σέ*.

sativo del pronome,¹⁷ non solo quando ci si riferisce ad attività o ad ambiti generici (ad esempio, è evidente che le *technai*, cioè i mestieri, le attività lavorative, sono state inventate per guadagnarsi da vivere), ma anche quando si nominano persone specifiche o particolari istituzioni, per le quali disponiamo di utili e illuminanti notizie storiche e prosopografiche.¹⁸

Più complicata, invece, l'esegesi del v. 168 ὁ δ' ἀλούς γε μοιχὸς διὰ σέ που παρατίλλεται.¹⁹

Sappiamo (soprattutto da fonti comiche) di varie punizioni infamanti che potevano essere inferte a un μοιχός colto sul fatto: la (ἀπο)ράφανίδωσις ο ράφανισμός (la sodomizzazione con un rafano;²⁰ cf. Aristoph. *Nub.* 1083 con scoli, nonché gli scoli a questo passo del *Pluto*, *Com. Adesp.* fr. *418 K.-A., Luc. *Peregr.* 9, Anon. *AP* 9.520, Alciphr. 3.26.4, D.L. 2.128, Hsch. ρ 142 Hansen, *Suda* ρ 55 Adler), la rasatura a zero dei capelli (cf. Aristoph. *Ach.* 849-50, e già la descrizione di Artemone in Anacr. *PMG* 388.8-9 = fr. 82.8-9 Gentili), la depilazione con cenere calda del pube o dell'ano (ancora Aristoph. *Nub.* 1083 con scoli, *Pl.* 168 con scoli, Philonid. fr. 7 K.-A.).²¹ Si trattava, evidentemente, di pratiche di vendetta privata con cui si voleva umiliare la virilità dell'adultero, degradandolo a donna attraverso atti simbolicamente, e atrocemente, equivalenti alla penetrazione o a forme normalmente praticate di *toilette*

17 Che questo modulo espressivo rappresenti, in questa sezione del *Pluto*, l'elemento chiave di un gioco parodico con la tradizione innodica è stato ampiamente riconosciuto dalla critica: si veda Torchio (2001: 132) e soprattutto Medda (2005), il quale definisce la dimostrazione della potenza di Pluto un "inno a rovescio".

18 Si vedano, in proposito, le note precedenti.

19 Qui ritorno, con ampliamenti e aggiornamenti (motivati soprattutto dal confronto critico con la nuova pubblicazione di Porter 2017), su quanto avevo scritto in Totaro (2017a), contributo in cui mi soffermavo, in particolare, ad analizzare le modalità e gli esiti di diverse traduzioni quattrocentesche di questo verso del *Pluto*.

20 Con la piccantissima radice di rafano, non con un ravenello, ha puntualizzato Degani 1990: 140.

21 Secondo Degani (2007: 138), al παρατιλλμός potrebbe già alludere la depilazione del perineo di cui si parla in Ipponatte, fr. 133 Dg.² †ἕξ† τίλλοι τις αὐτοῦ τὴν τράμιν †ὑποργάσαι† ("(sette volte) lo si depili nel perineo e lo si massaggi (?)", trad. di E. Degani).

femminile (le donne, infatti, erano solite depilare il corpo, specie la zona pubica: cf. Aristoph. *Lys.* 89, 151, *Thesm.* 590-1, *Ran.* 516, *Eccl.* 723, Pl. Com. fr. 188.14-15, Men. fr. 264.5 K.-A., passi in cui la pratica è designata dai verbi παρατίλλειν o ἀποτίλλειν; e cf. anche παρατίλτριαι in Cratin. fr. 276.3 K.-A.).²²

Elenco qui di seguito le interpretazioni formulate per *Pluto* 168 da commentatori antichi e moderni.

- Alcuni scoli al passo (*vett.* 168a, 168caβ, *recc.* 168c, 168f, Tz. 168) intendono che l'adultero, colto in flagrante, subiva l'infamante punizione poiché non disponeva del denaro necessario a pagare un riscatto; diversamente dagli adulteri ricchi, che potendosi permettere, riuscivano a scamparla:

vet. 168a διὰ σέ που R παρατίλλεται REMatrBarb¹V⁵⁷Ald: ἀντι τοῦ διασειεται, τὰς τρίχας τοῦ πρωκτοῦ τίλλεται· αὕτη γὰρ ὄριστο δίκη τοῖς μοιχοῖς τοῖς πένησιν ἢ ἀποραφανίδωσις καὶ παρατιλμός· RVEMatrBarb¹RsV⁵⁷Ald οἱ γὰρ πλούσιοι χρήματα παρέχοντες ἀπελύοντο. RVEBarb¹RsV⁵⁷Ald

vet. 168ca. παρατίλλεται, φησὶ, διὰ τὸ ἀπορεῖν σοῦ καὶ μὴ δύνασθαι χρήμασι λυτροῦσθαι τὴν φυγὴν. RVEBarb¹RsV⁵⁷Ald
vet. 168cβ. λέγει ὅταν ὁ μοιχὸς μὴ ἔχη ἀργύριον, διὰ σέ, ὃ Πλοῦτε, παρατίλλεται. V

rec. 168c διὰ σέ] τῇ ἀπουσίᾳ σου M

²² Per questo significato di παρατίλλειν, usato di solito al medio-passivo, cf. Olson (2002: 77) ad Aristoph. *Ach.* 31, passo in cui indica l'ozioso passatempo di Diceopoli, che, primo ad arrivare in assemblea popolare, solo e annoiato, non sapendo che fare si strappa i peli: da quale parte del corpo non è dato sapere con precisione ed è, appunto, oggetto di approfondita discussione nel commento oxoniense di Olson. Sui vari metodi di depilazione femminile (strappo, bruciatura con la lucerna o la torcia) cf. Kilmer 1982 e 1993: 133-54, Mastromarco in Mastromarco-Totaro 2006: 319-20n23. Va ricordato che vi sono studiosi, in particolare Cohen (1985) e Roy (1991), che hanno sostenuto che la penetrazione e la depilazione degli adulteri rappresentavano meri jokes della commedia attica, senza un effettivo riscontro nella realtà sociale e giuridica ateniese: ho discusso questa posizione critica, forse eccessivamente radicale, in Totaro (1998: 170), commentando i *Μοιχοί* di Amipsia.

rec. 168f παρατίλλεται] διὰ τὸ μὴ ἔχειν δοῦναι ἀργύριον εἰς ἀπαλλαγὴν, *thPstr* τὰς τοῦ πρωκτοῦ ἀνασπᾶται *th* (τὰς ὑπογαστρίους παρατίλλεται *Pstr*) τρίχας καὶ τέφραν ζέουσιν περιπάσσειται. *thPstr* οἱ γὰρ πλούσιοι διδόντες χρήματα ἀπελύοντο τὰς καταδικας. Reg

Tz. 168 ὁ δ' ἄλους γε μοιχός: οἱ πλούσιοι πρὶν ἐν Ἀθήναις, ἄνπερ μοιχεύοντες ἠλίσκοντο, χρήματα παρέχοντες ἀπελύοντο· οἱ πένητες δὲ καὶ οἱ ἄποροι μὴ ἔχοντες χρήματα παρασχεῖν δημοσίως ἀπερραφανιδοῦντο καὶ παρετίλλοντο καὶ ἔκτοτε ἐκαλοῦντο εὐρύπρωκτοι. τίς δὲ ὁ παρατιλμός καὶ ἡ ἀποραφανίδωσις, ἄκουε· ὁ ἄπορος ὁ ἠλωκῶς τῇ μοιχείᾳ, τεθεῖς ἐν μέσῃ τῇ ἀγορᾷ καὶ σποδιᾷ ἐμπύρω θερμῇ τὸ παιδοσπύρον καταπασσόμενος, τούτου τὰς τρίχας ἐτίλλετο, εἴτα ῥαφανίδος οὐραῖον τῇ ὀπῇ τοῦ μορίου ἐνέβαλλον, καὶ οὕτως ἠδύρνετο.

È l'interpretazione seguita, ad esempio, da Comparetti (1900: 16), e di recente da Torchio (2001: 133) e Marzullo (2003: 1021n1).

- In altri scoli (*vett.* 168δαβγ) la depilazione viene presentata, invece, come mezzo di pressione messo in atto dalla parte lesa per spingere l'adultero a pagare un risarcimento:

vet. 168δα. παρατίλλεται Ald: ἔθος ἦν τὸν ἀλόντα μοιχείας παρατίλλεσθαι, EMatrBarb¹RsV⁵⁷Ald ἵνα δοῦς ἀργύριον ποινήσιν λυθῇ. EMatrBarb¹V⁵⁷Ald

vet. 168δβ. διὰ σέ γε, ὦ Πλοῦτε, ὁ ἄλους γε μοιχός παρατίλλεται, ἵνα δοῦς χρυσὸν ἀπολυθῇ. V

vet. 168δγ. παρατίλλουσι ἵνα λάβωσι χρυσὸν καὶ ἀπολυθῶσι. V

“Etiam moechos opinor vellicare solent homines ut aurum assequantur”: così il verso è reso da van Leeuwen (1904: 27), che si pone nel solco di questa antica esegesi, come

poi anche Van Daele (1930: 97n1), Holzinger (1940: 41-2),²³ Halliwell (1998: 284).

- Bentley (cf. Burges 1815: 134; Blomfield-Monk 1826: 127) e Valckenaer (1768: 209 *ad Eur. Hipp.* 415) intervenivano sul testo tràdito, rendendo negativa la frase mediante la modifica di $\pi\upsilon\upsilon$ in γ' οὐ (accolto da von Velsen); il senso così sarebbe: grazie a te (cioè al denaro versato per il riscatto) l'adultero colto in flagrante *non* subisce l'onta della depilazione.
- Per Rogers (1907: 18-19), la depilazione era quasi un lusso che un adultero ricco poteva permettersi: grazie a un esborso di denaro, infatti, costui poteva ottenere dalla parte lesa la 'grazia' di essere depilato ma non ammazzato sul posto, come la legge pure consentiva (cf. Lys. 1); aderente a questa esegesi è la posizione di Phillips 2013: 106 (il quale tuttavia non fa menzione di Rogers): "the point is that a rich man caught in the act of seduction can bribe his captor so as to escape with only a plucking, as opposed to more severe punishment".
- Per Thiery (1997: 1323) la depilazione è qui da intendersi in senso figurato: pagando un lauto riscatto il $\mu\omicron\iota\chi\omicron\varsigma$ viene 'spennato', "dépouillé de son argent". Per quanto l'editore francese non lo dichiara, questa stessa interpretazione risale a Rogers, che nella sua edizione e traduzione di Aristofane per la Loeb (1924: 377) annotava: "But more probably παρατίλλεται is used here metaphorically: the man is 'plucked' of his money". Il debito nei confronti di Rogers è correttamente riconosciuto da Cohen (1985: 386), che asseconda questa lettura metaforica del passo.

²³ Holzinger, inoltre, accogliendo una proposta di Badham, preferirebbe dividere il verso 168 tra Cremilo e Carione, assegnando la prima parte al padrone (ὁ δ' ἀλοῦς γε μῑχῶς) e la seconda, più sboccata, al servo (διὰ σέ που παρατίλλεται). Si perpetuerebbe, così, la prassi performativa attuata dai due personaggi nei versi immediatamente precedenti (cf. 166-7); l'idea di Badham non è da escludere anche a parere di Wilson 2007b: 202.

- Sommerstein (2001: 145) ha elaborato un'idea originale, giudicata "ingenious" da Wilson 2007b: 202. Conferendo al verbo παρατίλλειν il significato di "strappare un pelo alla volta", egli intende che la parte lesa, una volta ottenuto il riscatto, si sarebbe ritenuta soddisfatta e si sarebbe limitata a strappare, simbolicamente e in presenza di testimoni, 'un solo' pelo pubico dell'adultero.
- Recentemente, su *Hermes*, John Porter (2017: 386-408) ha pubblicato un articolo interamente dedicato alla esegesi di *Pluto* 168. Punto di forza del saggio è, indubbiamente, il solido inquadramento storico-giuridico in cui l'autore inserisce la discussione del luogo aristofaneo, alla luce della letteratura specializzata più aggiornata: è ribadito, ad esempio, un concetto di fondo che oggi sembra acclarato negli studi, ossia che nell'Atene classica il reato di *moicheia* era inteso come un attacco, un disonore, portato al cuore dell'*oikos*, del nucleo familiare, e non soltanto all'interno del rapporto coniugale; poteva riguardare, infatti, non esclusivamente una moglie ma ogni donna appartenente all'*oikos* che fosse sotto tutela e protezione di un *kyrios*.²⁴ Sul punto specifico dell'interpretazione del verso aristofaneo, tuttavia, la tesi di Porter mi suscita qualche perplessità.

Dopo aver ricordato a grandi linee, servendosi soprattutto del commento di Sommerstein, le varie posizioni in campo (ma senza le opportune sfumature che si è cercato di valorizzare sin qui, in questo mio contributo), Porter prende spunto da alcune osservazioni presenti nel libro di Adele Scafuro, *The Forensic Stage*, pubblicato nel 1997. Nella seconda parte della "Appendix 7", che di fatto chiude il libro, la Scafuro così traduce *Pluto* 168: "yes, and the

²⁴ Per questa *opinio communis*, e qualche voce di dissenso, cf. anche la bibliografia che ho raccolto in Totaro 1998: 170. Porter valorizza, in particolare, l'ampio e importante saggio di Schmitz (1997); alla ulteriore, ricca bibliografia giuridica citata dallo stesso Porter si potrebbe aggiungere anche l'altrettanto importante sezione dedicata alle "Sexual Offenses, *Moicheia* (Seduction) and Rape", nella monografia di Phillips 2013.

convicted *moikhos* keeps himself well-shaven because of you”, intendendo che “the ἀλοῦς μοιχός of *Wealth* 168 might then be a topical reference to an individual who is known to have been convicted of *moikheia*, and who uses that notoriety as a kind of advertisement to win the favors of women. That he is well-shaven is a further inducement . . . and at the same time a slurring indication of the effeminacy of this particular *moikhos*” (Scafuro 1997: 479).

Giustamente, Porter prende le distanze da due scelte traduttive su cui si impernia quella lettura: a) ἀλοῦς μοιχός, in forza dell’uso corrente del verbo ἀλίσκομαι in riferimento a situazioni di adulterio, indica qui senz’altro l’adultero colto in flagranza di reato, e non, come vuole la Scafuro, “the convicted *moikhos*”;²⁵ b) παρατίλλεται ha qui valore passivo, e non medio, come vuole la Scafuro anche sulla base del confronto con Aristoph. *Ach.* 31 e Men. fr. 264.5 K.-A.²⁶ Tuttavia egli recupera dalla Scafuro un’idea che diviene centrale anche nella sua lettura, ossia che qui l’enfasi sul profitto, sul guadagno di denaro, vada posta su chi compie l’adulterio, e non, come in genere nelle interpretazioni tradizionali del passo, sulla parte lesa che avidamente cerca di trarre vantaggi economici dalla situazione esigendo un risarcimento dal *moichos*. Dando valore mediale a παρατίλλεται, infatti, Scafuro poteva affermare che “(1) the subject of the verb is the agent of profit for himself rather than a passive victim acted upon for someone else’s profit (the subject of each of the ten verbs in verses 162-67 is actively doing something ‘on account of *Wealth*’) and (2) the subject of the verb is viewed as plying a trade (as are the ten subjects in verses 162-67)” (Scafuro 1997: 479). Pur restituendo al verbo valore passivo e pregnanza semantica in rapporto all’umiliante pena riservata agli adulteri, Porter

25 E “the participle ἀλοῦς must be taken in a predicative/circumstantial sense rather than as an attributive adjective (‘and another, *having been apprehended as an adulterer . . .*’)” (Porter 2017: 401).

26 Cf. sopra p. 572 con n22.

è convinto, infatti, che il sale della battuta contenuta nel v. 168 consista nella “connection that Aristophanes draws between adultery and private gain”, sicché traduce “and another, having been apprehended as an adulterer in his quest for you, I suppose ... gets plucked!” (Porter 2017: 400): l’adultero, dunque, compie le sue gesta di amante “for Fun and Profit”, come recita, appunto, il titolo dell’articolo. A questo convincimento l’autore giunge anche attraverso la suggestione esercitata da altri luoghi aristofanei, in particolare dal v. 345 delle *Tesmofoiazuse* in cui si stigmatizza il comportamento di una vecchia che fa doni al suo amante (*moichos*; anche in questo caso la suggestione è mutuata dalla Scafuro);²⁷ ma anche dalla scena dell’incontro tra la Vecchia e il Giovane nel finale del *Pluto* (vv. 959-1096), che Porter interpreta come rapporto tra una vedova e il suo *moichos* (per quanto nulla nel testo della commedia autorizzi simili specifiche identificazioni del loro *status*, che è lasciato da Aristofane assolutamente vago: la Vecchia è una vecchia agiata e infoiata e il Giovane un giovane *gigolo*, che ha approfittato della situazione e del suo *sex-appeal* finché è stato povero in canna e gli è convenuto, ma che ora, con la restituzione della vista a Pluto e la speranza di una più equa distribuzione della ricchezza, non esita ad abbandonare l’orrida vecchiaccia).²⁸ L’assimilazione ‘etica’ tra il Giovane *gigolo* del finale e il nostro adultero era stata già operata, peraltro, da MacDowell (ma di ciò Porter non fa menzione), il quale, nel libro *Aristophanes and Athens*, proprio mediante il riferimento a quella scena supportava la sua inedita interpretazione del v. 168: è opinione di MacDowell (1995: 329n9), infatti, che il *moichos* incappi in quel genere di punizione a causa del denaro, scopo della sua relazione amorosa: “Here the reference is to a man who makes himself liable to this punishment by providing

27 Cf. Porter 2017: 397; Scafuro 1997: 479: “*Moikhoi* are depicted at *Thesm.* 345 as receiving the gifts of old women”.

28 Della scena della Vecchia e del Giovane nel finale del *Pluto* mi sono occupato in Totaro 2013.

sexual service to a woman for money. Such a man appears later in the play (959-1096).²⁹

Il panorama interpretativo risulta, come si vede, quanto mai variegato e complesso (e stranamente il passo non ha suscitato l'attenzione della 'Musa maculata' di Henderson). La gran parte delle ipotesi su esposte (eccetto quelle di MacDowell, Scafuro e Porter), pur nella loro diversità, sono comunque impernate sul riscatto in denaro come possibile via di fuga per l'adultero.³⁰ Restano ipotesi, nella impossibilità per noi moderni di addivenire ad una esegesi incontrovertibile del verso. Ma va rilevato che le potenzialità comiche offerte dal tema del riscatto, in una situazione di adulterio, sembrano essere state adeguatamente sfruttate nel teatro greco-latino, come può desumersi da Cratin. fr. 81, Call. Com. fr. 1, Amips. fr. 12, Laon fr. 2 K.-A., Plaut. *Bacch.* 865ss., *Mil.* 1420.³¹ Esemplare il frammento cratino, da cui emerge che nelle *Tracie* il commediografo prendeva in giro il ricco Callia perché versava l'ingente somma di tre mine per non incorrere in guai causati dal suo rapporto adulterino con la moglie di un tale Foco. Che Callia ve-

29 Un ragionamento simile guida Ruffell 2002 nella sua critica a Sommerstein: "At 168, there is a lengthy note on παρατίλλεται, where Sommerstein introduces a new interpretation, emphasising the compound and suggesting that this should be taken as representing only a symbolic punishment, 'a token plucking' as he terms it. In other words, the adulterer's money saves him from a worse fate. This is an interesting suggestion, although S. is unable to adduce any parallels for the phenomenon. For me, though, this ruins the sequence of jokes which are all about the commercial, criminal or (in)moral imperative that money brings. So, I would have thought the obvious interpretation (which is not canvassed by Sommerstein) is that we are dealing with the same thing here – that is to say money motivates the adultery. The twist is that the emphasis is transferred to the outcome: the affair rebounds on him. So, 'if he is caught the adulterer gets plucked because of you' = 'he [has the affair and ultimately] is caught because of you, money'. Money is, after all, the principal motivation of the young man's relationship later in the play".

30 Per attestazioni della proposta di risarcimento nelle fonti oratorie cf. *Lys.* 1.25, 29, *Dem.* 59.65.

31 Si veda il mio commento (Totaro 1998: 170-2) e quello di Orth (2013: 261-3) ad Amipsia, fr. 12 K.-A.; il commento di Bagordo (2014: 136) a Callia, fr. 1 K.-A.

nisse dileggiato in commedia come adultero, colto in flagrante e costretto a sborsare fior di quattrini in riscatti, attestano peraltro anche gli scoli a quei versi degli *Uccelli* di Aristofane nei quali il figlio di Ipponico è assimilato a un uccello spennacchiato, spennato da sicofanti e da donne (dove è significativo l'impiego dei verbi τίλλειν e ἐκτίλλειν):

- ΠΕ. Καλλίας ἄρ' οὔτος οὔρνις ἐστίν· ὡς περορρυεῖ.
 ΕΠ. ἄτε γὰρ ὦν γενναῖος ὑπὸ <τε> συκοφαντῶν τίλλεται,
 αἱ τε θήλειαι πρὸς ἐκτίλλουσιν αὐτοῦ τὰ πετερά.³²

Di Callia, noto donnaiole e ricco scialacquatore delle sostanze paterne, gli scoli dicono, infatti, che κωμωδεῖται . . . καὶ ὡς ληφθεῖς μοιχεύων καὶ ἀποτίσας χρήματα (vet. 283a, Tr. 283c Holwerda) e che μοιχεύων χρήματα ἐδίδου (vet. Tr. 286a Holwerda).

Riferimenti bibliografici

- Bagordo, Andreas (ed.) (2014), *Fragmenta Comica: Alkimenēs – Kantharos*, Einleitung, Übersetzung, Kommentar von Andreas Bagordo, Heidelberg: Verlag Antike.
- Barrenechea, Francisco (2018), *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes' Wealth*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bengtson, Hermann (1975), *Die Staatsverträge des Altertums*, Zweiter Band: *Die Verträge der griechisch-römischen Welt von 700 bis 338 v. Chr.*, Unter Mitwirkung von R. Werner bearbeitet von H. Bengtson, Zweite Auflage, München: Verlag C.H. Beck.
- Blomfield, Charles James e James Henry Monk (eds) (1826), *Museum Criticum; or, Cambridge Classical Researches*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bravi, Luigi (2016), "Pluto e Pluti oltre Aristofane", in Simona Sanchirico e Francesco Pignataro, (eds) *Ploutos&Polis. Aspetti del rapporto tra economia e politica nel mondo greco*. Atti dell'incontro internazionale di Studi (Roma, Academia Belgica, 20-22 maggio 2013), Roma: E.S.S. Editorial Service System, 271-80.
- Burges, George (1815), "Bentleii Emendationes ineditae in Aristophanem,

32 Aristoph. Av. 384-86; su Callia, in questo passo degli *Uccelli* e in generale in commedia, cf. le mie note in Mastromarco-Totaro 2006: 89-90, 145-6.

- No. I", *CJLond*, 11 (21): 131-43.
- Chantry, Marcel (ed.) (1994), *Scholia in Aristophanem*, Pars III, Fasc. IV^a: *Scholia vetera in Aristophanis Plutum*, ed. Marcel Chantry, Groningen: Egbert Forsten.
- (ed.) (1996), *Scholia in Aristophanem*, Pars III, Fasc. IV^b: *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, ed. Marcel Chantry, Groningen: Egbert Forsten.
- (ed.) (2009), *Scholies anciennes aux Grenouilles et au Plutos d'Aristophane*, Présentation, traduction et commentaire par Marcel Chantry, Paris: Les Belles Lettres.
- Cohen, David (1985), "A Note on Aristophanes and the Punishment of Adultery in Athenian Law", *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung* 102: 385-7.
- Comparetti, Domenico (1900), *Il Pluto di Aristofane*, tradotto in versi italiani da Augusto Franchetti, con introduzione e note di D. Comparetti, Città di Castello: S. Lapi.
- Davies, John Kenyon (1971), *Athenian Propertied Families 600-300 B.C.*, Oxford: Clarendon Press.
- Degani, Enzo (1990), "Appunti per una traduzione delle «Nuvole» aristofanee", *Eikasmós* 1: 119-45.
- (ed.) (2007), *Ipponatte. Frammenti*, Introduzione, traduzione e note di E. Degani, Premessa di Gabriele Burzacchini, Aggiornamenti di Anika Nicolosi, Bologna: Pàtron.
- Fuhr, D. (1837), "De Pamphilo ab Aristophane memorato. Adiiciuntur quaedam de aliis eiusdem nominis viris", *Rheinisches Museum für Philologie* 5: 422-32.
- Halliwell, Stephen (ed.) (1998), *Aristophanes. Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*, Transl. with an Introduction and Notes by Stephen Halliwell, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Henderson, Jeffrey (1991), *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Second Edition, New York-Oxford: Oxford University Press.
- Holzinger, Karl (1940), *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien-Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Kassel, Rudolf e Colin Austin (eds) (1983), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. IV: *Aristophon – Crobylus*, Berolini-Novae Eboraci: De Gruyter.
- Kilmer, Martin F. (1982), "Genital phobia and Depilation", *The Journal of Hellenic Studies* 102: 104-12.
- Kilmer, Martin F. (1993), *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London: Duckworth.
- Lloyd, Alan B. (1994), "Egypt, 404-332 B.C.", in David M. Lewis, John Boardman, Simon Hornblower e Martin Ostwald (eds), *The Cambridge Ancient History*, Second Edition, vol. 6: "The Fourth

- Century B.C.", Cambridge: Cambridge University Press, 337-60.
- MacDowell, Douglas M. (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- Major, Wilfred E. (2002), "Farting for Dollars: A Note on Agyrrhios in Aristophanes *Wealth* 176", *American Journal of Philology* 123: 549-57.
- Marzullo, Benedetto (2003), *Aristofane. Le Commedie*, traduzione scenica, testo greco integralmente rinnovato e appendice critica di Benedetto Marzullo, Roma: Newton Compton.
- Massa Positano, Lidia (1960), *Scholia in Aristophanem*, Pars IV, Fasc. I: *Prolegomena et commentarium in Plutum*, ed. Lidia Massa Positano, Groningen: J.B. Wolters / Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Mastromarco, Giuseppe (2017), "Sulla scena delle *Ecclesiazuse* di Aristofane", in Giuseppe Mastromarco, Piero Totaro e Bernhard Zimmermann (eds), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia Editore, 67-92.
- Mastromarco, Giuseppe e Piero Totaro (eds) (2006), *Commedie di Aristofane*, vol. 2, Torino: UTET.
- Medda, Enrico (2005), "Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in *Pl.* 124-221", *Philologus* 149: 12-26.
- Olson, Stuart Douglas (ed.) (2002), *Aristophanes. Acharnians*, ed. with Introduction and Commentary by Stuart Douglas Olson, Oxford: Oxford University Press.
- Orth, Christian (ed.) (2013), *Fragmenta Comica: Alkaios – Apollonophanes*, Einleitung, Übersetzung, Kommentar von Christian Orth, Heidelberg: Verlag Antike.
- Phillips, David D. (2013), *The Law of Ancient Athens*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Pirrotta, Serena (2009), *Plato comicus: Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, Berlin: Verlag Antike.
- Porter, John (2017), "Aristophanes, *Wealth* 168: Adultery for Fun and Profit", *Hermes* 145: 386-408.
- Rogers, Benjamin Bickley (ed.) (1907), *The Plutus of Aristophanes*, Edited and translated by Benjamin Bickley Rogers, London: George Bell & Sons.
- (1924), *Aristophanes*, vol. 3, London: William Heinemann Ltd, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Roy, J. (1991), "Traditional Jokes about the Punishment of Adulterers in Ancient Greek Literature", *Liverpool Classical Monthly* 16: 73-6.
- Ruffell, Ian A. (2002), rec. di Sommerstein 2001, *BMCRev*, 2002.08.43: <http://bmcr.brynmawr.edu/2002/2002-08-43.html>.
- Scafuro, Adele C. (1997), *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-*

- Roman New Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmitz, Winfried (1997), "Der nomos moicheias – Das athenische Gesetz über den Ehebruch", *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung* 114: 45-140
- Sofia, Anna (2016), *Aigyptiazein. Frammenti della commedia attica antica*, Milano: Vita e Pensiero.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2001), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 11: *Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.
- Stylianou, Petros J. (1998), *A Historical Commentary on Diodorus Siculus Book 15*, Oxford: Clarendon Press.
- Thiercy, Pascal (ed.) (1997), *Aristophane. Théâtre complet*, Paris: Gallimard.
- Torchio, Maria Cristina (ed.) (2001), *Aristofane. Pluto*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Tosi, Renzo (2017), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano: BUR Rizzoli.
- Totaro, Piero (1998), "Amipsia", in Anna Maria Belardinelli et al. (eds), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari: Adriatica Editrice, 133-94.
- (2013), "Lo scambio di dolci tra la Vecchia e il Giovane nel *Pluto* di Aristofane (vv. 995-1000)", in Davide Susanetti e Nuala Distilo (eds), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma: Carocci, 117-27.
- (2015), "Onomasti komoideîn nella parodo lirica del *Pluto* di Aristofane", in Matteo Taufer (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien: Rombach Verlag, 163-79.
- (2016), "La Ricchezza in *persona* nel *Pluto* di Aristofane", *Lexis* 34: 144-58.
- (2017a), "Pluto e l'adultero depilato: Aristofane, *Pl.* 168, con una postilla sulle traduzioni quattrocentesche", in Stefano Novelli e Massimo Giuseppetti (eds), *Spazi e contesti teatrali: antico e moderno*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 123-33.
- (2017b), "Sul testo del *Pluto* di Aristofane", in Giuseppe Mastromarco, Piero Totaro e Bernhard Zimmermann (eds), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia Editore, 173-94.
- Valckenaer, Lodewijk Caspar (ed.) (1768), *Euripidis tragoedia Hippolytus*, quam, Latino carmine conversam a Georgio Ratallero, Adnotationibus instruxit L.C. Valckenaer, Lugduni Batavorum: I. Luzac & I. Le Mair.
- Van Daele, Hilaire (ed.) (1930), *Aristophane, V: L'assemblée des femmes – Ploutos*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par H. van Daele, Paris: Les Belles Lettres.

- Van Leeuwen, Jan (ed.) (1904), *Aristophanis Plutus*, cum prolegomenis et commentariis edidit Jan van Leeuwen, Lugduni Batavorum: A.W. Sijthoff.
- Von Velsen, Adolf (ed.) (1881), *Aristophanis Plutus*, ed. Adolf von Velsen, Lipsiae: B.G. Teubner.
- Wilson, Nigel G. (ed.) (2007a), *Aristophanis fabulae*, 1-2, ed. Nigel G. Wilson, Oxford: Oxford University Press.
- (2007b), *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford: Oxford University Press.

Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 Kassel-Austin)

FAUSTO MONTANA

Abstract

In this fragment, Laches gives his despotic wife Crobyle the name of “Lamia” (l. 1). This name must be understood as a reference to the monster of the ancient popular and poetic collective image. However, if we admit that the play was staged after 306 BC, when Lamia, the mighty hetaira of Demetrius Poliorcetes, was dwelling and increasing her personal power and privileges in Athens, this name would have also appeared to the Athenian audience as an allusion to this woman through *double entendre*. In this case, the passage should be considered as an instance of Menander’s soft *onomasti* satire.

1. La testimonianza di Gellio

Della quindicina di frammenti noti della commedia *Πλόκιον* (*Plokion*, “La collana”) di Menandro, tutti di tradizione indiretta (fr. 296-310 K.-A.), quattro sono trasmessi da Aulo Gellio. Tre di questi sono prodotti dal testimone nell’ambito di un’unica trattazione. In *Noctes Atticae* 2.23, l’erudito istituisce il confronto testuale tra quelli che per noi sono i fr. 296, 297 e 298 K.-A. della commedia greca e le pericopi corrispondenti della palliata che ne ricavò Cecilio Stazio, *Plocium* I 142-57, II 158-62 e VIII 169-72 Ribbeck³ = 136-58, 165-8 Guardì. La testimonianza gelliana è di fondamentale importanza per una molteplicità di motivi, fra i quali la rara opportunità che essa offre di valutare il *vertere* e l’*aemulatio* del poeta latino nei confronti del modello – un’opportunità non elusa in studi e commenti moderni. Selettivamente: Traina 1957-58; Gamberale 1969: 75-90; Gomme-Sandbach 1973: 704; Guardì 1974: 18-19 e 161-2; Wright 1974: 120-6; Holford-Strevens 1988: 145-8, e 2003: 198-201; Astarita 1993: 74-5; Traina 2000: 97-9; Ruffell 2010: 102-8; Nervegna 2013: 71-2; Fontaine 2014: 412-14.

Gellio tratta l'argomento prestandogli una cornice narrativa. Ricorda la circostanza in cui, con un gruppo di amici, ascoltava la lettura del *Plocium* ceciliano (2.23.5-6): "Leggevamo la *Collana* di Cecilio: a me e ai presenti non dispiaceva affatto. Ci venne voglia di leggere anche la *Collana* di Menandro, da cui Cecilio aveva tratto la sua" (trad. di G. Bernardi-Perini).¹ A questo punto, il circolo di appassionati resta come folgorato da una rivelazione (2.23.7): "come avemmo Menandro tra le mani, subito dall'inizio, santo dio!, quale impressione di torpore e frigidità ci diede Cecilio, quale enorme cambiamento rispetto a Menandro! Davvero un divario non più grande dovette esserci tra le armi di Diomede e di Glauco" (cf. *Il.* 6.234ss.) (trad. di G. Bernardi-Perini).² Il giudizio di Gellio e dei suoi compagni di lettura non potrebbe essere meno equivoco. L'erudito si sente in dovere di svolgere un'analisi consona, mettendo a confronto una selezione di tre coppie di passi. Un effetto di questa scelta, non ricercato ma per noi estremamente prezioso, è averci trasmesso alcuni dettagli sia della trama, sia della caratterizzazione dei personaggi dei due drammi, che altrimenti ci sarebbero ignoti.

La prima coppia di frammenti, contenenti un discorso forse monologico pronunciato dal protagonista, il vecchio Lachete, è introdotta con queste parole (2.23.8): "A un certo punto la lettura era arrivata alla scena del marito vecchio che si lagna della moglie ricca e brutta, da cui era stato costretto a vendere la fantesca, una ragazza brava nel suo mestiere e niente male di figura ma sospettata dalla moglie d'essere la sua ganza" (trad. di G. Bernardi-Perini).³ Con artificio retorico, Gellio afferma a questo punto di non voler esprimere un giudizio sui due passi, in quanto il semplice ac-

1 *Caecili Plocium legebamus; hautquaquam mihi et, qui aderant, displicebat. Libitum et Menandri quoque Plocium legere, a quo istam comoediam verterat.*

2 *Postquam in manus Menander venit, a principio statim, di boni, quantum stupere atque frigere quantumque mutare a Menandro Caecilius visus est! Diomedis hercle arma et Glauci non dispari magis pretio existimata sunt.*

3 *Accesserat dehinc lectio ad eum locum, in quo maritus senex super uxore divite atque deformi querebatur, quod ancillam suam, non inscito puellam ministerio et facie haut illiberali, coactus erat venundare suspectam uxori quasi paelicem.*

costamento dell'originale e della versione cecilianiana basterà perché ciascuno possa crearsi autonomamente un giudizio (2.23.9).⁴ Cita quindi i versi che corrispondono per noi al fr. 297 K.-A. di Menandro e poi la resa di Cecilio (I 142-57 Ribbeck³), nei quali il vecchio si lamenta della moglie Crobile sostenendo che, se è vero che sposare questa donna titolare di un ingente patrimonio (*epikleros*) gli ha fruttato un'ingentissima dote, tuttavia il prezzo che è costretto a pagare è una convivenza segnata da fastidi continui e sacrifici insostenibili (2.23.10). Nonostante le intenzioni dichiarate, Gellio non riesce a trattenere un giudizio (2.23.11) e non soltanto evidenzia la differenza estetica dei due passi (*venustatem . . . rerum atque verborum*), ma anche imputa al poeta latino di essere riuscito a scartare (*praetermisit, omisit*) proprio quegli aspetti che concorrono a formare il realismo vivido e piacevole dell'originale.⁵

Va nella medesima direzione la comparazione gelliana della seconda coppia di frammenti (2.23.12-13). In entrambi i passi, il personaggio Lachete si produce in un vero e proprio sfogo dinanzi al vicino di casa riguardo alla superbia e alla prepotenza insopportabili della moglie (Men. fr. 297 K.-A.; Caec. *Ploc.* II 158-62 Ribbeck³: sul frammento menandroso tornerò nel § 2). Gellio non si capacita dell'inferiorità della resa latina: attribuisce a Cecilio l'intenzione di forzare il carattere originario del personaggio in senso grottesco e qualifica il suo *vertere* come piuttosto un *corrumpere* (2.23.13).⁶

Il riferimento di Lachete alla maldisposizione della moglie nei confronti dei figli, contenuto nella seconda coppia di frammenti, dà a Gellio lo spunto per riassumere un segmento importante della trama: una ragazza – la figlia del vicino di Lachete – è stata violentata ed è rimasta incinta; è riuscita a tenere nascosta la cosa fino al parto; durante la gravidanza, tuttavia, un servo fedele della casa ha percepito i pianti e i lamenti della ragazza e se ne

4 *Nihil dicam ego, quantum differat; versus utrimque eximi iussi et aliis ad iudicium faciendum exponi.*

5 . . . *quae Menander praeclare et apposite et facete scripsit, ea Caecilius, ne qua potuit quidem, conatus est enarrare, sed quasi minime probanda praetermisit et alia nescio qua mimica inculcavit et illud Menandri de vita hominum media sumptum, simplex et verum et delectabile, nescio quo pacto omisit.*

6 *Caecilius vero hoc in loco ridiculus magis, quam personae isti, quam tractabat, aptus atque conveniens videri maluit. Sic enim haec corrupit: . . .*

è sinceramente travagliato (2.23.14-18). Ora, osserva Gellio, mentre Menandro caratterizza l'angoscia del servo in modo ammirabilmente acuto e nobile, Cecilio ne dà una rappresentazione piatta e senza grazia (2.23.19).⁷ Inoltre, il modo in cui i due autori danno voce all'emozione e allo sconcerto del servo, quando l'intreccio drammatico lo porta a scoprire l'origine dei lamenti della giovane, fornisce a Gellio l'ultima occasione per fare emergere la loro diversa capacità poetica (2.23.20-21: Men. fr. 298 K.-A.; Caec. *Ploc.* VIII 169-72 Ribbeck³).⁸ Ai suoi occhi, in definitiva, il confronto mette in luce impietosamente i limiti letterari di Cecilio, altrimenti insospettabili (2.23.22).⁹

2. Men. fr. 297 K.-A. e Caec. *Ploc.* II 158-62 Ribbeck³ (= 154-8 Guardì)

L'ottica gelliana della comparazione tra il modello greco e l'imitazione latina si rivela produttiva anche per mettere in rilievo e discutere una questione interpretativa, finora sostanzialmente ignorata o elusa dagli esegeti moderni, inerente al fr. 297 K.-A. del dramma menandro. Riporto per intero il testo del frammento secondo i *PCG*:

- (ΛΑ.) ἔχω δ' ἐπίκληρον Λαμίαν· οὐκ εἶρηκά σοι
τουτὶ γάρ;
(Α) οὐχί.
(ΛΑ.) κυρίαν τῆς οἰκίας
καὶ τῶν ἀγρῶν καὶ †πάντων ἀντ' ἐκείνης†¹⁰

7 *Hi omnes motus eius affectionesque animi in Graeca quidem comoedia mirabiliter acres et illustres, apud Caecilium autem pigra istaec omnia et a rerum dignitate atque gratia vacua sunt.*

8 *Ad horum autem sinceritatem veritatemque verborum an adspiraverit Caecilium, consideremus. Versus sunt hi Caecilii trunca quaedam ex Menandro dicentis et consarcinantis verba tragici tumoris: . . .*

9 *Itaque, ut supra dixi, cum haec Caecilii seorsum lego, neutiquam videntur ingrata ignavaque, cum autem Graeca comparo et contendo, non puto Caecilium sequi debuisse, quod assequi nequirit.*

10 Il testo greco trádito nel ms. Vat. Lat. 3452 (V) delle *Noctes Atticae* è corrotto. Tra le ipotesi di emendamento riportate da Kassel e Austin: πα-

ἔχομεν.

(A) Ἄπολλον, ὡς χαλεπόν.

(ΛΑ.) χαλεπώτατον.

ἄπασι δ' ἀργαλέα ἔστιν, οὐκ ἐμοὶ μόνω, 5
υἱῶ πολὺ μᾶλλον, θυγατρί.

(A) πρᾶγμα ἄμαχον λέγεις.

(ΛΑ.) εὖ οἶδα.

[LACHETE Ho per moglie un'ereditiera, una Lamia: non te l'ho mai detto / questo? (A) No. LACHETE È padrona della casa, / dei campi, †di ogni cosa insomma che† / possediamo. (A) Apollo! Che brutto guaio. LACHETE Pessimo. / È odiosa con tutti, non con me solo, / molto di più con il figlio, con la figlia. (A) È una situazione difficile. / LACHETE Dillo a me!]

Come si è visto, la critica gelliana del *vertere* di Cecilio si appunta specialmente sul fatto che il poeta latino sottrae elementi di realismo e piacevolezza presenti nel modello (2.23.11), scade nel ridicolo quando si sforza di apparire *aptus et conveniens* nella ri-caratterizzazione di Lachete (2.23.13), spegne l'intensità emotiva con cui Menandro dava rappresentazione alla sensibilità del servo (2.23.21). Agli occhi di Gellio, il confronto porta alla conclusione che la resa latina banalizza e appiattisce l'originale ed è ad esso inferiore (cf. 2.23.7 e 22). Quali modifiche operate dal poeta latino nel rifare, in particolare, lo sfogo di Lachete sulla propria moglie dispotica ricadono in questa critica? Questi sono i versi ceciliani, secondo l'edizione di Guardì (154-8 = 158-62 Ribbeck³):

Sed tua morosane uxor, quaeso, est? : : Quam rogas?¹¹

: : Qui tandem? : : Taedet mentionis, quae mihi, 155

ubi domum adveni, adsedi, extemplo savium

dat ieiuna anima. : : Nil peccat de savio:

ut devomas vult quod foris potaveris.

[Ma di', tua moglie è proprio intrattabile? : : Vuoi sapere quanto?

/ : : Come, insomma? : : Mi dà fastidio solo ricordarla, lei che, / ap-

τρῶων ἄντικρυς Thysius, καὶ τῶν πατρῶων ἄντικρυς Spengel, καὶ τῶν ἀπάντων ἄντικρυς Kock.

11 *Quam rogas?* Hosius : *Quam me rogas?* codd. : *Va! Rogas?* Ribbeck : *Me rogas?* Traina.

pena torno a casa e mi siedo, subito mi dà un bacio / col fiato a digiuno. : : Non fa male a baciarti: / vuole che tu vomiti il vino che hai bevuto fuori. (Trad. di T. Guardì)]

Cecilio interviene nella direzione di smorzare la raffigurazione menandrea del protagonista come in preda a uno stato di esasperazione, per ricondurre la situazione a un quadretto convenzionale. (a) In primo luogo, rovescia la dinamica del dialogo: se in Menandro è Lachete a entrare in argomento per dare sfogo alla propria frustrazione, qui invece è il vicino a interessarsi. (b) In secondo luogo, nella resa di Cecilio il vecchio dipinge la propria moglie Crobile per via aneddotica e secondo lo stereotipo della coniuge seccatrice; in Menandro, invece, il vecchio è in agitazione per la peculiarità della situazione relazionale e affettiva in cui la famiglia si trova, cioè il fatto che sua moglie sia un'ereditiera e controlli l'intero patrimonio: questo la rende una *Λαμία*, un "mostro", odiosa (*ἀργαλέα*) a tutti i membri della famiglia. (c) Infine, l'empatia manifestata dal vicino nel frammento menandro (*Ἀπολλων, ὡς χαλεπόν. . . πράγμα ἄμαχον λέγει*) è sostituita da Cecilio con una freddura, che svuota il personaggio dell'originario spessore etopoietico (*Nil peccat de savio: ut devomas vult quod foris potaveris*).

La rappresentazione menandrea di Crobile attraverso le parole di Lachete (punto b) si avvale di un dettaglio, che è messo in rilievo dal fatto di mancare nella versione ceciliana e che mi pare non abbia ricevuto tutta la dovuta attenzione da parte dei commentatori moderni. Il Lachete del *Plokion* chiama sua moglie "Lamia". Perché?

3. Crobile e Lamia

Grazie alle testimonianze di Gellio, si ricostruisce la caratterizzazione menandrea di Crobile come una donna intrattabile, presuntuosa e dispotica, che, in virtù della sua condizione di *epikleros*, è stata capace di sovvertire il consueto e atteso rapporto di ruoli, di potere e di forza tra coniugi: ha costretto il marito a liberarsi di una graziosa servetta, che a suo giudizio ne insidiava la fedeltà coniugale; ed è in guerra con il figlio (o figliastro) Moschione, innamorato di una giovane di umile condizione, la figlia del contadino

vicino di casa, perché ha progettato che egli sposi un'altra ragazza, di ricca famiglia (fr. 296 K.-A.). Quando, nel fr. 297 K.-A., Lachete dipinge iperbolicamente sua moglie come la vera "padrona della casa e dei terreni" (κυρίαν τῆς οἰκίας καὶ τῶν ἀγρῶν), Menandro gli presta un lessico solo apparentemente generico, ma in realtà precisamente orientato a esprimere l'esautorazione del maschio adulto dalla signoria sulla famiglia e sui beni.¹²

Al principio del fr. 297, come si è ricordato, Lachete dà inizio al suo sfogo informando il vicino di casa che sua moglie è una *epikleros*, cioè una donna titolare di beni per decesso del congiunto maschio più prossimo, (di nome?) Lamia (ἐπίκληρον Λαμίαν). Il pubblico sa che in realtà la donna si chiama Crobile (Κρωβύλη: il nome viene fatto da Lachete ai vv. 5 e 10 del fr. 296 ed è iscritto nel mosaico dalla "Casa di Menandro" a Mitilene, datato al III o IV secolo d.C., raffigurante una scena del II atto del *Plokion* (Charitonidis-Kahil-Ginouvs 1970: T2; *MNC*³: 1.92 (XZ 29), 2.469 (6DM 2.1); cf. Nervegna 2013: 137-8). Non abbiamo motivo di pensare che Lachete stia fornendo false generalità della moglie, avendo in mente di ingannare o disinformare il proprio vicino di casa. Il costume attico di non pronunciare il nome della moglie in presenza di estranei¹³ comprova che qui, dinanzi al vicino di casa, Lachete impiega "Lamia" con valore antonomastico e connotativo. E non si può dubitare che in questo modo Menandro evochi la figura orripilante della tradizione popolare: la donna bella sedotta da Zeus e perciò odiata e privata dei figli da Era, quindi trasformata dal dolore in un essere ripugnante e crudele (Phot. *Lex.* λ 61 Theodoridis = *Sud.* λ 84 Adler = Apostol. 10.44 Leutsch, che citano Duris *FGrHist* 76 F 17; cf. D.S. 20.41.3-6): un'autentica strega, agitata come spauracchio all'immaginazione dei bambini (*Sch.* Aristoph. *Pac.* 758d Holwerda) e richiamata spesso nella produzione letteraria greca antica (e.g. Aristoph. *Vesp.* 1177, *Pax* 758).¹⁴ L'espressione di Lachete ha dunque il valore di "mia moglie è

12 Sull'istituto attico dell'epiclerato: Blundell 1995; Ingrosso 2010: 16-17, 172-3, 216-20, con bibliografia. Sulla caratterizzazione del personaggio di Crobile e sulle implicazioni del suo *status* di *epikleros*: Morelli 2012: 125-57. Buys (2014: 334-6) offre una sintesi sulla presenza del diritto attico nella comicità menandrea.

13 Sommerstein 1980: 401 = 2009: 54, in relazione a questo passo.

14 Rassegna delle fonti e della bibliografia in Morelli 2012: 173, 260-3;

(come) Lamia”, “è Lamia (in persona)”. Ecco alcune traduzioni moderne, a titolo d’esempio:

“Ho sposato una Lamia colla dote” (Zuretti 1912: 251); “I’ve got an heiress-witch” (Warmington 1961: 523); “I have to wife a Lamia, an heiress” (Allison 1964: 429); “J’ai pour femme une héritière, c’est un croquemitaine” (Marache 1967: 123); “My heiress wife’s an ogre” (Holford-Strevens 1988: 146 = 2003: 198); “Ho un’ereditiera che è una strega” (Bernardi-Perini 1992: 309); “Ho per moglie una strega ereditiera” (Traina 2000: 99); “My wife’s an heiress and a true vampire” (Balme 2001: 271, che annota, 310, “literally ‘a Lamia’, a monster who ate human flesh”); “I am married to an heiress ogre!” (Olson 2007: 147); “I’ve got an ogre with a dowry!” (Rusten 2011: 648); “I’m married to a Lamia with a dowry” (Fontaine 2014: 413).¹⁵

Nella frase *super uxore divite atque deformi* (“della moglie ricca e brutta”) con cui Gellio introduce il fr. 296 K.-A. l’aggettivo *deformis* compendia il rapido ritratto della moglie lì offerto da Lachete (vv. 7-8: καὶ τὴν ὄψιν ἦν ἐκτίσασατο / ὄνος ἐν πιθήκοις, “quanto al volto che aveva, (pareva) un’asina tra le scimmie”) e al tempo stesso conviene alla successiva definizione della donna come una “Lamia” dai tratti disgustosi. Come dicevamo, nella resa cecilianiana dei due passi menandrei non vi è niente di tutto questo: il poeta latino scelse di by-passare questo *Witz* comico – quali che siano la sua natura e il suo preciso significato – messo da Menandro sulla bocca di Lachete. Come accade in altri casi di divergenza dal modello greco, anche in questo è possibile che la scelta di Cecilio sia stata dettata dalla necessità di adattamento e orientata a evitare un riferimento che sarebbe risultato poco o per niente perspicuo al suo pubblico.

Ora, è stato cautamente e suggestivamente ipotizzato (Morelli 2012: 163, 173-7n487, 260-3) che nel passo menandro, oltre a evocare lo spauracchio, il nome di Lamia possa insinuare un riferimento alla celebre etera presente ad Atene negli an-

Cappanera 2016. Sulla ripugnanza di Lamia in Aristofane: Mastromarco 1988 e 1989.

¹⁵ Scelgono diversamente Rusca 1992: 250 (“Ho sposato Lamia l’ereditiera”) e Ferrari 2001: 625 (“Mia moglie Lamia è un’ereditiera”).

ni finali del IV secolo a.C. (Stephanis 1988: nr. 1527; PAA 601325).¹⁶ Secondo le fonti antiche, l'ateniese Lamia fu fatta prigioniera da Demetrio Poliorcete nel 306, in occasione della vittoria navale da lui conseguita contro Tolomeo I nei pressi di Cipro. Demetrio se ne invaghì perdutamente e la ricondusse ad Atene. In particolare, Plutarco descrive il soggiogamento di Demetrio in questi termini (*Demetr.* 16.6): “Allora (Lamia) stava ormai sfiorando e Demetrio era assai più giovane di lei: pure lo catturò, lo irretì e lo dominò (λαβούσα . . . ἐκράτησε . . . καὶ κατέσχευεν) in modo tale ch'era innamorato solo di lei, mentre le altre donne erano innamorate di lui” (trad. di Carlo Carena). La relazione fra il condottiero e l'etera, e soprattutto la pericolosa incidenza di questa *liaison* sui destini di Atene nello scorcio finale del secolo, nutrono il filone pubblicistico antidemetrianico, che fra l'altro trovò espressione satirica nelle *Χρειαί* di Macone (fr. XII e XIII Gow; cf. Mastrocinque 1979: 267-9; Montana 2009: 307) e nello scritto di Linceo di Samo ricordato da Ateneo con il titolo *δειπνητικαὶ ἐπιστολαί* (Ath. 4.128a = Lync. test. K.-A. = fr. 2 Dalby; cf. Dalby 2000: 374-5), incentrato sull'episodio del fastoso banchetto offerto dall'etera in onore di Demetrio ad Atene, a quanto sembra nel 302 a.C. (Plu. *Demetr.* 27.3 = Lync. fr. 3 Dalby; cf. Montana 2009: 320). La *kyrieia* di Lamia, esercitata a livello non soltanto privato ma anche cittadino, si espresse nella sua elevazione a codedicataria di templi e nell'essere assunto a propria dimora il Partenone sull'acropoli.¹⁷ Per l'abilità strategica, Lamia si guadagnò l'ironico epiteto di “Prendicittà” presso un poeta comico (fr. adesp. 698 K.-A. τῶν κωμικῶν τις οὐ φάύλως τὴν Λαμίαν Ἐλέπολιν ἀληθῶς προσεῖπε), con riconoscibile ripresa paratragica della paretimologia eschilea di Elena (Ag. 689-90 ἑλέναυς ἑλανδρος ἑλέπολις), quanto mai indicata a designare la preferita di Demetrio, poliorceta per antonomasia (Meineke 1841: 678; Kassel-

16 Gomme e Sandbach (1973: 705), nel commento al verso menandro, si limitano a constatare l'omonimia: “Λαμίαν: A fabulous monster that ate human flesh, ‘Vampire’: one of Demetrios Poliorketes’ mistresses was so called, no doubt as a nickname (Athen. 128 b, 615 a, etc.)”.

17 Philippid. fr. 25 K.-A. Il rapporto fra Demetrio e Lamia è tratteggiato in Plu. *Demetr.* 14.4, 16.5, 19.5-8, 24.1. Sulle doti e il potere personale di Lamia cf. inoltre Ath. 3.101e, 4.128a, 13.577c. In generale su Demetrio e Lamia: Habicht 1995: 85-7 (77-80 dell'edizione inglese e 94-6 di quella francese).

Austin 1995: 195). È stato anche supposto che il nome Lamia fosse a sua volta un soprannome o nome d'arte dell'etera, coniato proprio su quello dello spauracchio, a esprimere il potere di condizionamento di cui la donna era capace (Gomme-Sandbach 1973: 705; Olson 1998: 222-3).

Alla luce di questi dati e supposizioni, mi pare che valga la pena di tenere in più attenta considerazione l'ipotesi di un duplice referente dell'appellativo nel frammento menandro. I puntuali motivi di frustrazione lì espressi da Lachete si accompagnano al ritratto del temperamento della moglie come quello di una figura dispotica ed egemone, che ambisce a ribaltare la gerarchia coniugale e a dominare il maschio impadronendosi della sua *kyrieia* nell'ambito familiare. In particolare, l'allontanamento della giovane serva è descritto come se l'azione fosse stata compiuta da Crobile stessa (in Menandro, fr. 296.3-4, ἐκ τῆς οἰκίας / ἐξέβαλε, "la cacciò di casa"; nel riassunto di Gellio, 2.23.8, *maritus senex . . . coactus erat*). Nel linguaggio iperbolico del marito esautorato e frustrato, la decisione è presentata *come se* fosse stata formalizzata dalla moglie in persona.¹⁸ Insomma, Crobile è di fatto padrona della casa e dei campi e tiene in pugno il marito – proprio come l'etera Lamia domina il Poliorcete e dispone *in toto* della città di Atene.

La validità di questa congettura è subordinata ad almeno due condizioni. La prima, purtroppo al momento non verificabile, è che Menandro abbia composto il *Plokion* dopo il 306 a.C., cioè non prima degli anni in cui l'etera Lamia visse ad Atene e vi guadagnò notorietà come favorita di Demetrio.¹⁹ La seconda condizione è ammettere che l'effetto atteso dall'allusione non sia inficiato dalla dissimmetria delle due coppie Lachete-Crobile e Demetrio-Lamia: Lachete detesta tanto la propria consorte, quanto Demetrio è dipinto nelle fonti come totalmente infatuato della sua etera. Ignoriamo se a un certo punto nella realtà il rapporto fra l'etera

¹⁸ *coactus erat* di Gellio potrebbe essere una resa interpretativa di ἐξέβαλε (è ovvio che a vendere la schiava fu Lachete, benché costretto) oppure un'attualizzazione della circostanza per il suo pubblico romano (che non avrebbe capito o accettato che la moglie fosse, *de iure* o *de facto*, la titolare dell'atto di vendita).

¹⁹ Non possediamo appigli per datare la commedia. "Before 304" è l'ipotesi avanzata su basi fragilissime da Webster 1960: 107-8.

e il condottiero si sia incrinato, così da assomigliare in questo alla relazione conflittuale fra Lachete e Crobile nella finzione menandrea; in tal caso, naturalmente, il potere di Lamia di soggiogare Demetrio sarebbe svanito all'istante. D'altra parte, il comun denominatore significativo delle due situazioni risiede piuttosto nella condizione in cui viene a trovarsi un uomo che volontariamente si consegna in balia del potere dispotico di una *partner* femminile. La frustrazione di Lachete sulla scena del *Plokion* rifletterebbe allora non tanto il punto di vista di Demetrio, quanto piuttosto il risentimento della parte antidemetriana dell'opinione pubblica di Atene, irritata e insofferente nei confronti dello smisurato strapotere di Lamia e del suo formidabile ascendente sul dominatore.

Vale dunque la pena, pur con le cautele del caso, di tenere in conto l'intuizione che nel fr. 297 K.-A. del *Plokion* Menandro giocasse sulla polisemia antonomastica del nome Lamia: sul piano più immediato e facendo sponda in senso generale sull'immaginario collettivo, per connotare la moglie di Lachete associandola al mostro vampiresco della tradizione popolare; in modo allusivo e con riferimento alla congiuntura socio-politica di Atene, per richiamare la figura controversa dell'etera. Questa proposta interpretativa collide inevitabilmente con la radicata riluttanza moderna ad attribuire a Menandro riferimenti *onomasti*, o anche solo cenni velati e allusioni a figure contemporanee, tanto più a individui appartenenti alla sfera pubblica e del potere politico della *polis*. D'altra parte, sarebbe irrealistico pensare che gli spettatori ateniesi della commedia, immersi nella fosca atmosfera da conflitto civile negli anni in cui, a giudicare da voci di parte, la fazione democratica consegnò la città al Poliorcete e ai suoi detestabili vizi privati, nel sentire accostato il nome di Lamia all'idea di soggiogamento e di controllo della *kyrieia* maschile non andassero con la mente alla figura notoria e controversa dell'etera. Nel *Plokion*, Crobile è Lamia perché si è fatta padrona della casa e dei campi. Quale Lamia? Certamente la strega-spauracchio che terrorizza i bambini, i quali al solo sentirla evocare si persuadono a rigare dritto. Ma forse anche, ad un tempo, l'etera che – così correva voce in città – si era fatta padrona di Atene incantandone il conquistatore. Se così fosse, dovremmo riconoscere nel frammento un esempio di 'satira' menandrea, indiretta e felpata, agita al riparo mimetico del *dou-*

ble entendre.²⁰

Riferimenti bibliografici

- Allison, Francis G. (1964), *Menander. The Principal Fragments*, with an English Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Astarita, Maria Laura (1993), *La cultura nelle «Noctes Atticae»*, Catania: Centro di studi sull'antico cristianesimo, Università di Catania.
- Balme, Maurice (ed.) (2001), *Menander. The Plays and Fragments*. Translated with Notes, Oxford: Oxford University Press.
- Bernardi-Perini, Giorgio (ed.) (1992), *Le Notti Attiche di Aulo Gellio*, vol. 1, Torino: UTET.
- Blundell, Sue (1995), *Women in Ancient Greece*, London: British Museum Press.
- Buy, Emiliano J. (2014), "Law and Greek Comedy", in Michael Fontaine and Adele C. Scafuro (eds), *The Oxford Handbook of Greek and Latin Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 321-39.
- Cappanera, Chiara (2016), "Lamia e le sue metamorfosi", *Gerión* 34: 103-26.
- Charitonidis, Sérafim, Lilly Kahil e René Ginouvès (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Bern: Franke Verlag.
- Dalby, Andrew (2000), "Lynceus and the Anecdotalists", in David Braund and John Wilkins (eds), *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter: University of Exeter Press, 374-5.
- Ferrari, Franco (2001), *Menandro e la commedia nuova*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Fontaine, Michael (2014), "The reception of Greek comedy in Rome", in Martin Revermann (ed.), *The Cambridge Companion of Greek Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 404-23.
- Gamberale, Leopoldo (1969), *La traduzione in Gellio*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Gomme, Arnold W. and Francis H. Sandbach (1973), *Menander. A Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- Guardì, Tommaso (ed.) (1974), *Cecilio Stazio. I frammenti*, Palermo: Palumbo.
- Habicht, Christian (1995), *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer*

²⁰ Sulla problematica della 'politicità' della *Nea* e del teatro menandro: Montana 2009.

- Zeit, München: Beck (ed. ingl. *Athens from Alexander to Antony*, Cambridge (MA)-London: Harvard University Press, 1997; ed. fr. *Athènes hellénistique. Histoire de la cité d'Alexandre le Grand à Marc Antoine*, Paris: Les Belles lettres, 2000).
- Holford-Strevens, Leofranc (ed.) (1988), *Aulus Gellius*, London: Duckworth.
- (2003), *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*, Revised Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Ingrosso, Paola (ed.) (2010), *Menandro, Lo scudo*. Introduzione, testo, traduzione e commento, Lecce: Pensa MultiMedia.
- Kassel, Rudolf e Colin Austin (eds) (1995), *Poetae Comici Graeci*, 8 vols, Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Marache, René (ed.) (1967), *Aulu-Gelle. Les nuits attiques*, Tome 1: Livres I-IV, Paris: Les Belles Lettres.
- Mastrocinque, Attilio (1979), “*Demetrios tragodoumenos* (propaganda e letteratura al tempo di Demetrio Poliorcete)”, *Athenaeum*, n.s. 57: 260-76.
- Mastromarco, Giuseppe (1988), “L’odore del mostro”, *Lexis* 2: 209-15.
- (1989), “L’eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 117: 410-23.
- Meineke, August (ed.) (1841), *Fragmenta Comicorum Graecorum*, vol. 4, Berlin: Reimer.
- MNC³ = Webster, Thomas B.L. (1995), *Monuments Illustrating New Comedy*. Third Edition Revised and Enlarged by John R. Green and Axel Seeberg, 2 vols, London: Institute of Classical Studies.
- Montana, Fausto (2009), “Menandro ‘politico’. *Kolax* 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott)”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 137: 302-38.
- Morelli, Mariangela (2012), *Per un commento al Plokion di Menandro*, Tesi di Dottorato, Genova: Università di Genova.
- Nervegna, Sebastiana (2013), *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, S. Douglas (ed.) (1998), *Aristophanes. Peace*. Edited with Introduction and Commentary, Oxford: Clarendon Press.
- (ed.) (2007), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Edited with Introduction, Commentary and Translation, Oxford: Oxford University Press.
- Ribbeck, Otto (ed.) (1898), *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. 2: *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias fragmenta tertiis curis*, Leipzig.
- Ruffell, Ian (2010), “Translating Greece to Rome: Humour and the Re-

- invention of Popular Culture”, in Delia Chiaro (ed.), *Translation, Humour and Literature*, London-New York: Continuum, 91-118.
- Rusca, Luigi (ed.) (1992), *Aulo Gellio. Notti attiche*, Traduzione e note di Luigi Rusca, vol. 1: *Libri I-X*, Milano: Rizzoli.
- Rusten, Jeffrey (ed.) (2011), *The Birth of Comedy. Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, transl. by Jeffrey Henderson, David Konstan, Ralph Rosen, Jeffrey Rusten and Niall W. Slater, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Sommerstein, Alan H. (1980), “The Naming of Women in Greek and Roman Comedy”, *Quaderni di Storia* 11: 393-418, rist. con *Addenda* in Sommerstein, Alan H. (2009), *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 43-69.
- Stephanis, I. E. (1988), Διονυσιακοὶ τεχνῖται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων, Herakleio: Πανεπιστημιακὲς Ἐκδοσεὶς Κρήτης.
- Traill, John S. (ed.) (1994-2012), *Persons of Ancient Athens (PAA)*, 21 vols, Toronto: Athenians.
- Traina, Alfonso (1957-58), “Sul *vertere* di Cecilio Stazio”, *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* 116: 385-93.
- (ed.) (2000), *Comoedia. Antologia della palliata*. Quinta edizione aggiornata, Padova: CEDAM.
- Warmington, Eric H. (ed.) (1961), *Remains of Old Latin*. Newly edited and translated, 1: *Ennius and Caecilius*, London-Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Webster, Thomas B.L. (1960), *Studies in Menander*, Manchester: Manchester University Press.
- Wright, John (1974), *Dancing in Chains: the Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Roma: American Academy in Rome.
- Zuretti, Carlo O. (1912), *Menandro. Scene e frammenti*, Palermo: Sandron.

Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno

GUIDO PADUANO

Abstract

This article examines the four situations of the Nea Comedy in which a fraudulent plot coincides perfectly with reality, and it distinguishes the different conceptions of human reason that they presuppose.

Compito istituzionale della commedia, fin da quando questo genere prende posto nella storia della cultura occidentale con lo scintillante teatro di Aristofane, è la rappresentazione della felicità umana, o meglio della conquista della felicità, ottenuta attraverso un'azione capace di ribaltare un contesto iniziale infelice, o comunque sfavorevole. Già in Aristofane lo strumento del ribaltamento è una manipolazione intellettuale, la messa in atto di un'idea o un progetto che scardina lo status quo.

Quando dopo uno sviluppo che è per noi frammentario e non controllabile, possiamo di nuovo confrontarci con strutture drammatiche compiute, che appartengono alla cosiddetta 'commedia nuova' e soprattutto al suo rifiorire a Roma nel II secolo a.C., possiamo constatare che la finalità rimane la medesima, sia pure limitata all'ambito specifico della felicità sentimentale e sessuale, e anche l'asse conflittuale generatore dell'azione è rimasto lo stesso, intelligenza umana *versus* realtà ostile, ma le mutate condizioni storiche hanno cambiato la natura dell'opposizione.

L'eroe di Aristofane si sentiva, e dunque era onnipotente: lo si consideri simbolo o controparte della città imperiale a cui appartiene, ne esprimeva la medesima volontà totalizzante. Invece nel mondo enormemente allargato e rivoluzionato da Alessandro, non si può più pensare di prevalere sulla realtà con un gesto di forza, carico di valore univoco e universale; al suo posto si collocano gli inganni, manovre di aggiramento che cambiano, per un intervallo

di tempo funzionale allo scopo, le relazioni interpersonali di potere. Queste manovre assumono un forte valore metateatrale, proponendo l'identificazione tra l'autore della finzione artistica e quello della finzione di secondo grado.

Per converso, la realtà si presenta come un insieme più complesso e sfaccettato, che può assumere un aspetto benigno e assecondare anziché frustrare i desideri umani che sono proposti all'adesione simpatetica del pubblico: il fenomeno è noto nella storia degli studi col nome di 'giustizia poetica'. Proprio il più brillante degli *architecti* plautini, Pseudolo, riconosce solennemente che la Fortuna, trascrizione romana della greca *Tyche*, "da sola vince i progetti di cento sapienti" ("Centum doctum hominum consilia sola haec devincit dea", Plauto, *Pseudolo*, v. 678),¹ suggerendo che l'eccellenza intellettuale consista e si esalti nel riconoscere i propri limiti.

In questa sede peraltro voglio prendere in considerazione il paradossale incrocio tra finzione e realtà che si determina quando un progetto concepito come ingannevole, o comunque considerato tale, si rivela del tutto coincidente con la situazione fattuale: questa fattispecie assume rilievo tematico per il fatto di comparire in quattro commedie di cui abbiamo conoscenza diretta, i *Sicyonioi* di Menandro, il *Poenulus* di Plauto, l'*Andria* e il *Phormio* di Terenzio. In tutte e quattro il canonico lieto fine ne viene agevolato e consolidato, in quanto la realtà assicura il carattere permanente che non può avere la preziosa precarietà dell'inganno; più rilevante è il fatto che in tutte e quattro si pone, con diversi sviluppi e diverse sfumature assiologiche, la questione del ruolo della ragione rispetto all'esistenza e alla condizione umana.

Nei *Sicyonioi* lo scopo a cui è indirizzata l'azione comica è il matrimonio tra Stratofane, un militare di Sicione, e Filomena, una giovane ateniese rapita a quattro anni dai pirati che Stratofane ha comprato, innamorandosene poi. Filomena fugge da lui, rifugiandosi nel santuario di Demetra ad Eleusi, per evitare una relazione illegittima, dal momento che la legge ateniese richiede la cittadinanza di entrambi i coniugi. Ma Stratofane viene a sapere di essere anche lui cittadino ateniese da una testimonianza scritta della

¹ Tutte le traduzioni dei passi greci e latini sono di G. Paduano.

madre morta, che dichiara di averlo adottato: si precipita quindi a Eleusi e avanza la sua proposta di matrimonio, invano contrastato da un altro spasimante di Filomena, Moschione, che poi risulterà essere fratello carnale dello stesso Stratofane.

Al compiersi felice delle nozze rimane a questo punto un ostacolo: l'assenza di notizie sulla famiglia di Filomena, e in particolare del padre, suo *kyrios*, "responsabile" (la giovane è stata in un certo senso adottata dalla comunità ateniese, ma questo non soddisfa le istanze formali e legali). Per superare questo ostacolo Terone, parassita di Stratofane, si mette alla ricerca di qualcuno che, a pagamento, finga di fornire le informazioni necessarie: le lacune del papiro impediscono di definire con precisione la richiesta fatta da Terone alla persona scelta, un vecchio che nell'abbigliamento denuncia uno stato di povertà e di bisogno tale da rendergli appetibile il compenso offerto (la situazione presenta aspetti affini a quella del *Trinummus* di Plauto).

A prima vista questo sembra un passo falso, perché il vecchio si risente dell'insistenza con cui Terone lo accosta e ancor più dell'offerta di denaro, ma la retorica dell'*indignatio* vuole che egli pronunci il proprio nome ("Hai pensato che Cichesia potesse fare una cosa del genere o prendere del denaro da qualcuno . . .", *Κιχησίαν σὺ τοιοῦθ' ὑπέλαβες / ἔργον ποιήσειν ἢ λαβεῖν ἂν παρά τινος / ἀργύριον*, Menandro, *Sicionio*, vv. 344-6), che è lo stesso nome, ben poco usuale, del padre di Filomena. Poi si aggiungerà lo stesso demotico e la somiglianza fisica: il servo Dromone, rapito assieme a lei, ha detto che il suo antico padrone era piccolo di statura e col naso camuso, proprio come il vecchio.

Serve molto di meno perché lo spettatore – consapevole che nella creazione poetica non si danno le coincidenze fortuite che emergono bizzarramente nella vita reale – concluda che il vecchio è il padre di Filomena. Non così Terone, non soltanto perché viene pensato nel contesto della vita reale, ma soprattutto perché i personaggi astuti della commedia sono innamorati della propria astuzia. Ai suoi occhi le coincidenze sono solo aiuti forniti dalla *tyche* al suo piano per metterlo in grado di funzionare al meglio. Sarà dunque lui a fare le spese del blando comico menandro: chiede all'interlocutore di "diventare lui" (*οὗτος γενοῦ*, v. 352), attirandosi la risposta, mirabile per semplicità, *γέρων ὅς εἰμι γέγονα*, "Sono di-

ventato il vecchio che sono” (v. 354).

Ma quando gli mette in bocca le parole che deve dire a proposito della figlia rapita dai pirati e perduta, l'artificio si scontra con la potente espressione dell'autenticità emotiva: ἀνέμνησας πάθους / τὸν ἄθλιόν με καὶ φθορᾶς οἰκτρᾶς ἐμοί, “Povero me! Mi hai ricordato la mia disgrazia, la mia amara perdita!” (vv. 357-8).² E scoppia in lacrime, come testimonia la replica di Terone, più che mai incomprensiva: ἄριστα. τοῦτον διαφύλαττε τὸν τρόπον / τό τ' ἐπιδακρύνειν. ἀγαθὸς ἄνθρωπος σφόδρα, “Benissimo; vedi di conservare questo atteggiamento e questo pianto; è proprio un uomo in gamba” (vv. 359-60).

Nella disastrosa zona testuale che segue, risulta che il vecchio ha un mancamento, e Terone è chiamato in causa da Dromone, che dopo tanto tempo ritrova il padrone, solo per portargli dell'acqua. Dal fedele Dromone, Cichesia apprende che la figlia è salva, e salva con onore, cioè ancora vergine, secondo una distinzione che conferma nel vecchio un forte senso della dignità, quale si manifesta anche nelle informazioni di sé che a sua volta fornisce al servo: ζῶ. τοῦτ' ἔχομι' ἂν αὐτό σοι φράσαι, Δρόμων· / τὰ δ' ἄλλ', ὅταν γέροντα καὶ πένητ' ἴδῃς / καὶ μόνον, ἀνάγκη πάντ' ἔχειν οὕτω κακῶς, “Sono vivo, Dromone, solo questo posso dirti. Per il resto, quando mi vedi vecchio, povero e solo, tutto deve andare per forza male” (vv. 374-5). Nonostante le lacune, possiamo dunque dire che, col recupero dell'affettività familiare, la scena è evoluta verso il pathos serio e contenuto che caratterizza ad esempio un'altra *anagnorisis* di Menandro, quella della *Perikeiromene*.

Una situazione quasi del tutto sovrapponibile a questa, con varianti che interessano soprattutto il tono e il registro linguistico, si verifica nel *Poenulus*.

Nell'antefatto di questa commedia la sorte di essere stati rapiti da piccoli è toccata sia ad Agorastocle, figlio di un cartaginese e poi adottato da un possidente di Calidone, sia alla sua amata Adelfasio che, insieme alla sorella Anterastilide, è invece caduta nelle mani del lenone Lico. Le due sorelle sono figlie di un altro Cartaginese, Annone, che da allora le cerca disperatamente, e

² Traduco la congettura di Oguse-Schwartz per θυρας tradito, preferendola a θυγατρός di Barigazzi e Post.

che le convenzioni del tempo drammatico portano a Calidone, dove per prima cosa riconosce in Agorastocle il figlio di un cugino.

Dopo essersi procurato dal servo del lenone l'informazione che le due ragazze sono di nascita libera, Milfione, il servo di Agorastocle, ha di colpo un'idea geniale ("festivom facinus venit mihi in mentem modo", "Mi è appena venuta in mente un'idea divertente", Plauto, *Poenulus*, v. 1086): Annone dovrebbe "finger" di essere quello che è, il loro padre, in modo da sottrarle alla proprietà di Lico (vv. 1099-103):

nam hoc consilium capio et hanc fabricam paro,
 ut te adlegemus, filias dicas tuas
 surruptasque esse parvulas Carthagine,
 manu liberali caussa ambas adseras
 quasi filiae tuae sint ambae. Intellegis?

[Questo è il disegno che ho in testa e questa è la trappola che sto preparando. Per far valere la tua testimonianza, dirai che sono tue figlie, rapite quando erano bambine da Cartagine e che vuoi farle dichiarare entrambe libere, come se fossero entrambe tue figlie. Capisci?]

È chiaro che il piano agevola i disegni matrimoniali di Agorastocle, ma la finalità dichiarata è il danneggiamento del lenone, che gli conferisce un carattere moralistico, dato il discredito sociale che colpisce universalmente la vittima.

A Lico, Milfione ha già teso con successo un'altra trappola: gli ha mandato Collibisco, fattore di Agorastocle, travestito da forestiero voglioso di spendere in bagordi una grossa somma, il che ha permesso di mandare sotto processo Lico per appropriazione indebita (dello schiavo e del denaro). Questo precedente sembra costruire un profilo coerente del *servus callidus*; ma Annone non dà una risposta esplicita, constata che la sua personale situazione corrisponde in tutto a quella che gli è stata prospettata come immaginaria (vv. 1104-5):

intellego hercle. Nam mihi item gnatae duae
 cum nutrice una surruptae sunt parvulae.

[Ti capisco, per Ercole! Infatti due mie figlie mi furono rapite in-

sieme con la nutrice quando erano ancora piccole.]

Ma Milfione, che già prima si era sincerato delle capacità truffaldine dell'interlocutore ("potin tu fieri subdolutus?", "ti riesce di fare il subdolo?", v. 1089) equivoca: scambia l'*intellego* di Annone per una dichiarazione di adesione e complicità col piano astuto, e ne decanta la riuscita proprio come faceva il Terone dei *Sicyonioi*, ma con una lussureggiante oltranza linguistica in cui non è difficile sospettare un *Plautinisches*: vv. 1107-10):

eu hercle mortalem catum,
malum crudumque et callidum et subdolum!
ut afflet, quo illud gestu faciat facilius!
Me quoque dolis iam superat architectonem.

[Per Ercole, che uomo accorto, malvagio, spietato, astuto e bugiardo! Come riesce a piangere per rendere più facile la nostra azione! Ormai supera negli inganni anche me che ne sono un gran tessitore.]

La menzione della nutrice che accompagna le due sorelle innesca peraltro una complicazione drammaturgica; Annone chiede notizie sul suo aspetto fisico, e quelle che riceve avvalorano la sua speranza di aver finalmente raggiunto il fine delle sue ricerche: "Si illarum est nutrix, me continuo noverit", "Se è la nutrice delle mie figlie, mi riconoscerà subito" (v. 1117).

In effetti, l'entrata in scena della nutrice Giddenide (1122-3) è una trionfale conferma:

nam quem ego aspicio? Pro supreme Iuppiter!
Eru' meus hicquidem est, mearum alumnarum pater.

[Chi mai vedo mai? O sommo Giove, è proprio il mio padrone, il padre delle bambine che ho allevato]

E tuttavia Milfione non si arrende: prima di uscire dalla conversazione fa un tentativo disperato di trovare un posto nella sua *fabrica* ("trappola") a Giddenide (vv. 1124-6):

ecce autem mala!
Praestrigiator hic quidem Poenus probust,

Perduxit omnis ad suam sententiam.

[Ecco qui la malandrina! Questo cartaginese è un valido prestigiatore; ha attirato tutti al suo parere.]

L'abilità truffaldina di Annone, che già Milfione aveva esaltato al disopra della propria, attinge qui il livello sovraordinato di chi manipola i complici del suo progetto; ma l'idea che lo faccia su una persona che non avrebbe mai vista prima costringe a spostarlo sul piano del *praestrigiator*, persona dotata di poteri magici: la ragione astuta si contraddice dunque cercando conferme nell'irrazionale.

A questo proposito un discredito ancora più netto del *servus callidus* si ha nell'*Andria* di Terenzio. Qui però, a differenza che nel caso di Milfione, il fallimento è una cifra che investe la figura complessiva di Davo, servo di Simone e temuto tessitore di imbrogli a pro del padroncino Panfilo, che intrattiene una relazione sgradita al padre e d'ostacolo al suo progetto di farlo sposare con Filomena, figlia dell'amico Cremete. Proprio per portare allo scoperto le possibili trame di Davo, Simone è il primo a ingannare, facendo credere che il matrimonio da lui desiderato stia per avvenire, mentre Cremete, in considerazione della situazione affettiva di Panfilo, ha ritirato la sua disponibilità. Davo però si accorge della finzione: la sua contromossa è consigliare a Panfilo di dare a queste nozze un assenso che risulterà innocuo, facendogli guadagnare nel contempo considerazione agli occhi del padre.

Con molte esitazioni il giovane segue il consiglio, che sortisce esiti per lui disastrosi: Simone se ne fa forte per tornare da Cremete e strappargli l'autorizzazione a celebrare davvero il matrimonio. Panfilo è disperato e furioso contro Davo; a lui si unisce Carino che, innamorato di Filomena, ha stretto alleanza con lui.

Davo stesso maledice non solo la sua azione concreta, ma l'attitudine che l'ha guidata e che costituisce nella Nea il nucleo fondativo dell'azione comica (Terenzio, *Andria*, vv. 601-4):

iam perturbavi omnia:
 erum fefelli; in nuptias conieci erilem filium;
 feci hodie ut fierent, insperante hoc atque invito Pamphilo.
 Em astutias! Quod si quiessem, nil evenisset mali.

[Ho sconvolto ogni cosa; ho ingannato il padrone; ho spinto alle nozze il figlio del padrone; ho fatto in modo che fossero oggi contro l'aspettativa del padre e contro la volontà di Panfilo. Ecco cosa sono gli inganni! Se me ne fossi stato tranquillo, non sarebbe successo niente di male]

Alla lettura sbagliata che Davo ha dato della situazione nel gioco delle schermaglie col padrone, da cui è uscito sconfitto, si aggiunge l'incomprensione della strategia adottata da Panfilo e della sua innamorata Glicerio, e da lui descritta in questi termini (vv. 220-5):

et fingunt quandam inter se nunc fallaciam
 civem Atticam esse hanc: fuit olim quidam senex
 mercator; navim is fregit apud Andrum insulam,
 is obiit mortem. Ibi tum hanc eiectam Chrysidis
 patrem recepisse orbam parvam. Fabulae!
 Miquidem hercle non fit veri simile; atque ipsis commentum placet.

[Ora stanno macchinando tra di loro un qualche inganno per farla passare da cittadina ateniese: "C'era una volta un vecchio mercante; costui fece naufragio presso l'isola di Andro, e morì. Allora il padre di Criside raccolse questa piccola orfana che là era stata abbandonata. Fandonie! Per Ercole, a mio giudizio non è verosimile; ma a loro piace questa trovata.]

Concisa ma articolata, questa narrazione corrisponde perfettamente allo svolgimento dei fatti. Glicerio non è sorella carnale della cortigiana Criside, come tutti credono, ma è stata adottata dal padre di lei dopo il naufragio di un ateniese, che Cremete identificherà come suo fratello Fania; Glicerio, che viaggiava con lo zio, è figlia dello stesso Cremete. Il lieto fine cui la vicenda è destinata ha dunque un sapore paradossale e ironico: il contrasto generazionale, aspro e patetico insieme, verrà vanificato dal fatto che padre e figlio, a loro insaputa, avevano lo stesso desiderio, il matrimonio con *una* figlia di Cremete (quella già nota per tale, Filomena, sposerà il suo innamorato Carino).

Ma a quest'esito si arriva per una via travagliata, segnata all'inizio dallo scetticismo di Davo. È da notare che Davo non misura la *fallacia* ("inganno") dei due giovani sulla base dei suoi eventuali agganci con la realtà, ma la giudica appunto come "fallacia", come costruzione mentale, e in quanto tale non la trova verosimile: per

chi consideri, come prima accennavo, la dimensione metateatrale dell'inganno, risulta curioso e gustoso che la categoria interpretativa cui soggiace sia quella che è preponderante nella storia dell'estetica.

Rispetto alle precedenti occorrenze del tema, balza agli occhi che mentre in quelle la confusione della verità con l'inganno era un portato euforico di chi si credeva l'autore dell'inganno, qui deriva da un'opinione estranea ed ostile, che porta a negare i 'fatti' narrati. Di conseguenza il ruolo drammaturgico del fraintendimento ha portata assai più ampia, grazie al fatto che la diffidenza di Davo agisce sui due vecchi in forza della tattica che lo stesso Davo adotta per cercare di rimediare al fallimento del suo progetto. Essa consiste nel contrapporre Glicerio a Panfilo, accusando la donna di essersi finta incinta e di aver comprato il bambino, e anche appunto di millantare una falsa cittadinanza attica.

Su istruzione di Davo, il bambino viene messo da Miside, serva di Glicerio, sulla strada dove sta per passare Cremete, con l'obiettivo che il vecchio, colpito dallo scandalo, escluda senz'altro l'ipotesi del matrimonio prima concordato; recitando la sua parte a questo scopo, Davo riproduce peraltro con precisione anche terminologica l'opinione che prima aveva espresso con la sincerità garantita dallo statuto del monologo (vv. 778-80):

Fallacia

alia aliam trudit: iam susurrari audio
civem Atticam esse hanc.

[Un inganno spinge un altro inganno: sento già girare la voce Che costei è cittadina ateniese.]

È da notare che Miside ribatte "au obsecro, an non civis est?", "Ma perché, dimmi, forse non è cittadina?" (v. 781), con ingenuità e perfetta buona fede, che anche allo spettatore suggerisce l'idea di una verità inattaccabile.

L'insinuazione produce il suo effetto: Cremete ne resta impressionato e non mancherà di trasmettere l'allarme a Simone ("il-lam hinc civem esse aiunt", "dicono che quella è una cittadina", v. 833). Di conseguenza saranno violente le reazioni di Simone all'arrivo di Critone, un parente di Criside, venuto per discutere l'eredità della parente che è passata a Glicerio, ma in realtà chiamato dal-

la trama comica a testimoniare e garantire come vera quella che Davo considerava *fallacia*, e che anche ora suscita, dice, la sua indignazione (vv. 854-7):

immo vero indignum, Chreme, iam facinu' faxo ex me audies.
Nescioquis senex modo venit, ellum, confidens, catus:
quom faciem videas, videtur esse quantivis preti:
tristi' severitas inest in vultu et in verbis fides.

[Ti dirò, Cremete, un'altra carognata che è stata fatta. Poco fa è venuto un tale, un vecchio, ecco, sfrontato e astuto: a vederlo in faccia sembra una persona di qualità: il suo aspetto rivela un'austera serietà e le sue parole ispirano fiducia.]

Descrizione che non potrebbe essere più ambigua, lasciando in bilico tra apparenza e realtà l'attendibilità del nuovo venuto; quando poi viene esplicitato il suo messaggio ("Glycerium se scire civem esse Atticam", "dice di sapere per certo che Glicerio è una cittadina ateniese", v. 859), Simone si infuria e lo fa incatenare: a Davo tocca quindi non solo un nuovo scacco, ma la beffa di essere considerato responsabile di una truffa che era stato il primo a denunciare. Si conferma anche la sua incomprendimento degli eventi, visto che aveva commentato l'arrivo di Critone con le parole "ego commodiorem hominem adventum tempu' non vidi", "Non ho mai visto un uomo arrivare con un tempismo tanto perfetto" (v. 844). *Commodiorem* ("più opportuno"), evidentemente per rafforzare il rifiuto di Cremete alle nozze.

In seguito Simone aggredisce lo stesso Critone, noncurante del fatto che Cremete lo abbia accolto come un vecchio amico. Lo accusa di avere imbrogliato Panfilo, un ragazzo inesperto, e di voler trasformare *meretricios amores*, "relazioni con una prostituta" (v. 913) in un matrimonio – per il quale la cittadinanza attica di Glicerio è il requisito essenziale.

Un tocco delizioso approfondisce ancora la dimensione metateatrale (vv. 915-17):

hic vir sit bonus?

Itane adtemperate evenit, hodie in ipsis nuptiis
ut veniret, antehac numquam? Est vero huic
credendum, Chreme.

[questa sarebbe una persona perbene? E capita a proposito che sia venuto qui proprio oggi in occasione delle nozze, e non lo si sia mai visto prima? Bisogna davvero credergli, Cremete.]

Simone scambia per un'esigenza strategica della finzione (di secondo grado) di cui ritiene di essere vittima, quella che è semplicemente la convenzione drammaturgica che muove i personaggi in modo funzionale all'azione, cioè alla finzione di primo grado. Ma il racconto di Critone viene a sua volta avvalorato da Cremete, che ritrova in Glicerio la figlia perduta, per la felicità di tutti.

Prendiamo infine in considerazione il *Phormio*, commedia incentrata sulle vicende parallele di due cugini, Antifone e Fedria, il primo innamorato di una ragazza povera di nome Fanio, l'altro di una cortigiana.

Disperando di ottenere il consenso al matrimonio del padre Demifone, durante una sua assenza, Antifone ha sposato la sua amata grazie al piano ideato dal parassita Formione (Terenzio, *Phormio*, vv. 125-32):

Lex est ut orbae, qui sint genere proximi
eis nubant, et illos ducere eadem haec lex iubet;
Ego te cognatum dicam et tibi scribam dicam;
paternum amicum me adsimulabo virginis;
ad iudices veniemus; qui fuerit pater
quae mater, qui cognata tibi sit, omnia haec
confingam, quod erit mihi bonum atque commodum;
cum tu horum nihil refelles, vincam scilicet.

[C'è una legge per la quale le ragazze orfane sposano i parenti più stretti, e questa medesima legge impone che essi le prendano in moglie. Io dirò che tu sei suo parente e ti intenterò un processo; fingerò di essere un amico del padre della ragazza. Andremo davanti ai giudici. Chi sia stato il padre, chi la madre, quale parentela abbia con te: tutto questo me lo inventerò. Sarà per me una cosa facile e opportuna. Poiché non smentirai nulla di ciò, naturalmente vincerò.]

Ci si appella dunque alla legge sull'epiclerato, adducendo una finta parentela tra la ragazza e Antifone, che passerà per verità giudiziaria sulla base del fatto che non verrà contestata da lui. Il silenzio di

Antifone nell'escussione della causa è un raffinatissimo tratto della trama: è lo strumento essenziale della sua complicità, ma può passare per effetto di timidezza e inesperienza, e in questo modo infatti il cugino e lo schiavo Geta difenderanno Antifone dalla collera del padre; questa difesa suona attendibile alla luce del carattere incerto ed esitante del giovane, che per tutta la commedia vive il suo amore nella paura di perderlo.

Ma, all'insaputa di tutti, la parentela è reale, perché Fanio risulterà essere la figlia del padre di Fedria Cremete, nata da una relazione extra-coniugale che ha intrattenuto sotto falso nome: Demifone aveva appunto promesso al fratello che l'avrebbe fatta sposare con suo figlio.

Comprensibile l'entusiasmo di Cremete quando viene a scoprirlo (vv. 757-9):

Di vestram fidem! Quam saepe forte temere
eveniunt quae non audeas optare! Offendi adveniens
quicum volebam atque ut volebam conlocatam genitam!

[Santi Numi, quante volte per caso accadono eventi che non si oserebbe neppure sperare! Venendo qui ho trovato mia figlia accasata con quello che volevo io e come volevo io.]

Forte e commosso è l'omaggio al caso benigno che ha risolto la situazione proprio mentre sembrava ingarbugliarla, ma l'analisi di Cremete è parziale, perché minimizza il protagonismo di Formione, non meno forte e marcato dei più brillanti personaggi plautini.

Ne è indizio già il brevissimo monologo con cui si prepara ad affrontare Demifone (vv. 317-18):

Ad te summa solum, Phormio, rerum redit;
tute hoc intristi, tibi omne est exedendum: accingere!

[La responsabilità dell'intera faccenda ricade solto su di te, Formione, tu hai cucinato questo pasticcio, tu devi mangiarlo; preparati!]

Con rapidità fulminea ("iam instructa sunt mihi in corde consilia omnia", "ho già in mente tutti quanti i piani", v. 321) si attrezza per affrontare Demifone: lo accusa di rigettare la parentela con Fanio a

motivo della povertà di lei, prima parlando con Geta (ma a voce alta, in modo che il vecchio senta), poi direttamente con una mordace aggressione (vv. 393-5):

At si talentum rem reliquisset decem
 . . . primus esse memoriter
 progeniem vestram usque ab avo atque atavo proferens.

[Ma se avesse lasciato dieci talenti . . . saresti il primo a declamare a memoria la vostra genealogia a partire dall'avolo e dal bisavolo.]

E quando Demifone, che è un degno avversario dialettico, lo invita a raccontarla lui, questa genealogia, è pronto a trincerarsi dietro la lettera della legge, invitandolo ironicamente a superare, una volta che la sentenza è già stata pronunciata, il principio giuridico del *non bis in idem*. Inoltre fa notare in modo ancora mordace, che la sua controparte non è Demifone, bensì il figlio: “nam tua / praeterierat iam ducendi aetas”, “per te l’età del matrimonio è già passata da un pezzo” (vv. 422-3).

Il loro incontro si chiude così senza esito, con la contrapposizione frontale delle rispettive posizioni: nello sviluppo dell’azione l’azione si modifica, grazie all’abile incrocio che viene operato tra due altre tematiche. La prima è l’urgente bisogno di denaro che ha Fedria, vessato dal lenone proprietario della sua amata. La seconda è l’alternativa offerta dalla legge sull’epiclerato, per cui il parente può sottrarsi all’obbligo di sposare l’*epicleros* dotandola in modo da assicurare il suo matrimonio. Demifone è il primo a invocare questa possibilità, riconoscendo in tal modo l’operatività della sentenza; offre il minimo di legge, ottenendo in risposta uno sdegnoso rifiuto.

È il prodromo di un progetto truffaldino che, partito dall’iniziativa di Geta, trova fulmineamente in Formione il complice e l’esecutore, oltre che l’ammiratore di un’intelligenza omogenea alla sua (vv. 594-5):

Vixdum dimidium dixeram: intellexerat,
 gaudebat, me laudabat, quaerebat senem

[Ero giunto appena a metà del mio discorso; aveva capito, si rallegrava, si complimentava con me, voleva cercare il vecchio.]

La grossa somma di denaro necessaria a Fedria per riscattare la sua amata verrà chiesta da Formione a Demifone come dote di Fanio e come indennizzo a Formione che si dichiara disposto a sposarla lui, e deve rinunciare a un'altra lucrosa proposta matrimoniale. Demifone rilutta, ma Cremete lo spinge ad accettare condividendo la spesa perché ai suoi occhi eliminare Fanio significa agevolare il matrimonio con sua figlia, che ignora essere la stessa Fanio. A queste manovre assiste sbigottito Antifone che vede un'altra volta minacciato il suo amore, ma viene tacitato più che tranquillizzato da un'osservazione di Geta su quella precarietà degli inganni cui prima accennavo: lo scopo è quello di guadagnare tempo, in attesa che la situazione si sistemi in modo definitivo; all'osservazione di Antifone che se Formione non sposa Fanio dovrà restituire il denaro, Geta risponde (vv. 703-4):

Interea amici quod polliciti sunt dabunt;
inde iste reddet.

[Nel frattempo gli amici daranno ciò che hanno promesso; quindi lui potrà restituire tutto.]

Ma le cose non andranno così, grazie ancora all'esuberante creatività di Formione, che, a differenza dai personaggi omologhi nelle commedie che ho appena considerato, non sparisce quando la realtà ha inverato il suo imbroglio, ma anzi mantiene un atteggiamento attivo e agonistico.

Non sparisce perché il suo compito non è affatto esaurito: una volta che non sia più necessario, ma anzi controproducente, che Formione sposi Fanio, primo pensiero di Demifone è recuperare la dote: ma Formione vuole che quel denaro sia utilizzato per Fedria, senza che questi debba preoccuparsi di ricorrere agli *amici* per la restituzione.

D'altra parte il riconoscimento di Fanio produce sì in famiglia una felicità generalizzata, ma contemporaneamente individua un punto debole nella posizione di Cremete, che vede scoperchiato il suo passato, la seconda famiglia che si è creato sotto falso nome e che dovrebbe nascondere per quanto è possibile all'autoritaria moglie Nausistrata.

Di conseguenza, Formione si incammina per un altro per-

corso astuto, sottolineato con le fanfare che spettano all'impresa intellettuale ("hoc qui cogam, re ipsa repperi", "In realtà ho trovato io il modo di costringerli", v. 889.), ed elegantemente alluso nella minaccia rivolta ai due vecchi (vv. 938-40):

Vos me indotatis modo
patrocinari fortasse arbitramini:
etiam dotatis soleo.

[Forse voi credete che io difenda solamente le donne senza dote: mi occupo anche di quelle con dote.]

L'*uxor dotata* è appunto Nausistrata. Alla minaccia di rivelarle tutto, Cremete cede subito rinunciando alla restituzione del denaro ("argentum quod habes condonamus te", "ti condoniamo il denaro che detieni", v. 947), ma Formione compie ugualmente la delazione: il suo protagonismo si celebra attraverso il rincaro che la *Schadenfreude* aggiunge al suo trionfo. Tuttavia questa scena ha anche un obiettivo pratico e conseguito appieno, quello di consolidare la posizione di Fedria in famiglia attraverso il deciso schieramento a suo favore della madre (vv. 1040-2):

Adeo hoc indignum tibi videtur, filius
homo adulescens si habet unam amicam, tu uxores duas?
Nihil pudere! Quo ore illum obiurgabis?

[Ti sembra una cosa tanto sconveniente, che tuo figlio, un ragazzo, abbia un'amica, mentre tu hai due mogli? Non ti vergogni? Con che faccia lo rimprovererai?]

L'azione complessiva di Formione assume dunque un preciso valore ideologico, di schieramento nel conflitto intergenerazionale.

Si tenga presente che Formione non ha nessun interesse personale, a meno che non si voglia rintracciare una traccia della sua qualifica di *parasitus* nell'invito a cena che chiede e ottiene da Nausistrata nel finale e che peraltro risponde alla *Schadenfreude*, più che al cliché tradizionale ("Vin primum hodie facere quod ego gaudeam, Nausistrata, / et quod tuo viro oculi doleant?", "A cominciare da oggi vuoi fare, Nausistrata, qualcosa che dia piacere a me e qualcosa che faccia male agli occhi di tuo marito?", vv. 1052-3).

Nel vivo dell'azione, è del tutto disinteressato il suo sostegno alla causa della libertà affettiva e sessuale dei due cugini (vv. 596-8):

Dis gratias agebat tempus sibi dari
ubi Phaedriae esse ostenderet nihilo minus
amicum sese quam Antiphoni.

[Ringraziava gli dèi di avere l'occasione per dimostrare a Fedria di essere amico suo non meno che di Antifone.]

Per converso, è inequivocabile il suo *J'accuse* contro la debolezza morale dei vecchi: se la taccia di *avaritia* rivolta a Demifone fa parte della finzione, in quanto sarebbe causa del disconoscimento di una parente, è evidente che si applica anche al suo rifiuto di accettare per nuora una ragazza povera, che a sua volta è causa della finzione medesima. Quanto a Cremete, in lui si colpisce e sbeffeggia l'ipocrisia dei padri che pretendono dai figli quel controllo delle passioni che è o è stato impossibile loro praticare.

Anche il moralismo sostiene dunque l'identificazione dello spettatore col *callidus* Formione e produce l'inconsueto fenomeno per cui anche nella sovrapposizione perfetta tra astuzia e realtà, il primo termine conserva la pervicace facoltà di manipolare il secondo.

Una probabile eco della parodia comica del Ciclope di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell)

MASSIMO DI MARCO

Abstract

This paper suggests that the phraseology of Hermesianax fr. 7.73-4 Powell may reflect the *interpretatio obscena* given by the Athenian comic poets – perhaps already by Nicocharēs, certainly by Aristophanes (*Pl.* 295 ἀπεψωλημένοι) – to a hyperbolic motif from the *Cyclops* of Philoxenus, namely that of the great passion inspired in Polyphemus' rams and goats by Galatea.

ΚΑΡΙΩΝ καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι - θρεττανελο - τὸν Κύκλωπα 290
 μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὠδὶ παρενσαλεύων
 ὑμᾶς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες
 βληχωμένων τε προβατίων
 αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη
 ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε. 295

ΧΟΡΟΣ ἡμεῖς δέ γ' αὖ ζητήσομεν - θρεττανελο - τὸν Κύκλωπα
 βληχώμενοι σὲ τουτονὶ πεινῶντα καταλαβόντες,
 πῆραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, κραιπαλῶντα,
 ἠγούμενον τοῖς προβατίοις,
 εἰκῆ δὲ καταδαρθόντα που,
 μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι. 300

[CARIONE. E ho voglia anch'io – trallarallà - / di batter la terra con i piedi come il Ciclope, / guidandovi. E voi ragazzi, / gridando forte e belando i vostri canti / fetenti di pecore e capre, / seguitemi, e fuori la fava: al festino, caproni!

CORO. E anche noi belando, come il Ciclope – trallarallà – / sorprendendoti tutto sporco / con la bisaccia e le tue erbe umide di rugiada / a guidar le pecore sbronzo / e poi li addormentato, cercheremo / con un gran palo ardente d'accecarti (trad. Cantarella in Aristofane 1972: 590)].

Come indicano chiaramente gli scoli al *Pluto*, nella prima coppia strofica della parodo della commedia Aristofane si divertiva a parodiare il *Ciclope* di Filosseno.¹ Le riprese letterali dal testo del ditirambo sarebbero, secondo gli scoli, *θρεπτανελο* (vv. 290 e 296), *ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες* (v. 292), *πήραν ἔχοντα* e *λάχανα ἄγρια* (v. 298), ma è ipotesi plausibile che, pur nell'accentuazione caricaturale di taluni particolari, gli interventi di Carione e del Coro ci consentano di intravedere alcuni dei motivi e dei momenti essenziali delle linee di svolgimento dell'opera parodiata: il Ciclope che suona la cetra,² la sua danza,³ il suo portare al pascolo le greggi, il suo stile di vita improntato a una semplice dieta vegetariana,⁴ il suo addormentarsi dopo l'ubriacatura, il suo finale accecamento.

In un contesto così fittamente tramato di riferimenti puntuali al modello e anzi addirittura programmaticamente teso a un'operazione di mimesi integrale,⁵ non sorprende che anche la

1 *Schol. vet.* 290 c-d, 292a, 298a (pp. 65-7 Chantry).

2 Sulla figura di Polifemo *κιθαρωδός* (citaredo) si è venuta accumulando negli ultimi anni una vasta bibliografia. Fra i contributi più recenti, oltre a De Simone 2006 e LeVen 2014, si segnala soprattutto Power 2013, che, nel quadro di una ricostruzione del complesso rapporto instauratosi tra ditirambo e *nomos* in seguito all'affermarsi della 'nuova musica', formula l'ipotesi che "the lawless monster with the kithara critically embodies the 'paranomian' style of the new kitharodic *nomos*, which happens to cut into the expressive territory of the dithyramb. . . . Philoxenus is parodically re-enacting Timotheos' Polyphemos, in particular" (250-1).

3 Cf. Pagni 2013.

4 Rilevata e criticata da *schol. rec.* 298e (pp. 86-7 Chantry). Secondo Anello (1984: 28-9), il particolare rifletterebe la figura di un "Polifemo meno mostruoso . . . forse non ancora antropofago e soprattutto che mostra rispetto per gli dei" quale poteva essere nota a Filosseno da una tradizione popolare siciliana che il ditirambografo avrebbe liberamente rielaborato. Secondo Holzinger (1940: 114), "Man sieht ihn bei einem Anfall von Hunger vielleicht etwas Minderwertiges verzehren"; così anche Kugelmeier 1996: 259. Sommerstein (2001: 158) non esclude che le erbe selvatiche, magari insieme a dei fiori, servissero per confezionare un serto rustico per Galatea.

5 Mi riferisco non solo agli aspetti di mimesi onomatopeica, musicale e orchestrale del testo parodiato (su cui Mureddu 1982-83; Zimmermann 1985; Dobrov 1997; De Simone 2006; Pagni 2013), ma più specificamente al fatto che Carione e i coreuti fingano di assumere essi stessi l'identità e il ruolo di

componente scommatica concretamente riferibile al contrasto tra Carione e i coreuti non rompa la cornice della finzione di secondo grado, non fuoriesca cioè dal ricreato scenario del ditirambo oggetto di parodia. Perno di questa operazione di sovrapposizione di piani diversi è l'evocazione, per gli immaginari montoni e capri del Ciclope, di una condizione di eccitazione sessuale (ἀπεψωλημένοι, v. 295) che – lungi dal costituire solo una pur possibile allusione al costume dei coreuti⁶ o un occasionale elemento di diletto nei loro confronti⁷ – serve a far sì che lo sbeffeggiamento trovi compiuta realizzazione nella battuta finale di Carione. In τράγοι δ' ἀκρατιῆσθε (“farete un festino da capri”) si cela infatti un pungente *double entendre* osceno: alla prospettiva del pasto che l'invito del Ciclope al suo gregge a seguirlo indubbiamente preparava, e che il verbo ἀκρατίζομαι (fare colazione) di per sé oggettivamente indica, doveva infatti sovrapporsi, nella ricezione del pubblico, una ben diversa immagine, quella suggerita dall'accezione figurata che, secondo la testimonianza degli scoli alla commedia, l'espressione ‘festino da capri’ aveva assunto a livello popolare: “ἀκρατῆ πρᾶξετε”, ἐπεὶ μετὰ τὴν συνουσίαν οἱ τράγοι λείχουσι τὰ αἰδοῖα αὐτῶν, (“vi darete alla sfrenatezza”, poiché dopo l'accoppiamento i capri leccano i loro organi sessuali”) (*schol. vet.* 295d, p. 67 Chantry = *Suda* α 959 Adler).⁸

Lo spettatore, che vedeva Carione e il Coro agire sulla scena, avrà immediatamente compreso che il *lusus* osceno mirava al-

personaggi del ditirambo di Filosseno.

6 Così Holzinger (1940: 112), che derubrica il particolare a una delle “leichte Reizungen” (facili attrattive) cui il commediografo avrebbe fatto ricorso per compensare il venir meno della vena comica nella fase più tarda della sua produzione.

7 Il vocabolo viene generalmente posto sullo stesso piano di ψωλός (lascivo, propriamente sprepuziato) del v. 267 della nostra commedia, ove è un mero *Schimpfwort* affibbiato a Pluto: cf. Totaro 2015: 164n1, e 2016: 147-8. Ma qui ἀπεψωλημένοι (sprepuziati) ha una precisa funzione in rapporto alla situazione scenica. Sugli usi dell'immagine cf. in generale Henderson 1991: 110-11.

8 “In other words, the chorus (or the animals they represent) are going to perform *fellatio* on themselves . . . that is the worst imaginable perversion” (Sommerstein 2001: 157). Per la possibilità di una interferenza paretimologica di ἀκρατής sulla ricezione del significato di ἀκρατίζεσθαι in questa espressione cf. Holzinger 1940: 113; Chantry 1994: 67.

la burlesca *degradatio* dei coreuti e avrà riso di gusto; ma se l'effetto comico scatta con pronta efficacia, la costruzione dell'immagine merita nondimeno attenzione per il virtuosismo con cui Aristofane è riuscito a raccordare lo *skomma* allo scenario rustico-pastorale al cui interno esso è calato. Presupposto imprescindibile dell'operazione di *embedment* realizzata dal commediografo è appunto la presentazione dei montoni e dei capri⁹ come ἀπεψωλημένοι: è su questa finzione che, come abbiamo visto, s'innesta il vero e proprio sviluppo scoptico rappresentato dalla finale salace previsione del v. 295. L'ipotesi che qui intendo formulare è che per tale presentazione Aristofane trovasse una precisa ἀφορμή proprio nel ditirambo di Filosseno o forse più verosimilmente nella rielaborazione che sulla scena comica il *Ciclope o Galatea* poteva già aver ricevuto negli anni che immediatamente precedettero la rappresentazione del *Pluto*.

Per dare ordine al nostro ragionamento converrà partire dall'analisi del testo che, a mio avviso, sembra offrirci un indizio in tal senso. Si tratta dei versi 69-74 del fr. 2 Diehl (= 7 Powell) della *Leonzio* di Ermesianatte, dedicati appunto a Filosseno di Citera:

ἄνδρα δὲ τὸν Κυθήρηθεν, ὃν ἐθρέψαντο τιθῆναι
 Βάκχου καὶ λωτοῦ πιστότατον ταμίην 70
 Μοῦσαι παιδεύσαντο, Φιλόξενον, οἷα τιναχθεῖς
 ὠρυγῆ ταύτης ἦλθε διὰ πτόλεως
 γιγνώσκεις, αἰούσα μέγαν πόθον ὃν Γαλατείης
 αὐτοῖς μηλείοις θήκαθ' ὑπὸ προγόνους.¹⁰

[E l'uomo di Citera, colui che le nutrici di Bacco allevarono e le Muse educarono a fedelissimo custode dell'aulòs, Filosseno, sai come sconvolto da ... (testo corrotto) passò per questa città, aven-

9 Come nota Sommerstein (2001: 157), "the sheep . . . are more prominent than the goats in the Homeric account", e altrettanto doveva essere in Filosseno, come lascia presupporre la perifrasi μηλείοις . . . προγόνους. Alle pecore (o, meglio, ai montoni) in Aristofane si affiancano i capri in funzione del gioco comico offerto dalla possibilità di intendere τράγοι δ'ἀκρατιεῖσθε in senso osceno.

10 Preferisco riportare il testo di Diehl (1924), che per questa sezione del *Catalogo* mi pare assai più affidabile di quello offerto da Powell 1925. Per ὠρυγῆ di v. 72, che andrebbe posto tra *crucis*, cf. n15.

do tu sentito parlare del grande desiderio d'amore per Galatea che egli insinuò (letteralmente: mise sotto) perfino nei montoni più anziani.]

Non mi soffermo sui problemi testuali posti dai vv. 69-72, per i quali rinvio all'edizione commentata di Ermesianatte che ho in preparazione. Ritengo utile, invece, chiarire i punti problematici della pericope che più da vicino ci interessa, quella costituita dagli ultimi due versi.

Da essi si evince che Filosseno introduceva nel testo un motivo a noi ben noto soprattutto dalla successiva poesia bucolica, quello del belato interpretato come manifestazione di un moto affettivo (cf. Theoc. 1.74-5 *πολλάι οἱ πᾶρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι, / πολλάι δ' αὖ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο;*¹¹ 4.13 *ταὶ δαμάλαι δ' αὐτὸν μυκώμεναι αἶδε ποθεῦντι;*¹² [Mosch.] 3.23-4; Verg. *Ecl.* 5.25-8; ecc.) e qui, in particolare, come segno del πόθος che perfino il gregge del Ciclope avvertiva per Galatea: "Galataeae desiderium Philoxenus ipsis ovium agnis primogenitis supposuit, vel insinuavit" (Bach 1829: 162): "hoc dicit poeta, Philoxenum etiam ovibus iniecisce vel tribuisse . . . Galataeae amorem" (Bergk 1866: 179).¹³

Inopinatamente, a questa esegesi, che è quella largamente dominante nel panorama critico sette-ottocentesco, se ne è venuta affiancando, soprattutto negli studi più recenti, un'altra che a me pare francamente insostenibile. Accettando la correzione di Γαλατεῖης in Γαλατεῖη (Weston) e facendo così della ninfa il soggetto della relativa dei vv. 74-5, più di uno studioso ritiene infatti che qui il verbo esprima l'atteggiamento di rifiuto e di spregio che notoriamente nel mito essa oppone alle avances di Polifemo:

"for thou hast heard of his mighty yearning, which Galateia este-

11 "Molte mucche ai suoi piedi, molti tori, molte giovenche e vitelli gemettero".

12 "Queste giovenche qui lo rimpiangono levando muggiti".

13 Complica inutilmente l'esegesi Caspers (2006: 38-9) ipotizzando un insussistente gioco verbale: "Hermesianax invites his readers to remember the etymology of the nymph's name: γάλα- 'milk' + -θεια (sic!) 'goddess' (cf. Theoc. 11.19 ὦ λευκὰ Γαλάτεια). This wordplay suggestively evokes a scene in which Polyphemus and his lambs vied for Galateia's attentions – the lambs bleating for milk and the Cyclops standing by as a jealous, frustrated lover".

emed less than the very firstlings of the flock” (Gulick 1937: 227); “You know Philoxenus and have heard how Galatea thought less of his mighty longing than even of her firstborn sheep” (Bing 1993: 625); “Io sai, se porgi orecchio al grande amore che Galatea / stimava meno degli stessi piccoli del gregge” (Gambato 2001: 1535); “avendo udito del grande desiderio che Galatea considerò al di sotto dei primogeniti delle pecore” (Cavallini 2001: 139); “for you have heard of his enormous longing, which Galatea treated as less important than her most recently born lambs” (Olson 2011: 25); “perché hai udito del grande desiderio che Galatea stimò meno degli stessi primi nati del gregge” (Fongoni 2014: 77).

Riesce tuttavia difficile credere che, per esprimere l’altezzosa avversione di Galatea al corteggiamento di Polifemo, Ermesianatte si avventurasse a proporre un così bislacco paragone tra la scarsa considerazione in cui la ninfa avrebbe tenuto perfino i μήλειοι πρόγονοι del mostro¹⁴ e l’ancor più scarso apprezzamento riservato allo struggersi del Ciclope per lei. Né la correzione del tràdito Γαλατεΐης tiene conto del senso complessivo del passo. A ben vedere, infatti, il particolare del πόθος che perfino le greggi manifestano per Galatea, che in Filosseno mirava a enfatizzare iperbolicamente il fascino della ninfa, nella strategia argomentativa di Ermesianatte assolve ben altra funzione, quella cioè di testimoniare – non senza una punta di maliziosa ironia – quanto intenso fosse stato il turbamento psichico causato a Filosseno dalla sua vicenda d’amore (οἷα τιναχθεῖς . . . γινώσκεις αἰούσα μέγαν πόθον):¹⁵

14 In alcune proposte i μήλειοι πρόγονοι, che non possono che appartenere al Ciclope, diventano addirittura le pecore di Galatea: “her firstborn sheep” (Bing 1993: 625 “her most recently born lambs” (Olson). Ma Galatea, come è ben chiaro, non possiede greggi. Assolutamente stravagante l’ipotesi di Hermann (1831: 249) secondo cui Ermesianatte si riferirebbe non alla ninfa ma all’auletride amata da Filosseno: “Eam Hermesianax dicere videtur primum oves pavisse, eoque iam tempore amore incendisse Philoxenum”.

15 Da τιναχθεῖς doveva certamente dipendere un dativo d’agente; ma il tràdito ὠρυγῆ (propriamente ‘ululato’) non soddisfa in alcun modo. Penserei a qualcosa come ὦρη *vel* κούρη ὕρη: l’aggettivo ben si attagierebbe, con la sua polisemia, a caratterizzare Galatea, una ninfa marina, come ‘umida/flessuosa giovinezza/bellezza’. Da respingere, anche per ragioni stilistiche, la proposta di Gärtner (2012: 100) di interpungere dopo αἰούσα e di intendere ὄν non come relativo ma come possessivo: “Wie sehr in Syrakus [con lettu-

sconvolto dalla passione, il poeta di Citera era giunto ad attribuire a degli animali gli stessi sentimenti da lui provati nei confronti della fanciulla amata. Soggetto della relativa, dunque, non potrà essere che lo stesso Filosseno.¹⁶

Il punto d'inciampo delle interpretazioni testé esaminate, ma anche di altre, è, con ogni evidenza, nel significato da attribuire all'azione verbale espressa da θήκαθ' ὑπό. Sider (2017: 335) propone di intendere "for which [love] he ventured/risked even his young flock";¹⁷ ma – al di là del fatto che non si vede a che cosa possa riferirsi il rischio che verrebbe evocato e dell'erronea traduzione di πρόγονοι, su cui torneremo tra poco – è la sintassi stessa che non funziona nella sua proposta: ὑποτίθημι si costruisce avendo come oggetto ciò che viene messo a rischio, sì che per assurdo sarebbe il πόθος a essere messo a rischio, non certo i μήλαιοι πρόγονοι. La Kobiliri, dal canto suo, intende θήκαθ' ὑπό nel senso di 'annunciare', 'comunicare': "the point here is that Philoxenus was so much in love, that he told even (= αὐτοῖς) the youngest lambs, as soon as they were born. It is a *topos* that characters in the bucolic world were traditionally lonely, and therefore used to speak to animals or even to trees" (1998: 189) – un'interpretazione alla quale, pur a non voler tener conto della forzatura cui verrebbe costretta la semantica del verbo, fa difetto proprio l'assunto di par-

ra Ὀρτυγίη] von der Liebe geschüttelt Philoxenos . . . durch diese Stadt zog, weisst du vom Hörensagen: Er schob sein eigenes riesiges Liebesverlangen nach Galatea gerade den erstgeborenen . . . Böcken der Schafherde unter".

16 Ovviamente Ermesianatte presuppone che la ninfa Galatea sia la proiezione mitica dell'omonima auletride di cui Filosseno si sarebbe invaghito, secondo la ben nota lettura 'allegorica' del ditirambo di cui offre testimonianza Phaenias, fr. 17 Engels = 13 Wehrli² = 2 Fongoni = *PMG* 816b: συνεμέθυε δὲ τῷ Φιλοξένῳ ἡδέως ὁ Διονύσιος, ἐπεὶ δὲ τὴν ἐρωμένην Γαλάτειαν ἐφωράθη διαφθεῖρων, εἰς τὰς λατομίας ἐνεβλήθη· ἐν αἷς ποιῶν τὸν Κύκλωπα συνέθηκε τὸν μῦθον εἰς τὸ περὶ αὐτὸν γινόμενον πάθος, τὸν μὲν Διονύσιον Κύκλωπα ὑποστησάμενος, τὴν δ' αὐλητρίδα Γαλάτειαν, ἑαυτὸν δ' Ὀδυσσεά. ("Dionisio si ubriacava piacevolmente insieme a Filosseno. Ma dopo che fu sorpreso a sedurre Galatea, amata dal tiranno, fu rinchiuso nelle latomie; lì nel comporre il *Ciclope* adattò il racconto a quello che gli era accaduto, celando nel *Ciclope* Dionisio, in Galatea la suonatrice di aulo, in *Odisseo* se stesso", trad. Fongoni).

17 Con rinvio a *LSJ* s.v. ὑποτίθημι VII 2.

tenza: cioè che i μῆλαιοι πρόγονοι siano “the youngest lambs”. Con il che veniamo a un punto nodale della nostra argomentazione. Sono infatti non poche le traduzioni che attribuiscono a μῆλαιοι πρόγονοι un significato analogo: “piccoli del gregge” (Gambato 2001: 1535); “agnelli ultimi nati” (Paduano 1991: 2101); “the lambs belating for milk” (Caspers 2006: 39); “her most recently born lambs” (Olson 2011: 25); “young flock” (Sider 2017: 335). Ma si tratta di una palese svista. Πρόγονοι non ha, prima di Ermesianatte, altra attestazione all’infuori di *Od.* 9.221, ove, in un contesto in cui gli agnelli e i capretti appaiono separati per età nell’antro del Ciclope, il termine designa tra gli elementi del gregge quelli ‘nati per primi’: διακεκριμένοι δὲ ἕκασται / ἔρχατο, χωρὶς μὲν πρόγονοι, χωρὶς δὲ μέτασσαι, / χωρὶς δ’αὖθ’ ἔρσαι.¹⁸ I πρόγονοι saranno dunque, anche in Ermesianatte, i membri del gregge più anziani, i montoni ‘primogeniti’. Il che conferisce al passo una *nuance* ironica che è per lo più sfuggita ai commentatori: Ermesianatte non ci dice che lo *charme* di Galatea era tale da far colpo sui piccoli agnellini, cioè su agnelli nei quali a causa della tenera età non si è ancora sviluppata una pulsione erotica; egli allude, piuttosto, allo straordinario effetto prodotto dalla ninfa sui maschi del gregge più attempati, che è quello di rinvigorire in essi uno stimolo amoroso, un *desiderium*, che la vecchiaia tende naturalmente a sopire: ‘perfino’ (αὐτοῖς) gli ‘anziani’ del gregge, dunque, rinascono all’amore, sedotti dal fascino della ninfa.¹⁹

Il particolare appare di notevole interesse proprio in rapporto alla scena aristofanea del *Pluto*, in cui i montoni e i capri del gregge di Polifemo, in realtà i ‘vecchi coreuti’, vengono immaginati come ἀπεψωλημένοι. Quella che Filosseno presentava come un elemento di *pathetic fallacy* è stato dunque convertito da Aristofane in una *plaisanterie* dichiaratamente oscena? Io credo di sì, anche se forse occorrerà ritenere che egli non sia stato il primo a detorcere in palese eccitazione sessuale ciò che Filosseno doveva essersi semplicemente limitato a descrivere – e a rappresenta-

18 Cf. Hsch. σ 3371 Hansen πρόγονοι· οἱ πρωτόγονοι ἄρνες.

19 Non convince in alcun modo il tentativo di García (2015: 106), di individuare nel motivo della ‘ritrovata giovinezza’ dei montoni – allusione a una mistica palingenesi – presunti echi orfici.

re attraverso la mimesi sonora dei belati – in termini di mero *desiderium*.²⁰ Se ben si osserva, infatti, nella parodo del *Pluto* il *lusus osceno* è introdotto *ex abrupto*, senza che vi sia nel testo alcun riferimento a Galatea e alla sua avvenenza, sì che difficilmente, se si fosse trattato di una novità assoluta, il pubblico sarebbe stato in grado di cogliere il nesso con il motivo del *πόθος* delle greggi per la ninfa. Proprio l'assenza di qualsiasi altro indizio volto ad agevolare l'intelligenza di questo specifico aspetto della parodia induce a credere che l'immagine dei montoni e dei capri di Polifemo fortemente eccitati fosse già familiare al pubblico ateniese e che appunto per questo Aristofane potesse darla con sufficiente certezza per acquisita. Ma sulla base di quale precedente?

Noi sappiamo che il mito di Polifemo e Galatea fu il tema di varie commedie nel corso del IV secolo. Tra queste si segnala, ai fini del nostro discorso, la *Galatea* di Nicocare. Nicocare fu attivo sulla scena ateniese nei primi decenni del IV secolo e anzi partecipò allo stesso agone del 388 in cui Aristofane fece rappresentare il *Pluto*. Della sua *Galatea* non sappiamo se sia stata portata in scena prima o dopo il 388.²¹ La mia ipotesi è che essa abbia preceduto il *Pluto* e che lì, per la prima volta, sia stata introdotta la parodia oscena dei coreuti-capri che, a manifestazione del loro acceso interesse erotico per Galatea, mettevano in bella mostra i loro falli in erezione. Una 'dissacrazione' comica della trovata di Filosseno che non poteva a suo modo non restare 'memorabile' e che consentirebbe di spiegare non solo l'accento poco più che cursorio di Aristofane ai capri *ἀπεψωλημένοι*, ma anche la naturalezza con cui Ermesianatte poteva richiamare alla mente dei suoi lettori colti un particolare del ditirambo di Filosseno, appunto il *πόθος* dei montoni/capri *πρόγονοι*, che, in assenza della notorietà assicuratogli dalla parodia dei comici, probabilmente non avrebbe avuto uno speciale rilievo.

20 Per quanto il suo ditirambo potesse avere un tono scherzoso (su ciò cf. Hordern 1999: 451), non è pensabile che Filosseno potesse indulgere al *φορτικόν*. Per l'attribuzione a Filosseno di battute scherzose, ma in un contesto diverso, quello del simposio, cf. il commento di LeVen (2014: 127-34) alla prima parte della testimonianza di Phaenias fr. 17 Engels = 13 Wehrli² = T 30 Fongoni.

21 Analisi dei pochi frammenti in Casolari 2003: 134-6.

Una indiretta conferma del ruolo che la scena comica potrebbe avere svolto al riguardo può forse venirci dallo stesso Ermesianatte, proprio dall'analisi di quell'espressione verbale θήκαθ' ὑπό che non a caso, come abbiamo visto, è stata fonte di un'incomprensione talmente grave da compromettere l'intelligenza dell'intera frase. Il significato atteso è indubbiamente quello di 'infondere', 'insinuare'; per esso tuttavia è difficile trovare paralleli davvero stringenti: anche in occorrenze in cui il verbo sembrerebbe avere un senso non lontano da quello richiesto dal nostro passo, come ad esempio in Th. 4.65.4 ἡ . . . εὐπραγία αὐτοῖς ὑποτιθεῖσα ἰσχὺν τῆς ἐλπίδος ("il successo che offriva a essi la forza della speranza") o in Eur. Ba. 675 τὸν ὑποθέντα τὰς τέχνας γυναιξὶν τόνδε ("costui che ha suggerito alle donne queste arti"), il valore espresso da ὑποτίθημι appare piuttosto quello di "set before one, offer, suggest" (LSJ s.v. II.1).

A fronte di quella che sembrerebbe una pur lieve forzatura semantica – una forzatura che tuttavia esige una spiegazione – richiamerei l'attenzione su un dato finora trascurato ma forse non irrilevante ai fini dell'interpretazione: mi riferisco alla speciale enfasi che la 'tmesi inversa' conferisce al valore della preposizione/preverbo ὑπό. Ci si può chiedere perché Ermesianatte abbia scelto proprio ὑπό ('sotto'), soprattutto ove si consideri che in greco i verbi usualmente impiegati per esprimere l'idea di infondere o ispirare in qualcuno (o nell'animo di qualcuno) un sentimento o un proposito o una condotta – o anche, limitatamente a un intervento divino, una speciale abilità – si formano in generale con il preverbo ἐν: ne abbiamo evidenza ad esempio per ἐντίθημι (Thgn. 430 φρένας ἐσθλὰς ἐνθέμεν; X. An. 7.4.1 ὅπως φόβον ἐνθείη; Pl. Lg. 7. 800c ἀθυμίαν . . . ἐντιθείς; al medio Il. 6.326 χόλον ἔνθεο θυμῷ; etc.), ἐμβάλλω (Il. 16.529 μένος δέ οἱ ἔμβαλε θυμῷ; etc.), ἐνήημι (Il. 20.80 ἐνήηκε δέ οἱ μένος ἡΰ; etc.), ἐμπνεύω (Il. 20.110 ἔμπνευσε μένος μέγα ποιμένι λαῶν; etc.). In aggiunta alla nozione propriamente inerente al verbo ('porre', 'gettare', 'inviare', 'ispirare') il preverbo indica, in tutti questi casi, il radicarsi, il prendere dimora della *seelische Erregung* all'interno della persona alla quale ci si riferisce: non senza motivo, del resto, compare talora nell'uso un duplice dativo, come e.g. in Il. 16.259 μένος δέ οἱ ἔμβαλε θυμῷ. Perché allora – torniamo a chiederci – la sorprendente scelta di θήκαθ'

ὑπό da parte di Ermesianatte?

Viene alla mente Archil. 191.1 W.² τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθείς (“tale infatti una brama d’amore anviluppata sotto il cuore”), dove l’immagine del desiderio d’amore ‘anviluppato’ sotto il cuore viene mutuata, com’è stato ampiamente notato, dal concreto gesto di Odisseo che si tiene aggrappato al vello del ventre del montone per sfuggire al Ciclope (*Od.* 9.433 *λασίην ὑπὸ γαστέρ’ ἐλυσθείς*).²² Il sospetto è che anche in Ermesianatte la pronunciata ‘fisicità’ dell’immagine non sia casuale e che, al di là dell’indubbio significato metaforico di cui il poeta l’ha caricata (‘infondere’, ‘instillare’), si celi in essa una precisa intenzione allusiva. Se davvero, come abbiamo cercato di argomentare, il motivo del πόθος dei capri/montoni era stato sottoposto a *detorsio* oscena sulla scena comica, si può ipotizzare che, confidando nella ‘memoria poetica’ dei suoi lettori, l’autore della *Leonzio* abbia studiatamente scelto di adottare una fraseologia ambigua, tale da lasciare spazio alla suggestione di un secondo e più malizioso livello di lettura – con l’implicito invito a decrittare nell’apparentemente ‘innocente’ μέγαν πόθον ‘posto sotto’ ai μήλαιοι πρόγονοι del Ciclope un arguto eufemismo, reso peraltro necessario dal *decorum* del genere elegiaco, in luogo di un assai più concreto e ‘icastico’ μέγαν φαλλόν.

Un procedimento di ὑπόνοια almeno in parte simile, consistente nel sostituire l’indicazione di parti intime con la menzione di organi intellettivi e/o volitivi o anche di altre e ben più nobili parti del corpo, è ben attestato nel giambo, nella commedia e nell’epigramma, che se ne servono soprattutto in funzione di effetti di burlesco *aprosdoketon*: cf. Hippon. 30.1 Dg. = 10.1 W.² ἐν δὲ τῷ θυμῷ / φαρμακὸς ἀχθεὶς ἐπτάκις ῥαπισθείη; Aristoph. *Ran.* 482 ἀλλ’ οἶσε πρὸς τὴν καρδίαν μου σφογγίαν; Rufin. *AP* 5.47.5 (= 18 Page) θυμὲ τάλας, τί πέπονθας; ἀνέγρευο; Eruc. *API* 242 (= 14 G.-P.) σπαργᾶς θυμὸν ἅπαντα πόθοις;²³ e addirittura un originale mascheramento del riferimento al membro virile attraverso il conio di un altisonante

22 L’immagine verrà ripresa da A. Rh. 3.296-7 τοῖος ὑπὸ κραδίη εἰλυμένος αἶθετο λάθρη / οὔλος Ἔρωσ, ove è preceduta al v. 281 dalla descrizione del concreto rannicchiarsi di Eros ai piedi di Giasone: cf. Bonanno 1990: 15-6.

23 Su tutti questi *loci* cf. Degani 1972 e 2000.

ma eloquente *nomen fictum*, Εὐμεγέθης, ci offre, come ho segnalato qualche anno fa, un epigramma di Nicarco (*AP* 5.38).²⁴

Si potrebbe obiettare che un *innuendo* al limite dell'osceno come quello che ho cercato qui di ricostruire risulterebbe comunque sconveniente in un componimento elegiaco. Ma in questo caso specifico occorrerà rinunciare agli stereotipi che troppo spesso costringono entro rigide maglie interpretative i generi letterari: un monito che tanto più vale se applicato a un testo di poesia ellenistica e a un poeta come Ermesianatte. La *Leonzio*, come sappiamo ad esempio da Partenio, comprendeva storie di torbida passione e non rifugiava dal proporre al lettore situazioni estremamente scabrose.²⁵ Ma, soprattutto, il Κατάλογος ἐρωτικῶν doveva caratterizzarsi come una sorta di *paignion* incastonato all'interno del poema: un inserto non solo parodico nella sua impostazione di fondo (Bing 1993), ma anche – quel che più conta – aperto all'influsso delle immagini e del linguaggio propri della commedia.

Se per la rappresentazione di Esiodo come pretendente di Eoie e per quella di Omero come corteggiatore di Penelope Ermesianatte sembra spingersi perfino al di là della pur fervida fantasia dei poeti comici, alla commedia ci riconducono *recta via* molti particolari dei profili di Alceo e Anacreonte, di Sofocle, di Euripide, di Socrate, di Aristippo. E non mancano, in questo quadro, espressioni che, in maniera più o meno velata, alludono inequivocabilmente alla sfera del sesso: l'Euripide che, colpito dalle frecce di Eros, non riesce a tenere a freno la sua *libido* e vaga di notte per gli stretti vicoli della Macedonia ci è volgarmente rappresentato alla ricerca di prostitute (vv. 63-5); Socrate cerca di temperare le sue pulsioni erotiche frequentando le case di Aspasia, ovvero il bordello di cui la famosa etera – già secondo l'*inventio* aristofanea – sarebbe stata la *maitresse* (vv. 91-4);²⁶ e di Aristippo si dice che il desiderio d'amore (o forse il dio che lo incarna, Pothos) lo attrasse dentro l'Istmo, ἔσω πόθος ἔσπασεν Ἴσθμοῦ, con una *iunctura* che si presta – proprio alla luce degli usi della commedia

²⁴ Di Marco 2012.

²⁵ Mi riferisco in particolare alla storia d'amore incestuosa di Leucippo (fr. 5 Powell): cf. Lightfoot 1999: 314-7, 396-402.

²⁶ Per la corretta interpretazione del passo cf. Di Marco 2007: 97-101.

– a un chiaro doppio senso osceno (v. 95).²⁷

Almeno da questo punto di vista, dunque, quello cioè di un ritratto di Filosseno suscettibile di essere letto, seppur in filigrana, attraverso la lente deformante della parodia alla quale il ditiram-bografo era già stato sottoposto dai comici, non ravviserei particolari difficoltà nell'ipotizzare in μέγαν πόθον . . . θήκαθ' ὑπό una burlesca e sapida *Doppeldeutigkeit*. Quanto poi, in generale, alla speciale carica di allusività metaletteraria che la nostra ricostruzione implicherebbe, neppur essa dovrebbe costituire motivo di sorpresa in un autore come Ermesianatte, che in più di un caso quasi si diverte, con i suoi procedimenti allusivi, a sfidare la perspicacia dei suoi dotti lettori: basti pensare, per citare due soli esempi, alla presentazione di Alceo che, innamorato di Saffo e avendo come suo rivale Anacreonte, ἀηδόνοϛ ἡράσαθ' ὕμνων / Τήιον ἀλγύνων ἄνδρα πολυφραδίη (fr. 7.49-50 Powell) – ove con ὕμνων . . . πολυφραδίη il poeta di Colofone avrà certamente inteso riferirsi alla triplice epiclesi che si legge in Alcae. fr. 384 Voigt ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι;²⁸ oppure all'immagine di Aretè impegnata a svolgere nei confronti dei filosofi un'azione di prevenzione dalle tentazioni dell'eros “avendo cura dei miti”, μύθων κῆδος ἔχουσα (fr. 7.82 Powell): un'espressione, quest'ultima, che ha disorientato gli studiosi, ma che acquista piena chiarezza e pregnanza di senso una volta che si riconosca che in essa Ermesianatte ha argutamente criptato un'allusione al celebre apologo di Eracle al bivio di Prodicò.²⁹

Riferimenti bibliografici

- Anello, Pietrina (1984), “Polifemo e Galatea”, *SEIA. Quaderni dell'Istituto di Storia Antica* 1, 11-51.
- Aristofane (1972), *Aristofane. Le Commedie*. A cura di Raffaele Cantarella, Torino: Einaudi.
- Bach, Nicolaus (ed.) (1829), *Philetae Coi, Hermesianactis Colophonii atque*

²⁷ Sull'uso di ἰσθμός in commedia cf. Taillardat 1965: 77; Henderson 1991: 137-8.

²⁸ Cf. Di Marco 2013: 59-60.

²⁹ Di Marco 2007: 93-4.

- Phanoclis Reliquiae*. Disposuit, emendavit, illustravit Nicolaus Bachius. *Accedunt Dan. Lennepii et Dav. Ruhnkenii observationes integrae*, Halis Saxonum: in libraria Gebaueria.
- Bergk, Theodor (1886), “Commentatio de Hermesianactis elegia” (1844), in Rudolf Peppmüller (ed.), *Kleine philologische Schriften*, vol. 2, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 158-64.
- Bing, Peter (1993), “The *Bios*-Tradition and Poets’ Lives in Hellenistic Poetry”, in Ralph M. Rosen and Joseph Farrell (eds), *Nomodeiktes. Festschr. M. Ostwald*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 619-31.
- Bonanno, Maria Grazia (1990), *L’allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Casolari, Federica (2003), *Die Mythenrvestie in der griechischen Komödie*, Münster: Aschendorff.
- Caspers, Christiaan L. (2006), “The Loves of the Poets; Allusions in Hermesianax fr. 7 Powell”, in M. Annette Harder, Remco Ferdinand Regtuit e Gerry C. Wakker (eds), *Beyond the Canon*, Leuven-Paris-Dudley: Peters, 21-42.
- Cavallini, Eleonora (ed.) (2001), *Ateneo di Naucrati. Il banchetto dei sapienti. Libro XIII - Sulle donne*, Bologna: Edizioni Nautilus.
- Chantry, Marcel (ed.) (1994), *Scholia in Aristophanem, Pars III, Fasc. IV^a: Scholia vetera in Aristophanis Plutum*, edidit M. Chantry, Groningen: E. Forsten.
- (ed.) (1996), *Scholia in Aristophanem, Pars III, Fasc. IV^b: Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, edidit M. Chantry, Groningen: E. Forsten.
- Degani, Enzo (1972), “Note ipponattee”, in AA.VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania: Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- (2000), “Θῦμος vel θύμος = τὸ μῦθιον?”, in Maria Cannatà Fera e Simonetta Grandolini (eds), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 273-77 (= *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms, 2004, 168-72).
- De Simone, Mariella (2006), “Aristoph., Pl. 290-301: lo sperimentalismo musicale di Filosseno”, in AA.VV., *Aspetti del mondo classico: lettura ed interpretazione dei testi*. Seminari in collaborazione con l’A.I.C.C. - Sede di Salerno, Napoli: Arte tipografica, 61-80.
- Diehl, Ernst (ed.) (1924), *Anthologia lyrica Graeca*, vol. 6, edidit Ernestus Diehl, Lipsiae: Teubner.
- Di Marco, Massimo (2007), “L’ira di Afrodite: Ermesianatte rivisitato (fr. 7. 79-94 Powell)”, in Roberto Pretagostini e Emanuele Dettori (eds),

- La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione.* Atti del Convegno COFIN 2003, Università di Roma "Tor Vergata", 19-21 settembre 2005, Roma: Quasar, 87-103.
- (2012), "Giocare con i nomi: su alcuni epigrammi di Nicarco (AP V 38; XI 96; XI 169)", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 54: 83-94.
- (2013), "Variazioni sul 'mito' di Saffo: il *divertissement* di Ermesianatte (fr. 7, 47-56 Powell)", *Philologia antiqua* 6: 49-63.
- Dobrov, Gregory (1997), "From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music", in Bernhard Zimmermann (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, vol. 2, Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 49-74.
- Fongoni, Adele (ed.) (2014), *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma: Serra.
- Gambato, Maria Luisa (2001) in *Ateneo. I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, vol. 3, Roma: Salerno.
- García, Yolanda (2015), "The Subordination of Epic to Mystic Poetics: The Exemplum of Polyphemus in Love", in Mercedes Díaz de Cerio Díez, Concepción Cabrillana e Cecilia Criado (eds), *Ancient Epic: Literary and Linguistic Essays*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 101-36.
- Gärtner, Thomas (2012), "Der Erotikerkatalog in der Elegie "Leontion" des Hermesianax von Kolophon: Überlegungen zu Aufbau und Überlieferung", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 180: 77-103.
- Gulick, Charles Burton (ed.) (1937), *Athenaeus*, vol. 6, London: Heinemann/Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Henderson, Jeffrey (1991), *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Second Edition, New York-Oxford: Oxford University Press.
- Hermann, Gottfried (1831), "Hermesianactis elegi" (1828), in *Opuscula*, vol. 4, Lipsiae: apud Ernestum Fleischerum, 239-52.
- Holzinger, Karl (1940), *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien-Leipzig: Holder-Pikler-Tempsky.
- Hordern, James H. (1999), "The Cyclops of Philoxenus", *The Classical Quarterly*, n.s. 49: 445-55.
- Kobiliri, P. (1998), *A Stylistic Commentary on Hermesianax*, Amsterdam: Hakkert.
- Kugelmeier, Christoph (1996), *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart: Teubner.
- LeVen, Pauline Anais (2014), *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge: Cambridge

- University Press.
- Lightfoot, Jane L. (ed.) (1999), *Parthenius of Nicaea: The Poetical Fragments and the Erotika Pathemata*, ed. with Introduction and Commentaries, Oxford: Clarendon Press.
- Mureddu, Patrizia (1982-83), “Il poeta drammatico da ‘didaskalos’ a ‘mimetes’: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane”, *AION* (fil) 4-5: 75-98.
- Olson, S. Douglas (ed.) (2011), *Athenaeus. The Learned Banqueters. Books 13.594b-14*, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Paduano, Guido (1991), *Antologia della letteratura greca*, vol. 3, *Il periodo ellenistico*, Bologna: Zanichelli.
- Pagni, Silvia (2013), “La danza del Ciclope in Aristoph. *Plut.* 291”, *Prometheus* 39: 56-68.
- Powell, Iohannes U. (ed.) (1925), *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 a.C. Epicorum, Elegiacorum, Lyricorum, Ethicorum*, Oxford: Clarendon Press.
- Power, Timothy (2013), “Kyklops *Kytharoidos*: Dithyramb and Nomos in Play”, in Barbara Kowalzig e Peter Wilson (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 237-56.
- Sider, David (ed.) (2017), *Hellenistic Poetry: A Selection*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2001), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 11: *Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.
- Taillardat, Jean (1965), *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, 2. tirage, Paris: Les Belles Lettres.
- Totaro, Piero (2015), “*Onomasti komoidein* nella parodo lirica del *Pluto* di Aristofane”, in Matteo Taufer (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg: Rombach, 163-79.
- (2016), “La Ricchezza in *persona* nel *Pluto* di Aristofane”, *Lexis* 34: 144-58.
- Zimmermann, Bernhard (1985), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 1: *Parodos und Amoibaion*, 2., durchgesehene Auflage, Königstein/Ts.: Hain.

Συναγωνίζεσθαι, the ancient Greek verb chosen as the title of this volume, belongs to the jargon of dramaturgy as employed by Aristotle in *Poetics*, where he emphasizes the function of the Chorus as an active co-protagonist in the dynamics of drama. Here it suggests the collaborative nature of this *Festschrift* offered to Guido Avezù in the year of his retirement by friends and colleagues. The volume collects a wide selection of contributions by international scholars, grouped into four sections: Greek Tragedy (Part 1), Greek Comedy (Part 2), Reception (Part 3), and Theatre and Beyond (Part 4).



The Authors

A. Andrisano, P. Angeli Bernardini, A. Bagordo, A. Bierl, S. Bigliuzzi, M. G. Bonanno, S. Brunetti, D. Cairns, G. Cerri, V. Citti, A. T. Cozzoli, F. Dall'Olio, M. Di Marco, M. Duranti, S. Fornaro, A. Grilli, S. Halliwell, E. M. Harris, O. Imperio, P. Judet de La Combe, W. Lapini, V. Liapis, L. Lomiento, F. Lupi, A. Markantonatos, G. Mastromarco, E. Medda, F. Montana, F. Montanari, C. Neri, E. Nicholson, R. Nicolai, H. Notsu, G. Paduano, N. Pasqualicchio, M.P. Pattoni, A. Provenza, J. Redondo, A. Scafuro, S.L. Schein, A. Sidiropoulou, R. Tosi, P. Totaro, M. Treu, M. Tulli, G. Ugolini, P. Volpe, M. Zanolla.

Cover:

Brygos Painter, Dionysus surrounded by satyrs, ca. 480 BCE (Louvre Museum). Mask of Dionysus from Myrina, 2nd-1st century BCE (Louvre Museum).