

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

9-10.1992

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

ANALISI FORMULARE DELLA *BATRACHOMYOMACHIA* Formularità di un testo epico letterario.

1. La formularità di un 'testo' è o non è una prova della sua oralità?¹. Chiunque potrebbe affermare che un poeta, il quale componga i suoi testi secondo una poetica che preveda come canone fondamentale la ripetizione anziché la variazione, *scriverebbe* la sua opera utilizzando al più alto grado possibile delle formule. Si potrebbe ipotizzare quindi un testo di un poeta letterato, che raggiunga la perfezione nell'ambito di questa poetica, costituito al 100% di espressioni ripetute. Certo è senz'altro possibile.

Ma passando dalle ipotesi alla realtà, dovremmo immaginare nell'VIII sec. a.C. un Omero alle prese con carta e penna, o magari con un computer, a comporre non un poema, ma un formulario ben ordinato con una quantità enorme di espressioni², una specie di concordanza, da consultare e utilizzare poi nella composizione vera e propria dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

Mi pare che ci siano delle difficoltà evidenti a credere a un Omero del genere. E anche con l'ausilio di strumenti come carta, penna o calcolatori elettronici risulterebbe impresa ardua, anche se non impossibile, creare un repertorio e poi dei testi con i caratteri specifici della formularità omerica individuati da M. Parry e dagli studiosi che ne hanno seguito l'idea di base.

Anzitutto la dizione epica è caratterizzata da un'alta percentuale di versi che contengono formule³. Essa è poi «ampiamente schematizzata in tipi e sistemi formulari»⁴. Quindi «nell'ambito di un sistema vi sono molte formule diverse per esprimere la stessa idea, ma una formula, e una sola, che abbia lo stesso valore metrico (non vi sono cioè

¹ Per una definizione di formula e di formularità v. C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, 165; id., *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974, 25 ss. Un'ampia disamina sulle diverse definizioni di formula in M. Cantilena, *Ricerche sulla dizione epica*, Roma 1982, 33-81.

² Pavese, *Studi*, 31.

³ Pavese, *Studi*, 38: «Un numero di formule e di espressioni formulari così alto come si trova nell'epica rapsodica non trova riscontro né nella rimanente poesia greca (non rapsodica anche se epica o esametrica), né in alcun'altra poesia che sia stata notoriamente composta con l'aiuto della scrittura. La percentuale di versi formulari nell'epica rapsodica oscilla tra 100 e 80% a seconda dei documenti.».

⁴ *ibid.* 38.

formule equivalenti)». È questa l'economia epica. I rapsodi, anche a distanza di migliaia di versi, per la stessa situazione metrica e semantica, evitano a tutti i costi - potremmo dire - la variazione⁵.

Non è sufficiente dunque una poetica della ripetizione a spiegare la formularità della dizione epica. E' innegabile una funzione estetica della formula⁶. La ripetizione, a più livelli, è del resto un tratto fondamentale di ogni forma poetica come composizione musicale⁷. Ma se i rapsodi componevano servendosi di un così alto numero di formule, questo era dovuto alle necessità imposte da una composizione orale improvvisata in esametri⁸.

2. Quantità formulare ed economia epica risultano dunque essere due criteri interni per dimostrare l'oralità di una composizione epica e distinguerla da un'opera letteraria, così come già Parry poteva opporre Omero come compositore orale alle opere letterarie di Virgilio e Apollonio Rodio.

Ma se risulta difficile o assurdo ipotizzare un poeta che inventi una formularità per comporre dei poemi, è però un dato di fatto che sulla base di una formularità preesistente, come quella omerica, e con un testo fissato dei poemi omerici alla mano, si possano comporre dei testi che presentino la stessa quantità formulare (o anche superiore) e che rispettino l'economia del modello. Senza dubbio di fronte a un centone - e noi stessi ne possiamo compilare uno per gioco - costruito attraverso la tecnica del *Mosaikarbeit*, i due criteri non dimostrano più nulla. Le tessere omeriche, in quanto 'omeriche', non potranno che essere formulari al 100% e l'economia sarà pari a quella omerica.

Il centone è comunque il caso limite. Ma quali saranno invece le caratteristiche formulari di una imitazione letterata attenta per *status* poetico alla ripetitività - come tale può essere percepita e non come formularità in un ambiente letterato che ha perduto e che non com-

⁵ *Ibid.* 38-39 e 30; *Id.* 1972, 171.

⁶ Cantilena, 68: «Il poeta si serve di espressioni ripetute che sono *piacevoli* per l'uditorio; esse lo affascinano proprio perché già note, così come un motivo musicale conosciuto che si ripeta».

⁷ Cf. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1990, 131 ss..

⁸ Pavese, *Studi*, 38-39: «La loro arte era di natura tale che li poneva nella assoluta necessità di possedere un vasto repertorio formulare per poter comporre i loro versi. [...] l'arte di comporre canti oralmente durante la recitazione in presenza dell'uditorio».

prende più l'oralità - dell'epica arcaica? E quale valore dobbiamo dunque attribuire ai due suddetti criteri?

G.S. Kirk mette seriamente in dubbio la tesi di J.A. Notopoulos⁹ sulla quantità formulare, per cui «[...] any exámetro poetry wich contains a high proportion of Homeric phraseology (both in verbatim repetitions and in the use of so called formula-patterns) must be, like the Iliad and the Odyssey, oral»¹⁰. Un'imitazione omerica letterata con un'elevata proporzione di formule è, stando alle sue affermazioni, possibile. «Many Greeks, whether or not they were poets by profession, would have found it easy enough to write more or less in Homeric style, using the Homeric formular vocabulary in a way that would be artificial - since they were not working as true oral singers - and would show many signs of strain, but that would achieve that merely quantitative resemblance wich Notopoulos has roughly distinguished»¹¹. Kirk adduce come esempio di «litterate pastiche» di espressioni omeriche la *Batrachomyomachia*. Considera la presenza nel poemetto di versi interamente formulari (*Batr.* 152, 205) e di formule omeriche che occupano solo parte del verso (vv. 168, 170). Egli osserva anche la presenza di adattamenti e ricombinazioni di formule in relazione ai fini della parodia. Prendendo quindi in esame i vv. 197-201, afferma: «If we started marking up the last passage, for example, with those solid or broken underlinings that Notopoulos (following Parry and Lord) uses to distinguish formula-repetitions or formula patterns respectively, we should end up with just as impressive-looking a network as anything he produces. And on his principles we ought therefore to claim that this passage must be oral poetry». Egli cautamente accenna al fatto che con molta probabilità l'intera *Batrachomyomachia* non ha la stessa densità formulare del passo preso in considerazione, ma secondo lui anche l'esame di questi soli cinque versi e l'impressione di formularità che ne risulta possono essere sufficienti a concludere: «Formular quantity, then, proves to be an imperfect test of orality»¹².

⁹ J.A. Notopoulos, *The Homeric Hymns as Oral Poetry; a Study of the Post-Homeric Oral Tradition*, *AJPh* 83, 1962, 337-68. Id., *Studies in Early Greek Oral Poetry*, *HSCPh* 68, 1964, 1-77.

¹⁰ G.S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976, 183.

¹¹ *Ibid.* 188.

¹² *Ibid.* 190.

Albert B. Lord nel suo articolo *Homer as Oral Poet*¹³ riafferma invece la validità dell'analisi formulare e del criterio della «formular quantity» quale prova di oralità: «There are ways of determining whether a style is oral or not, and I believe that quantitative formula analysis is one of them, perhaps the most reliable»¹⁴. Porta come esempi comparativi della validità di questo criterio i risultati delle analisi formulari condotte su testi medievali in antico francese e in anglo-sassone. Propone per esteso anche un'esemplificazione su testi serbo-croati. I risultati sembrano distinguere con largo margine poesia orale e poesia letterata che imita lo stile orale¹⁵. A pp. 26 ss. poi, a negare definitivamente le tesi di Kirk, fa l'analisi formulare degli stessi cinque versi della *Batrachomyomachia* (197-201), che quest'ultimo aveva proposto come esempio significativo di imitazione letterata della poesia orale non distinguibile per mezzo della «formular quantity» dal modello imitato. Lord presenta quindi un confronto formulare tra questi versi e due passi omerici della stessa estensione:

Ὡς ἄρ' ἔφη || καὶ τῆ γε θεοὶ ἐπεείθοντ' ἄλλοι *Batr.* 197-201
πάντες δ' αὐτ' εἰσῆλθον || ἀολλέες εἰς ἓνα χῶρον.
καὶ τότε κώνωπες || μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες
δεινὸν ἐσάλπιγγαν || πολέμου κτύπον· οὐρανόθεν δὲ
Ζεὺς Κρονίδης βρόντησε, || τέρας πολέμοιο κακοῖο.

Μῆνιν ἄειδε, θεά, || Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, || ἣ μυρὶ ἄχαιοίς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς || Ἄϊδι προΐαψεν
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ || ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσὶ τε πάσι, || Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

A 1-5

Πηληϊδης δ' ἐτέρωθεν || ἐναντίον ὦρτο λέων ὡς
σίντης, || ὄν τε καὶ ἄνδρες || ἀποκτάμεναι μεμάασιν
ἀγρόμενοι πᾶς δῆμος || ὁ δὲ πρῶτον μὲν ἀτίζων
ἔρχεται, || ἄλλ' ὅτε κέν τις || ἀρηιθῶων αἰζηῶν

Υ 164-68

¹³ HSCPh 72, 1968, 1-46.

¹⁴ *Ibid.* 16.

¹⁵ *Ibid.* 19-25.

δουρὶ βάλῃ, || ἑάλῃ τε χανών, || περὶ τ' ἄρβος ὀδόντας.

Il risultato è evidente¹⁶: il numero delle formule del passo della *Batrachomyomachia* è significativamente inferiore a quello riscontrato in A 1-5 e la differenza è ancor più evidente rispetto a Y 164-68. Lord può quindi concludere: «Quantitative formula analysis by this method can differentiate between oral and written style. The imitator, it would seem from our experiment, usually shuns the exact repetitions of true formulas, because that element in the style he does not need. To the oral poet there is a residue of exact repetitions, no matter how original he be, which he must have for composition. The imitator uses common phrases, as Parry long ago pointed out, but not formulas»¹⁷.

3. Ora, in merito a questa polemica Kirk - Lord sulla formularità della *Batrachomyomachia* è d'obbligo notare che entrambi gli studiosi conducono le loro osservazioni in base all'analisi di soli cinque versi del poemetto; laddove invece per poter fare delle affermazioni probanti risulta necessario e ovvio far riferimento alla formularità dell'intera opera. Cosa che sia Kirk¹⁸ sia Lord¹⁹ ammettono, ma non fanno²⁰.

Per fornire un contributo concreto a questo dibattito è qui presentata l'analisi formulare dell'intero testo della *Batrachomyomachia*, condotta secondo il metodo di Minton²¹ e i criteri di individuazione delle formule di Cantilena²², i quali permettono di quantizzare anche le formule che non ricoprono esattamente i cola dell'esametro e le formule discrete. I versi da me considerati sono 270²³.

¹⁶ L'analisi formulare da me presentata segue criteri diversi da quelli di Lord e dà quindi risultati differenti. Ma il valore del confronto di Lord non cambia.

¹⁷ Lord, 29.

¹⁸ Kirk, 190.

¹⁹ Lord, 29.

²⁰ Sulla scarsità di analisi formulari anche per quanto riguarda l'epica arcaica v. Cantilena, 21-25.

²¹ W.W. Minton, *The Frequency and Structuring of Traditional Formulas in Hesiod's Theogony*, HSCPh 79, 1975, 25-54.

²² Cantilena, 73-81. Solo in alcuni casi i criteri sono meno rigorosi: ad es. nei vv. 162, 164, 303 ho identificato delle formule anche considerando solo parti di parole, per le implicazioni parodiche. V. Pavese, *Studi*, 30.

In relazione a questi versi, dei quali ho indicato singolarmente la formularità, la densità formularia è rappresentata dalle seguenti cifre:

F 32,36%²⁴

EF 76,36%

Qual è il significato di questa densità formularia? Utilizzo come termine di confronto l'elenco delle densità formulari degli Inni di Cantilena²⁵. La percentuale di formularità del 32,36% colloca la *Batrachomyomachia* in coda al trentaduesimo posto e qualifica l'opera come un testo a relativamente bassa formularità, paragonabile forse agli Inni più poveri di formule, come il XXVI (32,69%), il XIX (31,88%), il XXX (26,75%). La densità della *Batrachomyomachia* è però alquanto inferiore a quella degli Inni maggiori (cf. *Aphr.* 54,04%; *Pyth.* 53,59%; *Dem.* 47,47%; *Del.* 41,92%; *Herm.* 39,14%). Il che significa una decisiva conferma delle tesi di Lord²⁶, per cui il criterio della quantità formularia è in grado di distinguere con sufficiente chiarezza tra poesia orale e imitazioni letterate di quest'ultima che pure presentino un certo grado di formularità.

Queste affermazioni assumono poi un nuovo rilievo se si considera lo *status* particolare della *Batrachomyomachia*. E' anzitutto un'opera dichiaratamente scritta²⁷. Si tratta quindi di un testo che imita l'epica arcaica in relazione al fine speciale della parodia. E' un testo che - come dice espressamente il suo autore²⁸ - vuole avere come destinatari tutti gli uomini e cioè tutti i greci che hanno ben presente negli orecchi la poesia epica arcaica e in particolare Omero. E con questa poesia la *Batrachomyomachia* si pone in un rapporto di contesa parodica, che prevede necessariamente da parte dei desti-

²³ Secondo l'edizione Allen 1946.

²⁴ F esclusivamente epiche 26,98%.

F = formula; EF = espressione formularia; F ~ = formula equivalente; F ÷ = formula potenzialmente equivalente.

²⁵ Cantilena, 86.

²⁶ Lord, 29.

²⁷ Cf. *Batr.* 1-3. I caratteri di questo proemio, che presenta un'opera già scritta, si contrappongono secondo un'intenzione parodica a quelli dei proemi delle composizioni dell'epica arcaica, descritti da R. Janko, *The Structure of the Homeric Hymns. A Study in Genre*, *Hermes* 109, 1981, 9-24.

²⁸ *Batr.* 5. L'autore non chiede alla Musa il canto (come avviene di norma nell'epica rapsodica), ma invoca l'intervento dell'intero coro delle Muse per ottenere che la sua opera raggiunga gli orecchi di tutti gli uomini.

natari il riconoscimento nel testo del modello parodiato.

Ora, come la caricatura ha per obiettivo naturale «tutto ciò che sporge»²⁹, così la parodia letteraria fissa la sua attenzione su ciò che nel modello è più in rilievo. Nel modello omerico il poeta della *Batrachomyomachia*, che si accinge a comporre un'opera parodica, trova quale fatto stilistico particolarmente evidente un elevato grado di formularità. Nella sua composizione tenta dunque di riprodurre un tratto caratteristico del modello parodiato. In primo luogo riprende un buon numero di F epiche (quantizzato dal 26,98%). L'uso di formule tipiche di un linguaggio rigidamente codificato è un fatto caratteristico di ogni parodia letteraria ed è operazione frequentissima ad esempio in Rabelais, dove si fa parodia del linguaggio religioso, giuridico, burocratico, universitario, etc.. Ma quello che si vuole sottolineare è un secondo fatto. Il poeta della *Batrachomyomachia* crea lui stesso delle F che ripete una o più volte nel poemetto. Utilizza poi più di una volta numerose delle F riprese dall'epica arcaica. Di qui deriva un'impressione di formularità interna al poemetto stesso³⁰. Il poeta sembra voler riprodurre nella composizione parodica anche la peculiare tecnica compositiva dell'epica arcaica, che era dovuta all'oralità di questa poesia.

Mi sembra dunque importante presentare qui un elenco delle espressioni ripetute all'interno del testo, e di quelle esclusive della *Batrachomyomachia* e di quelle condivise dall'epica rapsodica.

Formule *Batrachomyomachia* - *Batrachomyomachia* (Ba-Ba)³¹

11.	τὸν δὲ κατεΐδε λιμόχαρις
99.	τὸν δὲ κατεΐδεν λειχοπίναξ
12.	ἔπος δ' ἐφθέγγετο τοῖου
92.	τοίους ἐφθέγγετο μύθους
271.	τοίην ἐφθέγγετο φωνήν

²⁹ Cf. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, 346 (in relazione all'immagine 'grottesca' del corpo).

³⁰ La quantità formulare interna è del 9,01 %.

³¹ (A) = analogica a F epica

(PA) = parzialmente analogica a F epica

(PR) = F che ritorna parzialmente nell'epica arcaica

17. 142 --- βασιλεὺς Φυσίγναθος
17. Φυσίγναθος, ὃς κατὰ λίμνην (PA)
 105. Ψυχάρπαγος, ὃς κατὰ λίμνην (PA)
 55. τῶν κατὰ λίμνην (A)
31. σύκοις --- καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσιν
 176. κνίση --- καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσιν
69. κύμασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο πολλὰ δακρύων (A.PR)
 76. ὕδασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο, πολλὰ δ' ἐβώσσει (A.PR)
84. τοῦτον ἰδὼν κατέδου Φυσίγναθος
 119. τοῦτον ἀπέπνιξεν Φυσίγναθος
89. --- κατέδυνεν ὑφ' ὕδατι
 133. --- ἐξανέδυσαν ἀφ' ὕδατος
105. Ψυχάρπαγος ὃς ---
 141. Ψυχάρπαγα ὅν ---
110. ᾧ φίλοι -ΰ- ἐγὼ κακὰ (PR)
 147. ᾧ φίλοι οὐκ ΰ- ἐγὼ μῦν (PR)
 178. ᾧ πάτερ οὐκ ΰ- ἐγὼ μουσὶ (PR)
121. σώματα κοσμήσαντες ἐν ἔντεσι
 153. σώματα κοσμήσαντες ἐν ὄπλοις
122. Ταῦτ' εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας (PR.PA)
 160. Ὡς εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας (PR.PA)
127. θώρηκας δ' εἶχον καλαμοστεφῶν ἀπὸ βυρσῶν (PA)
 162. θώρηκας δ' εἶχον καλῶν χλοερῶν ἀπὸ σεύτλων (PA)
133. ἐς δ' ἓνα χῶρον
 198. εἰς ἓνα χῶρον
143. οἳ --- ἐν βατράχοισιν

257. ὄς ὤ ἐν βατράχοισιν
 293. ὄς ὤ ἐν βατράχοισιν
172. βατράχοισιν ἀρωγοί (A)
 293. ὤ-ὤ- βατράχοισιν ἀρωγούς (A)
 (cf. 187 ὤ-ὤ- βατράχοισιν ἀρηγέμεν (v.l.) (A)
203. κατὰ γαστέρα ἐς μέσον ἥπαρ (PR)
 235. κατὰ νηδύος ἐς μέσον ἥπαρ (PR)
226. Λιτραῖον δ' ἄρ' ἔπεφνευ ἀμύμων Βορβοροκοίτης (A.PR)
 230. Λειχοπίναξ δ' ἔκτεινευ ἀμύμονα Βορβοροκοίτην (A.PR)
270. βατράχους ὤκτειρε Κρονίων (A)
 292. βατράχους ἐλέησε Κρονίων (A.PR)
285. ὡς ἄρ' ἔφη Κρονίδης (A.PR)
 177.277 ὡς ἄρ' ἔφη Κρονίδης (A.PR)

Formule *Batrachomyomachia* - *Batrachomyomachia* condivise dall'epica rapsodica (Ba-Ba-Ho/He/Hy).

4. πολεμόκλουου ἔργου Ἄρηος
 130. παγχάλκεου ἔργου Ἄρηος
 (cf. 275 πολεμόκλουου ὤ Ἄρηα)
5. ἐς οὐατα πᾶσι ὤ ὤ
 144. εἰς οὐατα πάντων
21. ἔξοχον ἄλλων
 260. ἔξοχος ἄλλων
65. ὡς ἄρ' ἔφη καὶ
 197. ὡς ἄρ' ἔφη καὶ
87. πέσειν ὑπτίως εὐθύς ἐφ' ὕδωρ
 242. πέσε δ' ὑπτίως ἐν κονίησι

99. ὡς εἰπῶν ἀπέπνευσεν
 122. ταῦτ' εἰπῶν ἀνέπεισε
 160. ὡς εἰπῶν ἀνέπεισε
 144. ὡς εἰπῶν ἀπέφηνε
110. κακὰ πολλὰ πέπονθα
 179. κακὰ πολλὰ μ' ἔοργαν
112. εἰμὶ δ' ἐγὼ δύστηνος
 17. εἰμὶ δ' ἐγὼ βασιλεὺς
- 134.201. πολέμοιο κακοῖο
 cf.138 [42] ~~π~~ π(τ)ολέμοιο κακὴν
156. ἀντίος ἔλθη
 195. ἀντίου ἔλθοι
- 187.290.[219] ἄλλ' οὐδ' ὡς
- 239.246. χειρὶ παχείη
- 249.279. αἰπὺν ὄλεθρον
258. οὐχ ὑπέμεινεν
 301. οὐδ' ἔτ' ἔμειναν

Da questi elenchi può quasi sembrare che il poeta della *Batrachomyomachia* possieda o reinventi una tecnica compositiva formulaire di tipo orale. Ma c'è un fatto fondamentale che distingue la formularità di un poeta orale da quella di un poeta letterato che ne imita i modi. L'oralità è indicata proprio dall'alta frequenza con cui il poeta si serve di F, che rivela appunto l'urgenza del versificare. Per il poeta letterato che imita e quindi utilizza il linguaggio formulaire della poesia orale il procedimento compositivo è completamente diverso. E' la memoria superficiale di questo linguaggio fissato che funziona. Può quindi utilizzare una o più volte le F del modello, può creare lui stesso delle F per analogia o anche sue proprie. Ma ciò che distingue

in primo luogo la formularità orale da quella di un poeta letterato è appunto la densità formulare. Il poeta che imita, al contrario del poeta orale, non ha bisogno di F per la sua composizione, se non in quanto vuole ricreare l'impressione dello stile formulare. E quindi le sue F, pur numerose rispetto a quelle di una poesia letterata non intenzionalmente imitativa, sono molto meno numerose che nella poesia orale. E questo è appunto ciò che esprime la densità formulare del 32,36% del testo della *Batrachomyomachia*.

Nel calcolo della percentuale delle EF il risultato è assai elevato: 76,36%. Il meccanismo dell'analogia è un fatto importante della composizione orale. Però un'elevata densità di EF non è esclusiva della tecnica compositiva orale. Essa funziona normalmente anche nella composizione scritta³². E difatti vediamo che il poeta della *Batrachomyomachia* crea dei tipi formulari³³ in analogia all'epica arcaica o anche indipendentemente. La tecnica analogica ha poi una funzione speciale nell'ambito della parodia, in quanto diviene strumento essenziale per la creazione delle metafrasi.

4. Un secondo fatto fondamentale che distingue la poesia epica orale dall'imitazione letterata è l'economia formulare. «One of the main characteristics which Parry noted in his study of formulas used by Homer is the principle of economy, whereby the poet's language is almost wholly free of expressions which have the same metrical value and contain the same idea, so that they might be exchanged with each other»³⁴. Il principio non è assolutamente rigido e si trovano degli esempi anche nell'epica arcaica «...il principio dell'economia non ha validità assoluta. Esso non è una legge astratta e meccanica, ma obbedisce a un fine pratico, ad evitare cioè un ingombro superfluo. Una economia assoluta sarebbe superiore alle possibilità della mente umana. Dobbiamo tener presente come la mente del cantore lavora durante la composizione. Se costretto dalle esigenze dell'improvvisazione l'aedo tende a ripetere la medesima frase una volta che l'abbia imparata o trovata, per le stesse esigenze egli è costretto ad introdurre talvolta qualche occasionale variazione»³⁵.

³² Cf. Cantilena, 94 ss..

³³ Cf. Pavese, *Studi*, 27.

³⁴ G.P. Edwards, *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford 1971, 55.

³⁵ Pavese, *Tradizioni*, 171 s..

Edwards³⁶ identifica in Hes. *Th.*, *Op.* e *Sc.* 31 casi di formule equivalenti. Egli cerca di individuare le cause del sorgere nell'ambito della composizione orale di queste espressioni alternative. Suggestisce essenzialmente tre modi in cui possono essersi originate le formule equivalenti in Esiodo:

1. L'espressione alternativa è già presente in Omero.
2. L'espressione alternativa può essere spiegata in relazione al suo contesto.
3. L'espressione alternativa può essere stata originata dall'analogia con espressioni trovate altrove.

Dei 31 esempi di formule equivalenti esiodee solo 6 sembrano rimanere inspiegati. Ma neppure questi possono far pensare a una composizione scritta per Esiodo. Potrebbero derivare dalle circostanze della prima registrazione scritta o dal primitivo stadio della trasmissione del testo scritto.

Nella *Batrachomyomachia* si riscontrano le seguenti formule equivalenti:

- | | |
|----------------|---|
| 4.
130. | πολεμόκλονον ἔργον Ἴαριος
παγχάλκεον ἔργον Ἴαριος |
| 15. ÷
80. ÷ | ἔς δόμον ἄξω
ἦγεν ἔς οἴκου |
| 69.
76. | κύμασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο πολλὰ δακρύων
ὔδασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο πολλὰ δ' ἐβώστροι |
| 73.
101. | δεινὰ δ' ὑπεστενάχιζε
δεινὸν δ' ἐξολόλυξε |
| 92.
271. | τοίους ἐφθέγγετο μύθους
τοίην ἐφθέγγετο φωνήν |
| 109.
138. | εἶπέ τε μῦθον
εἶπέ τε τοῖα |

³⁶ Edwards, 55 ss..

115.	ἔς μόρον εἶλξαν
119.	ἔς βυθὸν ἄξας
187.	βα βατράχοισιν ἀρηγέμεν (v.l.)
279.	βατράχοισιν ἀμυνέμεν
203.	κατὰ γαστέρα ἔς μέσον ἦπαρ
235.	κατὰ νηδύος ἔς μέσον ἦπαρ
208.	ψυχὴ δ' ἐκ σώματος ἔπτη
236.	ψυχὴ δ' Ἀἰδόσδε βεβήκει
226. ÷	δ' ἄρ' ἔπεφνεν ἀμύμων Βορβοροκοίτης
230. ÷	δ' ἔκτεινεν ἀμύμονα Βορβοροκοίτην
270.	βατράχους ἔκτειπε Κρονίων
292.	βατράχους ἐλέησε Κρονίων

Ma in che cosa si differenziano le formule equivalenti della poesia letterata e in particolare di un'opera di imitazione parodica come la *Batrachomyomachia* da quelle della poesia orale? Anche per l'economia formulare si può parlare di quantità e qualità. Le formule equivalenti di un testo letterario tendono a moltiplicarsi, per la tendenza dei poeti letterati a usare la tecnica della variazione³⁷. Mentre nell'ambito della poesia orale i non numerosi doppioni si spiegano per lo più con le ragioni identificate da Edwards. Le formule equivalenti orali rimangono insomma nell'ambito del processo naturale della composizione orale e sono dovute all'analogia e all'improvvisazione. Quelle invece dei poeti letterati sono variazioni intenzionali e ricercate³⁸.

La *Batrachomyomachia* rappresenta però un caso speciale, essendo un'opera di imitazione parodica dell'epos. «L'*imitatio* seria infatti fa molto minor appello al riconoscimento 'letterale' dei modelli, perché non distrugge un'armonia compositiva ma ne mantiene ogni elemento» (rispetto all'*imitatio* parodica)³⁹. Abbiamo visto, parlando

³⁷ Cf. Pavese, *Studi*, 40.

³⁸ Pavese, *Tradizioni*, 173 propone un confronto con la poesia lirica e alessandrina.

³⁹ L. Salvioni, *Qualche definizione di procedimenti parodici desunta dal "Banchetto Attico" di Matrone*, BIFG V, 1979-1980, 22.

della densità formulare, come il poeta della *Batrachomyomachia* tenda a riprodurre la formularità epica, e quindi a 'ripetere' formule epiche o sue proprie: avrà quindi più F di un poeta letterato come Apollonio Rodio o Virgilio, ma anche meno formule equivalenti. Ciò perché eredita dall'epica tradizionale e orale un patrimonio formulare già selezionato dall'economia dei rapsodi. D'altro lato come poeta letterato che tende per natura alla variazione e che ha una memoria formulare diversa da quella di un poeta orale (tendente questa sì ad essere economica), presenterà un maggior numero di F ~ rispetto alla poesia orale.

La quantità di F ~ della *Batrachomyomachia* è rappresentata dai 12 casi identificati in rapporto a un testo di 270 versi. Il valore di ciò è dato dal confronto con i 31 casi identificati da Edwards su un testo di 2330 versi. Facendo una proporzione, si può dire che le violazioni dell'economia formulare sono quasi quattro volte più frequenti nella *Batrachomyomachia* che in Esiodo. Questa proporzione è però ambigua. Infatti bisogna tener presente che la *Batrachomyomachia* è un unico poemetto, mentre per Esiodo si tratta di tre opere di carattere diverso, composte in occasioni diverse. Inoltre bisogna considerare le motivazioni possibili di queste F equivalenti. In Esiodo solo 6 casi - secondo l'analisi di Edwards - rimangono inspiegati nell'ambito di una composizione orale, e sono probabilmente da imputare alle prime fasi della trasmissione scritta.

Di questi 12 casi di F equivalenti Ba-Ba, 7 presentano delle alternative equivalenti che non si possono giustificare con i criteri di Edwards: 69, 76; 92, 271; 109, 138; 115, 119; 203, 235; 226, 230; 270, 292. Rappresentano delle espressioni alternative di tipo letterato, dovute al gusto della variazione, proprio del poeta che scrive. Basti considerare 92 τοίους ἐφθέγξατο μύθους e 271 τοῖν ἐφθέγξατο φωνήν dove né l'analogia con l'epica, né il contesto possono giustificare la variazione μύθους > φωνήν.

Si può piuttosto fare un confronto con la variazione funzionale del v. 12 ἔπος δ' ἐφθέγξατο τοῖον (F equivalente a Hom. ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε) e in particolare con analoghe espressioni di poeti letterati: Nonn. *Dion.* 48, 601 τόσην δ' ἐφθέγξατο φωνήν; Mosch. 2, 134 τόσην ἀνεveίκατο φωνήν. Nel caso di 115 ἐς μόρον εἴλξαν e 119 ἐς βυθὸν ἄξας il gusto della *variatio* è addirittura sottolineato dal parallelismo strutturale (= F strutturali) delle due

espressioni equivalenti a brevissima distanza e nell'ambito di uno stesso discorso, e dalla novità complessiva rispetto a Hom. (vi sono comunque delle EF). Negli altri casi si tratta essenzialmente di variazioni/innovazioni rispetto alle F ed EF epiche che lo stesso poeta della *Batrachomyomachia* usa⁴⁰.

Vi sono poi cinque casi in cui sembra che possano essere applicati i criteri di Edwards.

Per *Batr.* 4, 130 la variazione è giustificata dal contesto: πολεμόκλονον non potrebbe funzionare come attributo della βελόνη - 'lancia' - al posto di παγκάλκεον. Entrambi gli attributi rappresentano comunque una variazione rispetto all'epica, significativa proprio perché in stretta analogia con essa: cf. F ~ μ 116 πολημέϊα ἔργα ᾤ ||; EF Z 289 παμπούκικλα ἔργα γυναικῶν. Il poeta crea delle variazioni, adombrando però delle F epiche.

Le F ÷ 15, 80 sono due espressioni alternative con diretto riferimento epico: 80 ἦγεν ἐς οἶκον è F epica (ξ 318, p 84) e 15 ἐς δόμον ἄξω è EF di σ 328 ἐς δόμον ἐλθῶν, σ 353 ἐς δόμον ἵκει (v. anche l'EF *Batr.* 119 ἐς βυθὸν ἄξας che sostituisce ironicamente βυθὸν a δόμον).

187, 279 hanno entrambi dei precisi riferimenti analogici in Hom.: cf. Θ 11, N 9, Ξ 265 Τρώεσσι ἀρηγέμεν; Ο 73 Δαναοῖσι ἀμυνέμεν (cf. anche la F ~ N 109 ἀμυνέμεν οὐκ ἐθέλουσι rispetto a *Batr.* 187 [v.l.] ἀρηγέμεν οὐκ ἐθελήσω).

208, 236: qui le due immagini esprimono la stessa idea della morte di un guerriero e perciò si potrebbero considerare F equivalenti. Però il confronto con Π 856, X 362 ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη "Αἰδόσδε βεβήκει indica chiaramente che le due immagini possono essere concomitanti e non sono dunque sovrapponibili. Cf. anche la F ~ nell'epica: μ 560, λ 65 ψυχὴ δ' "Αἰδόσδε κατῆλθεν (H 330, Hes. Sc. 254).

73, 101 rientrano, con l'uso variato di verbi epici, in un tipo formulare epico esteso (v. anche *Batr.* 200).

Si può osservare, in conclusione, che il poeta della *Batrachomyomachia*, pur cercando di imitare lo stile formulare epico, è soggetto alla tecnica della variazione, fatto tipico della poesia letterata. E nelle espressioni alternative che crea, si mantiene frequentemente

⁴⁰ 69, 76 e 226, 230 possono però essere viste come variazioni a breve distanza. Un genere di variazione che si trova più volte ad es. negli Inni.

- ÷ *Batr.* 124 κνημίδας μὲν πρῶτον ἐφήρμοσαν εἰς δύο μηρούς
 Ho κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
- Batr.* 138 κακὴν φάτιν ~ ~ ~ ~
 P 701 κακὸν ἔπος ~ ~ ~ ~
- Batr.* 147 οὐδὲ κατεΐδον
 K 550, Ho οὐδ' ἐνόησα
 (cf. *Batr.* 84 οὐ τι νοήσας)
- ÷ *Batr.* 143 ἀριστῆες γεγάατε
 H 227 ἀριστῆες μετέασι
- Batr.* 150 ἀλλ' ἄγε βουλήν
 ν 386 || ἀλλ' ἄγε μῆτιν
- ÷ *Batr.* 151 ζητήσωμεν ὅπως
 Hes. *Th.* 471 ~ ~ ~ συμφρασσάσθαι ὅπως
- ÷ *Batr.* 167 σείοντες λόγχας
 Γ 345 σείοντ' ἐγχείας
 E 563 σείων ἐγχείην
- ÷ *Batr.* 169 κρατερούς τε μαχητάς
 Γ 179, (Δ 87) κρατερός τ' αἰχμητής
- Batr.* 177, 277 ὡς ἄρ' ἔφη Κρονίδης
 Y 31 ὡς ἔφατο Κρονίδης
- ÷ *Batr.* 181 οἶον ἔρεξαν
 Γ 57, Φ 399 ὅσα ἔοργας
 X 347 οἶα ἔοργας
- ÷ *Batr.* 187 v.l.
 N 109 ἀρηγέμεν οὐκ ἐθελήσω
 ἀμυνέμεν οὐκ ἐθέλουσι
- ÷ *Batr.* 194 βέλει ὀξύονεντι
 Ho βέλεα στονόεντα

<i>Batr.</i> 195 ν 292, μ 88	θεὸς ἀντίου ἔλθοι θεὸς ἀντιάσει
<i>Batr.</i> 204 E 58, χ 296, <i>Batr.</i> [211]	κὰδ δ' ἔπεσεν πρηνῆς ἦριπε δὲ πρηνῆς
<i>Batr.</i> 204 Φ 407	ἐκόνισεν ἐθείρας ἐκόνισε δὲ χαίτας
<i>Batr.</i> 208 <i>Batr.</i> 236 κ 560, λ 65 Hes. Sc. 254	ψυχὴ δ' ἐκ σώματος ἔπτῃ ψυχὴ δ' Ἄιδόσδε βεβήκει ψυχὴ δ' Ἄιδόσδε κατῆλθεν ψυχὴ δὲ [Ἄιδόσδε] κατῆεν
<i>Batr.</i> 239 M 397, δ 506	έλων δ' ἄρα χειρὶ παχείῃ έλων χειρὶ στιβαρῆσιν
<i>Batr.</i> 240, (= λ 577) H 265, Φ 404	κείμενον ἐν δαπέδῳ κείμενον ἐν πεδίῳ
<i>Batr.</i> 241 Π 412, 578	πᾶσα δ' ἐκλάσθη πᾶσα κεάσθη
<i>Batr.</i> 253 Ho	ἦλθε διὰ προμάχων βῆ δὲ διὰ προμάχων
<i>Batr.</i> 256 Ho	μιμούμενος αὐτὸν Ἄρηα βροτολοιγῶ Ἴσος Ἄρηϊ
<i>Batr.</i> 257 Ho	ἀρίστευεν καθ' ὄμιλον ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
<i>Batr.</i> 268 H 105, Z 158	ἐπεὶ μέγα οἱ σθένος ἦεν ἐπεὶ πολὺ φέρτερος ἦεν
<i>Batr.</i> 302 Ψ 154, ν 35, π 220	ἐδύετο δ' ἥλιος ἦδη ἔδυ φάος ἡελίοιο

5. L'analisi formulare qui presentata è condotta sui 270 versi del testo della *Batrachomyomachia* dell'edizione oxoniense di Th. W. Allen⁴². Nel testo vengono indicate le F mediante sottolineature differenziate, che distinguono le F che ricorrono in Omero, Esiodo, negli *Inni* e nel testo della stessa *Batrachomyomachia*:

_____ F Ba - Ho (He, Hy, Ba)

----- F Ba - He (Hy, Ba)

..... F Ba - Hy (Ba)

..... F Ba - Ba

Non sono identificate da sottolineatura le EF. A fianco del testo sono indicate le quantità formulari dei singoli versi in ventiquattresimi. La prima cifra indica le F, la seconda le EF. Nell'apparato formulare vengono riportate le F e quindi le EF più significative.

Altre abbreviazioni usate:

Ba = *Batrachomyomachia*

Ho = Omero

He = Esiodo

Hy = *Inni*⁴³

Dem. = *Inno omerico a Demeter*

Del. = *Inno omerico ad Apollon vv. 1-178*

Pyth. = *Inno omerico ad Apollon vv. 179-546*

Herm. = *Inno omerico a Hermes*

Aphr. = *Inno omerico ad Aphrodite*

Th. = *Teogonia* di Esiodo

Op. = *Opere e giorni* di Esiodo.

Sc. = *Scudo di Heraklès* di Esiodo

Batr. = *Batrachomyomachia*

fr. = *Fragmenta Hesiodica*, edd. Merkelbach & West (Oxonii 1967)

disl. = dislocazione

⁴² *Homeri Opera*, V, Oxford 1946.

⁴³ Per le sigle v. Pavese, *Tradizioni*, 118.

- inv. = inversione
 modif. = modificazione
 coniug. = coniugazione
 sep. = separazione
 ampl. = ampliamento

Gli altri *Inni* omerici vengono indicati con semplice numero romano, mentre il primo con *H.I.*

BATPAXOMYOMAXIA

F EF

[-][12]	'Αρχόμενος πρώτης σελίδος χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος	
[-][24]	ἐλθεῖν εἰς ἐμόν ἦτορ ἐπεύχομαι εἴνεκ' ᾠοιδῆς,	
[8][12]	ἦν νέον ἐν δέλτοισιν ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα,	
[6][24]	δῆριω ἀπειρεσίην, πολεμόκλονον ἔργον Ἄρηος,	
[8][24]	εὐχόμενος μερόπεσσιν ἐς οὐατα πᾶσι βολέσθαι	5
[-][24]	πῶς μύες ἐν βατράχοισιν ἀφιστεύσασατες ἔβησαν,	
[-][24]	γηγενέων ἀνδρῶν μιμούμενοι ἔργα Γηγύτων,	
[-][6]	ὡς λόγος ἐν θνητοῖσιν ἔην· τοίην δ' ἔχειν ἀρχήν.	
[-][12]	Μῦς ποτε διψαλέος γαλέης κίνδυνον ἀλύξας,	
[-][12]	πλησίον ἐν λίμνῃ λίχνον προσέθηκε γένειον,	10
[6][24]	ὔδατι τερπόμενος μελιηδέϊ· τὸν δὲ κατεῖδε	
[8][24]	λιμνόχαρις πολύφημος, ἔπος δ' ἐφθέγγατο τοῖον·	
[12][12]	Ξεῖνε τίς εἶ; πόθεν ἦλθες ἐπ' ἠΐονας; τίς ὁ φύσας;	
[-][12]	πάντα δ' ἀλήθευσον, μὴ ψευδόμενόν σε νοήσω.	
[12][24]	εἰ γάρ σε γνοίην φίλον ἄξιον ἐς δόμον ἄξω·	15
[24][24]	<u>δῶρα δέ τοι δώσω ξεινήϊα πολλὰ καὶ ἐσθλά.</u>	

1. EF: πάντων ἀρχόμενος μελέων ξ 428 (inv.); ἀρχόμενος τὰ πρῶτ' ἀρότου Hes. *Op.* 467. πρώτη ἀγορῆ T 50; λ 235, Hes. *Th.* 886.
2. EF: ἤλυθ' ἐμὸν πρὸς σταθμὸν π 66; P 709, ξ 381. ἐμὸν υἱὸν Ω 227. φίλον ἦτορ O 554; Ho (disl.). μαχήσομαι εἵνεκα κούρης A 298, (B 377); etc. εἵνεκ' ἐλαίου *Batr.* 180.
3. τὸν ~~~~~ φίλοις ἐπὶ γούνασι θῆκε τ 401; φ.έ.γ. θεῖσα φ 55.
4. ἔργον Ἴαρος Λ 734, *Aphr.* 10; παγχάλκεον ἔ."A. *Batr.* 130.
EF: παμποίικλα ἔργα γυναικῶν Z 289; πολεμήϊα ἔργα μ 116; etc..
5. δ' ἐτάροισιν ἐπ' οὔατα πᾶσιν ἄλειψα μ 177; εἰς οὔατα πάντων *Batr.* 144 (disl.). EF: ἄλλοισι κακὸν μέγα πᾶσι φυτεῦσαι O 134.
6. EF: ὃς μόνος ἐν βατράχοισιν *Batr.* 257; Ἴαρος ἐν β. *Batr.* 274. οἱ τινες ἐν β. ~~~~ γεγάατε *Batr.* 143; *Batr.* 293, 187. πόλιον πέραντες ἔβησαν ε 107; ω 301, P 233. ἀριστεύεσκε μάχεσθαι Ho.
7. EF: δυσμενέων δ' ἀνδρῶν δ 319; E 531, O 563, ζ 5. βατράχων μιμούμενος *Batr.* 149. μιμούμενος αὐτὸν Ἴαρος *Batr.* 256. ἔργον Ἴαρος Λ 734, *Aphr.* 10, *Batr.* 4, 130; etc.. μινύθει δέ τε ἔργ' ἀνθρώπων Π 392. φύλα Γιγάντων η 206, *Batr.* 283.
8. EF: ἔχεν ἔγχος Φ 50; δ' ἔχε θυμὸν ι 295; etc..
9. EF: δηῖων ὑπὸ χεῖρας ἀλύξας N 395; θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξας β 352, ε 387.
10. EF: καλὴν παρέθηκε τράπεζαν *Thebais* 2, 2; ε 92.
11. τὸν δὲ κατεῖδεν *Batr.* 99. EF: ἀνδράσι τερπόμενοι H 61; νήξει τερπόμενος *Batr.* 68; *Batr.* 176; etc. Ἴαρος τερπόμενος χρυσοθρόνω *Aphr.* 226. οἴνου πινέμεναι μελιηδέος Δ 346. ὕδασι δ' ὀλλόμενος *Batr.* 92.
12. τοίους ἐφθέγγατο μύθους *Batr.* 92 (inv.); τοίην ἐ. φωνήν *Batr.* 271. EF: ἀντίθεον Πολύφημον α 70, (A 264).
13. πόθεν ἔλθοι ο 423, ρ 368 (disl.). ὅθι ~~~ ἐπ' ἠϊόνος Ψ 61.
EF: ἦλθε διὰ προμάχων *Batr.* 253; Ho.
14. EF: πάντα τὰ δ' ἀγγεῖλαι, μηδὲ ψευδάγγελος εἶναι O 159; πάντα δέ τοι ἐρέω δ 410, κ 289; etc.
15. εἰ δέ κέ σε γνώη ρ 556; ρ 549, Γ 235. EF: φίλα δέμνι' θ 277 (disl.); φίλον υἱὸν γ 398 (disl.); etc. ἐς δόμον ἐλθὼν σ 328; M 301, σ 353. ἐς βυθὸν ἄξας *Batr.* 119; ἐς πόλιον ἦγεν ρ 201 (disl.); β 326, B 748.
16. δῶρα δέ τοι δώσω Ξ 238; δ. τὰ τοι δώσουσι X 341; δ. θεοῖσι δίδωσι Y 299. καὶ οἱ δῶρα πόρον ξεινήϊα οἶα ω 273. οἱ δῶμεν ξεινήϊον θ 389. ξεινήϊα πολλὰ δ 33. πολλὰ καὶ ἐσθλὰ Ho.

[24][24]	<u>εἶμι δ' ἐγὼ βασιλεὺς Φυσίγναθος, δς κατὰ λίμνην</u>	
[6][18]	<u>τιμῶμαι βατράχων ἡγούμενος ἤματα πάντα</u>	
[-][7]	καί με πατήρ Πηλεὺς ἀνεθρέψατο, ὕδρομεδοῦση	
[12][24]	<u>μιχθεὶς ἐν φιλότῃ παρ' ὄχθας Ἑριδανοῖο.</u>	20
[18][24]	<u>καὶ σὲ δ' ὄρω καλὸν τε καὶ ἄλκιμον ἔξοχον ἄλλων,</u>	
[12][24]	<u>σκηπτοῦχον βασιλῆα καὶ ἐν πολέμοισι μαχητὴν</u>	
[7][24]	<u>ἔμμεναι· ἄλλ' ἄγε θάσσω ἐὴν γενεὴν ἀγόρευε.</u>	
[18][24]	<u>Τὸν δ' αὖ Ψυχάρπαξ ἀπαμείβετο φώνησέν τε·</u>	
[-][12]	τίπτε γένος τοῦμόν ζητεῖς; δῆλον δ' ἐν ἅσασω	25
[15][24]	<u>ἀνθρώποις τε θεοῖς τε καὶ οὐρανόις πετεηνοῖς.</u>	
[-][18]	Ψυχάρπαξ μὲν ἐγὼ κικλήσκομαι· εἶμι δὲ κοῦρος	
[6][24]	<u>Τρωξάρταω πατρός μεγαλήτορος· ἡ δὲ νυ μήτηρ</u>	
[-][24]	<u>Λειχομύλη, θυγάτηρ Πτερνοτρώκτου βασιλῆος.</u>	
[-][-]	<u>γεῖνατο δ' ἐν καλύβῃ με καὶ ἐξεθρέψατο βρωτοῖς,</u>	30
[12][18]	<u>σύκοις καὶ καρύοις καὶ ἐδέσμασι παντοδοποῖσιν.</u>	

17. εἰμι δ' ἐγὼ θυγάτηρ ζ 196; εἰμι δ' ἐγὼ δύστηνος *Batr.* 112; εἰμι δ' ἐγὼ Διὸς υἱός, Ἀπόλλων *Pyth.* 480; εἰμι δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος ὄν τέκε μήτηρ 7, 56. βασιλεὺς Φυσίγναθος *Batr.* 142. Ψιχάρπαγος, ὄς κατὰ λίμνην *Batr.* 105. τῶν κατὰ λίμνην *Batr.* 55.

EF: ὄς τε καθ' ὕλην || ἔρχηται K 184-5; σ 1-2.

18. ἦματα πάντα Ηο. ἐμέθεν μεμνήμενος ἦ.π. δ 592, θ 431; φηλητέων κεκλήσεαι ἦ.π. *Herm.* 292; etc. EF: βατράχων μιμούμενος *Batr.* 149. Καρῶν ἠγήσατο B 867.

19. EF: πατήρ Κρονίδης Φ 508; X 60 (disl.).

20. μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃ Hes. *Th.* 941, 944, fr. 165.9, 33, 5;

B 232, *Aphr.* 263. EF: παρ' ὄχθας Σαγγαρίοιο Γ 187; ἐπ' ὄχθησιν ποταμοῖο *Batr.* 247; Ξ 445, Δ 475, etc.

21. γάρ σ' ὀρώω καλόν τε α 301, γ 199. ἔξοχον ἄλλων Ηο. EF: καλός τε καὶ ἀρτίπος θ 310; πολλοί τε καὶ ἄλκιμοι Λ 483; πολέες τε καὶ ἄλκιμοι Φ 586.

22. σκηπτοῦχοι βασιλῆες B 86, θ 41; σκηπτοῦχος βασιλεὺς A 279, β 231, ε 9. EF: ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιος B 202 (disl.); μὲν πολέμῳ ἔνι καρτερός I 53 (disl.).

23. ἀλλ' ἄγε θάσσον κ 44; T 68, Y 257 (disl.). EF: ἴομεν, ὄφρα κε θάσσον B 440. γενεὴν ἐρεεῖνεις Z 145, Φ 153; γενεὴν ἐπατεῖλει *Batr.* 263; etc. ὀληθέα πάντ' ἀγορεύσω γ 254, π 61; *Dem.* 433; etc.

24. Τὸν δ' αὐτ' Αἰνεῖας ἀπαμείβετο φώνησέν τε Y 199; ω 327, η 298, 308, etc.

25. EF: ἀλλὰ πατήρ οὐμὸς θ 360.

26. ὑπουρανίων πετεηνῶν P 675. θεοῖσιν ἐπουρανίοισι Z 129; 131. EF: ἀνέρας, οὐδὲ θεοὺς I 239. τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις *Dem.* 11; Hes.fr.1 7, *Dem.* 73, Σ 404. ἰχθύσι μὲν καὶ θηρσὶ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς Hes. *Op.* 277.

27. EF: μὲν ἐγὼ θωρήξομαι T 23; κεν ἐγὼ παραλέξομαι Ξ 237; etc. ἐμμεναι υἱός α 217, υ 35 (coniug.); εἰμι δυσσυχῆς *Del.* 64.

28. ἡ δὲ νυ μήτηρ X 405. EF: Πατρόκλιοι - μεγαλήτορος P 299; γ 432, λ 85, κ 200; Τυρογλύφου - μεγαλήτορος *Batr.* 137. πατρὸς πολὺ χείρονος O 641; E 639. ἡ δὲ νυ λόγχη *Batr.* 129.

29. EF: Ἀνδρομάχη, θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἡετίωνος Z 395, θ 187; etc. Πυλαιμένεος βασιλῆος N 643; Y 219, Δ 96.

28-30. ὄν ποτε μήτηρ||...|| γείνατ' Δ 474-6; με μήτηρ|| γείνατο Λαοθῆ, θυγάτηρ Ἄλταο γέροντος Φ 84-5.

31. κνίσση τερπόμενοι καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσιν *Batr.* 176. EF: ἀρτύμασι παντοδαποῖσιν *Batr.* 41. συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθῶσαι η 116, λ 590.

[12][12]	πῶς δὲ φίλον ποιῆ με, τὸν ἐς φύσιν οὐδὲν ὁμοῖον;	
[6][14]	σοὶ μὲν γὰρ βίος ἐστὶν ἐν ὕδασι· <u>αὐτὰρ ἔμοιγε</u>	
[6][18]	ὅσσα παρ' ἀνθρώποις τρώγειν ἔθος· <u>οὐδέ με λήθει</u>	
[9][17]	<u>ἄρτος τρισκοπάνιστος</u> ἀπ' εὐκύκλου <u>κἀέοιο,</u>	35
[-][12]	οὐδὲ <u>πλακοῦς τανύπεπλος</u> ἔχων πολὺ σησαμότυρον,	
[-][-]	οὐ τόμος ἐκ πτέρυγης, οὐχ ἥπατα λευκοχίτωνα,	
[10][12]	οὐ τυρὸς νεόπηκτος ἀπὸ <u>γλυκεροῦ γάλακτος,</u>	
[-][8]	οὐ χρηστὸν μελίτωμα, τὸ καὶ μάκαρες ποθέουσιν,	
[-][16]	οὐδ' ὅσα πρὸς θοΐνας μερόπων τεύχουσι μάγειροι,	40
[-][24]	κοσμοῦντες χύτρας ἀρτύμασι παντοδαποῖσιν.	
[-][-]	οὐ τρώγω <u>ῥαφάνους,</u> οὐ κράμβας, οὐ κολοκύντας,	53
[-][8]	οὐ σεύτλοις χλωροῖς ἐπιβόσκομαι, οὐδὲ σελίνοις·	
[6][6]	<u>ταῦτα γὰρ ὑμέτερ' ἐστὶν ἐδέσματα τῶν κατὰ λίμνην.</u>	55
[6][18]	Πρὸς τάδε μειδήσας Φυσίγναθος ἀντίον ἠῦδα·	
[12][18]	<u>ξεῖνε λίην ἀύχεις ἐπὶ γαστέρι· ἔστι καὶ ἡμῖν</u>	
[6][24]	<u>πολλὰ μάλ' ἐν λίμνῃ καὶ ἐπὶ χθονὶ θαύματ' ἰδέσθαι</u>	
[-][16]	ἀμφίβιον γὰρ ἔδωκε νομὴν βατράχοισι Κρονίων,	
[-][24]	σκιρτῆσαι κατὰ γαῖαν, ἐν ὕδασι σῶμα καλύψαι,	60
[6][12]	στοιχεῖοις διττοῖς μεμερισμένα <u>δώματα ναίειν.</u>	

32. φίλον ποίησα *Dem.* 261; ε 120, I 397 (disl. coniug.). οὐδὲν ὁμοῖον K 216; π 182. χάλκειον ποίησ', οὐκ ἀργυρέω οὐδὲν ὁμοῖον *Hes. Op.* 144.
33. αὐτὰρ ἔμοιγε *Ho.* EF: ἔπλασ' ἐφ' ὕδασι *Batr.* 74.
34. οὐδέ με λήθεις Ω 563; Ψ 416, 326, λ 126, ν 393, τ 91 (coniug.). EF: ὄσσα οἱ ἐν μεγάροις τ 295; γ 186, I 263, θ 124, etc.
35. ἄρτον τ' οὐλον ἐλών περικαλλέος ἐκ κανέοιο ρ 343. EF: σίτον δὲ δμῶαι παρενήνεον ἐν κανέοισιν α 147; π 51.
36. EF: τίπτε, Θέτι τανύπεπλε Σ 385, 424. πὰρ δ' Ἐλένη τανύπεπλος δ 305.
38. τυροῦ καὶ κρειῶν, οὐδὲ γλυκεροῖο γάλακτος δ 88. EF: ἀπὸ γλυκεροῖο νομοῖο *Herm.* 198.
39. EF: μάκαρες φιλέουσιν ξ 83; μ. κοτέουσιν Ξ 143; Δ 127, μ 61, σ 134.
40. EF: οὐδ' ὄσ' ἐς Ὀρχομενὸν I 381; οὐδ' ὄσον ἐν μαλάχῃ *Hes. Op.* 41; Θ 213, μ 189, κ 458. ἀλόχους μερόπων I 340; α 250.
41. EF: κοσμησάι ἵππους B 554. καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσι *Batr.* 31, 176.
54. EF: κυάμους χλωρούς *Batr.* 125 (disl.); χλωρὰς ῥῶπας π 47 (disl. inv.).
55. ὄς κατὰ λίμνην *Batr.* 17, 105.
56. ἀντίον ἠΐδα *Ho.*; Ληόκριτος ἀ.η. β 242; Πεισίστρατος ἀντίον ἠΐδα δ 155, ο 48. EF: ὡς φάτο, μεΐδησεν δὲ Καλυψῶ ε 180.
57. ξεῖνε λίην δ 371 (disl.). ἔστι γὰρ ἡμῖν ψ 109; ἔμμεναι ἄμμιν μ 275 (disl. coniug.). EF: λίην ἄγαμαι ψ 175; λίην ἔδακε *Batr.* 181 (disl.).
58. θαῦμα ιδέσθαι *Ho.* EF: πολλὰ μὲν ἐκ Τροίης κ 40; πολλὰ μὲν ἐν μεγάροισιν χ 47; α 4, ρ 231, etc.. χθονὶ χαλκὸς ἔχευεν T 222. ἐπὶ χθόνα ἰκέσθαι *Batr.* 72; ἀπὸ χθονὸς ἀερθεῖς θ 375; *Herm.* 410.
59. EF: ἔδωκε δίκην *Hes. Op.* 279. νόμον διέταξε Κρονίων *Hes. Op.* 276; μάχην K. Λ 336; N 783, Ω 611, *Herm.* 575. βατράχοισιν ἄρωγοί *Batr.* 172. κορύθεοσι Κρονίων P 269 (disl.).
60. EF: ζητεῦν κατὰ γαίαν *Pyth.* 215; βαλλόμενα προτὶ γαίῃ ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι X 64; P 58, θ 190 (disl.). ἐπὶ γαίαν ἀπ' οὐρανοῦ *Hes. Op.* 548; λ 18, μ 381. σώματι κύρσας Γ 23; Ψ 169. ὄσσε κάλυψεν *Ho.* *Batr.* 231.
61. δώματα ναίει *Ho.* (coniug.); μέγ' ἔξοχα δ. ναίων ο 227; ὑπέρτατα δώματα ναίει *Hes. Op.* 8.

[18][24]	εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι εὐχερές ἐστι·	
[-][12]	βαῖνέ μοι ἐν νώτοισι, κράτει δέ με μήποτ' ὀλίσθης,	
[12][24]	ὅππως γηθόσυνος τὸν ἐμὸν δόμον εἰσαφίκηαι.	
[8][24]	ᾠς ἄρ' ἔφη καὶ νῶτ' ἐδίδου· ὁ δ' ἔβαινε τάχιστα	65
[6][24]	χείρας ἔχων τρυφεροῖο κατ' αὐχένος ἄμματι κούφω.	
[-][12]	καὶ τὸ πρῶτον ἔχαιρεν ὅτ' ἔβλεπε γείτονας ὄρμους,	
[6][18]	νήξει τερπόμενος Φυσιγνάθου· ἄλλ' ὅτε δὴ ῥα	
[19][24]	κύμασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο πολλὰ δακρύων	
[-][6]	ἄχρηστον μετανοῶν ἐμέμφετο, τίλλε δὲ χαίτας,	70
[6][6]	καὶ πόδας ἔσφιγγεν κατὰ γαστέρας, ἐν δέ οἱ ἦτορ	
[9][24]	πάλλετ' ἀηθείη καὶ ἐπὶ χθόνα βούλεθ' ἰκέσθαι·	
[8][24]	δευνὰ δ' ὑπεστενάχιζε φόβου κρυδεντος ἀνάγκη.	
[-][24]	οὐρὴν μὲν πρῶτ' ἔπλασ' ἐφ' ὕδασι· ἤνυτε κώπην	
[20][20]	σύρων, εὐχόμενος δὲ θεοῖς ἐπὶ γαῖαν ἰκέσθαι	75
[15][24]	ὑδασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο, πολλὰ δ' ἐβῶστρον·	
[5][18]	καὶ τοῖον φάτο μῦθον ἀπὸ στόματός τ' ἀγόρευσεν·	
[-][-]	Οὐχ οὕτω νώτοισιν ἐβάστασε φόρτον ἔρωτος	
[-][6]	ταῦρος ὅτ' Εὐρώπην διὰ κύματος ἦγ' ἐπὶ Κρήτην	
[6][12]	ὡς μῦν ἀπλώσας ἐπινώτιον ἦγεν ἐς οἶκον	80
[6][6]	βάτραχος ὑψώσας ὠχρὸν δέμας ὕδατι λευκῷ.	

62. εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι Z 150, Y 213. EF: φέρτερόν ἐστι φ 154; καίριόν ἐστι Θ 326.

63. EF: βῆ δὲ κατ' Οὐλύμπιο α 102, Hes. fr. 30,15; βῆμεν δ' ἐν νῆεσσι γ 131, ν 317.

64. ἐὸν δόμον εἰσαφίκανεν Hes. Sc. 45; δόμον εἰσαφίκηαι Hes. fr. 283,2. καθ' ἐὸν δόμον χ 381; ἐς σὸν δόμον χ 351. EF: ὄππως μνωόμενος *Pyth.* 209.

65. ὡς ἄρ' ἔφη καὶ Ηο; cf. *Batr.* 197; 177, 277, 285. ὤ.ἄ.ἔ.κ. θρηνην ἐλὼν ρ 409, 462; ὤ.ἄ.ἔ.κ. παῖδα λαβῶν *Herm.* 293. EF: νῶτα βαλῶν Θ 94; νῶτα λαβῶν ι 433 (disl.). ἐνόησε τάχιστα Ο 453; ε 492, *Pyth.* 486.

66. χεῖρας ἔχων Σ 33; χεῖρας ἔχον Hes. Sc. 247. EF: ἀπαλοῖο δι' αὐχένος Ρ 49, X 327, χ 16. σάνδαλα κοῦφα *Herm.* 83.

67. EF: ὡς τὰ πρῶτα μίγησαν θ 268; ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο *Herm.* 428.

68. ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' Ηο (disl.); ἀλλ' ὅτε δὴ ἄρ' Ηο (disl.).

EF: ἄγρη τερπομένη XXVII 5; Η 61, I 400, *Aphr.* 226, *Batr.* 11, 176.

69. κύμασι πορφυρέοισι κυκώμενος XXVIII 12. ὕδασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο, πολλὰ δ' ἐβώστρει *Batr.* 76. EF: πολλὰ παθόντα ν 131; etc..

70. EF: τίλλε πέλειαν ο 527. ἔλκετο χαίτας K 15.

71. ἐν δέ οἱ ἦτορ Α 188, T 366, Φ 571.

72. ἐπὶ χθόνα διὰν ἴκανεν Hes. fr. 204, 63 (discr.). EF: δείματι παλλόμεναι *Dem.* 293. ἐπὶ χθονὶ κεῖτο τανυσθεῖς Y 483. καὶ ἐπὶ χθονὶ θαύματ' ἰδέσθαι *Batr.* 58. βούλετ' ἀρήγειν M 68 (ν.Ι.).

73. φοβοῦ κρυέντος ἐταίρη I 2. EF: δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς Z 182, Hes. *Th.* 324; δεινὸν ἐσάλπιγξαν πολέμου *Batr.* 200; *Batr.* 101, μ236, etc.. πυκνὰ μάλα στενάχοντα Φ 417,(Σ 318).

74. EF: οὐρῆ μὲν ῥ' ὄ γ' ἔσηνε ρ 302. ἐστὶν ἐν ὕδασι *Batr.* 33. κατὰ χθονὸς ἤυτε καπνός Ψ 100; ἐν οὔρεσιν ἤυτε θῆρες XX 4.

75. ἡδ' εὐχόντο θεοῖς Γ 296; εὐχομαι ὡς τε θεῶ ν 231(disl.). γαῖαν ἰκέσθαι Ηο. ἐς γαῖαν ἴκηται ζ 202; ζ 119, ν 200, Hes. *Th.* 723.

76. κύμασι πορφυρέοισιν ἐκλύζετο πολλὰ δακρύων *Batr.* 69.

77. φάτο μῦθον Ηο(disl.). EF: τοῦτον ἀπὸ σπουδῆς ἀγορεύεις Η 359, M 233. ἐνὶ Τρώεσσ' ἀγορεύων Θ 148, Ξ 45.

79. EF: ἦγεν ἐς οἶκον ξ 318, ρ 84, *Batr.* 80.

80. δεδμημένον ἦγεν ἐς οἶκον ξ 318; ταλαπεῖριον ἦ.ε.ο. ρ 84.

81. ὕδατι λευκῶ Ψ 282, ε 70, Hes. *Op.* 739. EF: νεκρὸν δέμας *Batr.* 106.

[12][24]	Ἵδρος δ' ἐξαίφνης ἀνεφαίνετο, πικρὸν ὄραμα	
[-][12]	ἀμφοτέροις· ὀρθὸν δ' ὑπὲρ ὕδατος εἶχε τράχηλον.	
[20][24]	τοῦτον ἰδὼν κατέδυσσε Φυσίγναθος, οὐ τι νοήσας	
[8][24]	οἷον ἐταῖρον ἔμελλεν ἀπολλύμενον καταλείπειν.	85
[12][20]	δύ δὲ βάθος λίμνης καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν.	
[6][18]	κεῖνος δ' ὡς ἀφέθη, πέσεν ὑπτίως εὐθύς ἐφ' ὕδωρ,	
[-][9]	καὶ χεῖρας ἔσφιγγε καὶ ὀλλύμενος κατέτριζε.	
[10][18]	πολλάκι μὲν κατέδυνεν ὑφ' ὕδατι, πολλάκι δ' αὐτε	
[6][18]	λακτίζων ἀνέδυνε· μόρον δ' οὐκ ἦν ὑπαλύξαι.	90
[-][24]	δευόμεναι δὲ τρίχες πλεῖον βάρους εἶλκον ἐπ' αὐτῶν·	
[8][24]	ἕδασι δ' ὀλλύμενος τοίους ἐφθέγγετο μύθους·	
[-][12]	Οὐ λήσεις δολίως Φυσίγναθε ταῦτα ποιήσας,	
[6][18]	ναυηγὸν ῥίψας ἀπὸ σώματος ὡς ἀπὸ πέτρης.	

82. ἐξαπίνης προφανέντ' ω 160(modif.disl.); ἐξαπίνης ἐφάνησαν XXXIII 12(modif.disl.). EF: ἐξαπίνης ἄνεμος P 57(inv.disl.). πικρὸς οἰστός Ηο; πικρὰ βέλεμνα X 206.

83. EF: σχεδὸν ὕδατος εὔρεν ε 475(disl.); ὕδατός ἐστιν B 755, κ 514. δ' ὑπὸ μασχάλῃ εἶχε *Herm.* 242(disl.). εἶχε δὲ ράβδον *Herm.* 210 (disl.); εἶχον ἄεθλον *Hes. Sc.* 311; εἶχε δὲ δῶρα *Hes. fr.* 33, 17.

84. τοὺς δὲ ἰδὼν ῥίγησ' M 331; τὸν δὲ ἰδὼν ἐλέησε O 12; τῷ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς A 330 (disl.); P 441, T 340. τοῦτον ἀπέπνιξεν Φυσίγναθος *Batr.* 119. οὔτε νοῆσαι τ 478; E 475, ν 318, π 160, A 522, η 39, etc.. EF: τοῦτον ἔχη β 124; υ 377 (disl.); τοῦτον ἄγει Λ 612, τ. ἄγεις Λ 650 (disl.). Φυσίγναθε ταῦτα ποιήσας *Batr.* 93; 146.

85. ἔμελλ' ἐτάροισι ι 230 (inv.); ἔμελλον ἐταίρω Σ 98 (inv.disl.). EF: οἶον ἅπαντες β 239(disl.). ἐταῖρον ἔπεφνε Υ 426; Φ 96, P 204. ὡς τὸν ξεινὸν ἔμελλον τ 94. ἀπολλυμένους ἐλεαίρεις Η 27.

86. καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν Γ 360, Η 254, Λ 360; Ξ 462. EF: δῦ δὲ χιτῶν' Σ 416; δῦνε δὲ πόντον O 219; Π 729; Λ 537, Υ 76 (disl.).

87. πέσεν ὑπτίως ἐν κονίησι σ 398; *Batr.* 242. προθορῶν π.ύ. P 523; O 647, ι 371. EF: κείνος τῶς ἀγόρευε B 330, Ξ 48, σ 271.

88. EF: χεῖρας φεύξεσθαι Φ 93.

89. ἐξανέδυσαν ἀφ' ὕδατος *Batr.* 133. EF: πολλακι μιν ξείνισσεν Γ 232; I 490. ἔδυνε κατὰ χθονὸς *Herm.* 68; Θ 43, N 25. καρπαλίμως δ' ἀνέδου πολιῆς ἀλὸς A 359. ἀπέπνευσεν ἐν ὕδασι *Batr.* 99; πνίξαντες ἐν ὕδασι *Batr.* 158.

90. ἐστὶν ἀλύξαι ε 345; ἦεν ἀλύξαι χ 460. EF: λακτίζων ἐτίνασσε χ 88.

91. EF: δεύοντο ψάμαθοι Ψ 15. πλεῖος δόμος δ 319; πλεῖον δέπας Δ 262 (disl.). ἔλικας βοῦς εἶλκε θύραζε *Herm.* 116; *Dem.* 308; ἐς μόρον εἶλξαν *Batr.* 115 (inv.). ᾠρτο δ' ἐπ' αὐτοῦς E 590, Λ 343; ῥίψεν ἐπ' αὐτόν *Batr.* 237; βαῖνεν ἐπ' αὐτόν *Batr.* 243.

92. τοίην ἐφθέγγατο φωνήν *Batr.* 271; *Batr.* 12 (inv. modif.). EF: ὕδατι τερπόμενος *Batr.* 11. ἐμοὺς ἐπιέλλεο μύθους A 545; χαλεπῶ ἠνίπαπε μύθω B 245, P 141.

93. EF: Φυσίγναθος ~ νοήσας *Batr.* 84; Φυσίγναθος ~ ἀναστάς *Batr.* 146. ταῦτα λέγεσθαι N 275; Θ 350, π 319, etc..

94. ὡς ἀπὸ πέτρης N 137. EF: ῥίψω ἐς Τάρταρον Θ 13; ἔρριψεν ἀπ' οὐρανοῦ T 130; *Hes.fr.* 30, 22. ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης X 126; *Hes. Th.* 35.

[8][13]	οὐκ ἂν μου κατὰ γαῖαν ἀμείνων ἦσθα κάκιστε	95
[-][6]	παγκρατίῳ τε πάλη τε καὶ εἰς δρόμον· ἀλλὰ πλαυήσας	
[5][12]	εἰς ὕδωρ μ' ἔρριψας. ἔχει θεὸς ἔκδικον ὄμμα.	
[18][24]	ᾠς εἰπὼν ἀπέπνευσε ἐν ὕδασι τὸν δὲ κατεῖδεν	99
[12][18]	Λειχοπίναξ ὄχθησιν ἐφεζόμενος μαλακῆσιν·	100
[-][12]	δεωνὸν δ' ἐξολόλυξε, δραμῶν δ' ἤγγειλε μύεσσιν.	
[8][12]	ὡς δ' ἔμαθον τὴν μοῖραν ἔδου χόλος αἰνὸς ἅπαντας.	
[12][19]	καὶ τότε κηρύκεσσιν εὐοῖς ἐκέλευσαν ὑπ' ὄρθρον	
[12][24]	κηρύσσειν ἀγορήνδ' ἐς δώματα Τρωξάρτασ,	
[12][12]	πατρὸς δυστήνου Ψιχάρπαγος, ὃς κατὰ λίμνην	105
[-][12]	ὑπτίως ἐξήπλωτο νεκρὸν δέμας, οὐδὲ παρ' ὄχθαις	
[8][12]	ἦν ἤδη τλήμων, μέσσω δ' ἐπενήχето πόντω.	
[12][24]	ὡς δ' ἦλθον σπεύδοντες ἅμ' ἠοί, πρῶτος ἀνέστη	
[12][24]	Τρωξάρτης ἐπὶ παιδὶ χολούμενος, εἶπέ τε μῦθον·	
[21][24]	ᾠ φίλοι εἰ καὶ μούνοσ ἐγὼ κακὰ πολλὰ πέπουθα	110
[12][18]	ἐκ βατράχων, ἢ πεῖρα κακῆ πάντεσσι τέτυκται.	

95. ἀγορή δέ τ' ἀμείνονές εἰσι Σ 106. EF: ἐν πᾶσι ἀμείνων η 51 (disl.); Δ 400. γαῖαν ἕκαστος Ο 505 (disl.).

96. EF: ἀλλὰ μάχεσθε *Batr.* 142; Ho.

97. ἔχον θεοί δ 360. EF: ἔχων θεοῦ ἀγλαὰ δῶρα T 18.

99. ὡς εἰπὼν ἔμπνευσε Ο 262, Υ 110. ὦ.ε. ἀπέφηνε *Batr.* 144; ταῦτ' ε. ἀνέπεισε *Batr.* 122; ὦ.ε. ἐβίβασκεν ἀπὸ χθονὸς *Del.* 133. τὸν δὲ κατεΐδε || λιμνόχαρις *Batr.* 11-12. EF: κατέδυνεν ὑφ' ὕδατι *Batr.* 89; *Batr.* 158. τὸν δὲ νόησε X 463; Δ 200, P 486 (disl.).

100. λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν υ 58. EF: τ 520, Hes. *Op.* 259; A 582, XIX 9.

101. EF: δεινὰ δ' ὑπεστενάχιζε *Batr.* 73; δεινὸν ἐσόλπιγξαν *Batr.* 200; δ. ἀποπνεύουσα Hes. *Th.* 324, Z 182; δ. δὲ βρόντησε Υ 56; δ. ἀνερροΐβδησε μ 236.

102. ἔδν χόλος I 553, T 16; ἔδν δέ τέ μιν χόλος αἰνός X 94(ser.).

103. καὶ τότε κήρυκα η 178, ν 49. EF: αὐτίκα κηρύκεσσι B 442, Ψ 39; β 6. Αὐτομέδοντι φίλῳ ἐκέλευσεν Ψ 563.

104. κηρύσσειν ἀγορήνδε B 51, β 7. EF: προτὶ δώματα Διηφόβοιο θ 517; Z 313.

105. Φυσίγναθος, δς κατὰ λίμνην *Batr.* 17; τῶν κ.λ. *Batr.* 55. Ψιχάρπαγα ὄν *Batr.* 141.

106. EF: ὑπτιος ἐξεταινύσθη H 271 (disl.). ὠχρὸν δέμας *Batr.* 81.

107. μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ ε 132, η 250, μ 388, τ 172. EF: μέσῳ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ M 206; μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ Hes. *Th.* 143.

108. ὡς ἦλθον γ 184; Ψ 779, γ 194, ρ 243. πρῶτος ἀνίστατο φ 144 (disl.); cf. πάντες ἀνέσταν A 533, H 161. EF: ἀίοντες ἄμ' ἠοῖ ξ 266, ρ 435; δ 407, Λ 685. ἀλλ' ἴσμεν πλυνέουσαι ἄμ' ἠοῖ ζ 31.

109. εἶπέ τε μῦθον Ho; εἶπέ τε τοῖα *Batr.* 138; Τελφοῦσα κραδίην ἐχολώσατο ε.τ.μ. *Pyth.* 256; Λ 647. EF: ἐπὶ παιδὸς ἔπεσθαι α 278, β 197 (disl.); ὑπὸ παιδί δαμῆναι Hes. *Th.* 464; παιδὸς ὀδύρεται Ψ 222, ο 355. πατρὶ χολωθεῖς B 629, ο 254 (disl.).

110. ᾧ φίλοι εἰ καὶ μοῖρα P 421. ᾧ φ., ἦδη μὲν κεν ἐγὼν χ 262 (discr.); ᾧ φ. οὐκ ἔκτεινον ἐγὼ μῦν *Batr.* 147 (discr.). κακὰ πολλὰ πέπονθα ρ 284 (Ho coning.); αὐτὸς ἐγώ, κακὰ πολλὰ μογήσας φ 207.

111. ὅς περ γένεσις πάντεσσι τέτυκται Ξ 246. κακὸν πάντεσσι ο 178, π 103, ρ 159. EF: μοῖρα κακῆ N 602; αἴσα κακῆ λ 61; etc.. Δαναοῖσι τέτυκται P 690.

[19][24]	εἶμι δ' ἐγὼ δύστηνος ἐπεὶ τρεῖς παῖδας ὄλεσσα	
-][18]	καὶ τὸν μὲν πρῶτον γε κατέκτανεν ἀρπάζασα	
-][18]	ἔχθιστος γαλή, τρώγλης ἔκτοσθεν ἐλούσα.	
-][16]	τὸν δ' ἄλλον πάλιν ἄνδρες ἀπηνέες ἐς μόρον εἶλξαν	115
-][18]	καυωτέραις τέχναις ξύλων δόλον ἐξευρόντες,	
[17][24]	ὃ τρίτος ἦν ἀγαπητὸς ἐμοὶ καὶ μητέρι κενῆ,	118
[9][24]	τοῦτον ἀπέπνιξεν Φυσίγναθος ἐς βυθὸν ἄξας.	
[5][24]	ἀλλ' ἄγεθ' ὀπλίζεσθε καὶ ἐξέλθωμεν ἐπ' αὐτούς	120
[22][24]	σώματα κοσμήσαντες ἐν ἔντεσι δαιδαλέοισιν.	
[24][24]	Ταῦτ' εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας.	
[8][24]	καὶ τοὺς μὲν ῥ' ἐκόρυσσεν Ἄρης πολέμοιο μεμηλώς·	
[12][24]	κινημίδας μὲν πρῶτον ἐφήρμοσαν εἰς δύο μηρούς,	
-][24]	ρήξαντες κυάμους χλωρούς, εὖ δ' ἀσκήσαντες,	125

112. εἰμι δ' ἐγὼ βασιλεὺς *Batr.* 17; ζ 196, *Pyth.* 480, VII 56. ἐγὼ δύστηνος X 477; ἐγὼ πανάποτμος, ἐπεὶ υἱας Ω 255, 493. τρεῖς παῖδες Ξ 115, Υ 231, Θ 118 (disl.). EF: τρεῖς ἄνδρας ἔρυσθαι ε 484. οὓς παῖδας ἔασκε Β 832, Λ 330. ὄν παῖδα φιλήσῃ Ι 481; παῖδ' ἐκέλευεν *Batr.* 262. πάντας ὄλεσσαν Ω 609.
113. EF: πρῶτον παρακάββαλεν Ψ 683; Γ 315, ι 16, *Hes. Th.* 126. πολλοὺς μὲν ἀπέκτανον ξ 271, ρ 440. ἀπέκτανε ἴφι δαμάσσας *Hes. Sc.* 11.
114. EF: ἐτέρη γε δόμων ἔκτοσθεν ἐοῦσα *Hes. Th.* 752; δόμων ἔκτοσθεν ἀκούων ψ 148; πυλέων ἔκτοσθεν ἰόντα *Hes. Th.* 773.
115. EF: ἄνδρες ἀρήϊοι Ν 499; ἄνδρας ἀρίστους Ε 541 (disl.). θυμὸν ἀπηνέα ψ 230; Ο 202. κατὰ μόθον ἔλκε Σ 537, *Hes. Sc.* 158 (disl.).
116. EF: τέχνην παντοίην ζ 234, ψ 161 (inv.); τέχνης ἡμετέρης *Herm.* 465 (inv.). πυκινὸν δόλον Ζ 187.
118. μόνος ἐὼν ἀγαπητός β 365. πατρὶ φίλῳ καὶ μητέρι κενυῆ κ 8; *Dem.* 35, *Hes. Th.* 169, fr. 26, 17; *Op.* 130.
119. τοῦτον ἰδὼν κατέδν Φυσίγναθος *Batr.* 84. EF: τοῦτον ἀνιάζη θυμοφθόρος τ 323. ἐς δόμον ἄξω *Batr.* 15; ἐς πόλιν ἦγεν ρ 201 (disl.).
120. ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ θ 492; ψ 20, Ζ 354, 431. ἀλλ' ἄγε παυσώμεσθα *Batr.* 193. EF: ὠρμησεν δ' ἄρ' ἐπ' αὐτόν *Batr.* 258. μεταστρεφθέντε κατ' αὐτοῦς Ρ 732; ι 153.
121. σώματα κοσμήσαντες ἐν ὄπλοις *Batr.* 153; σὺν ἔντεσι δαιδαλέοισιν Ζ 418, Ν 331, 719. γυμνωθέντα σάκευς ὑπο δαιδαλείο *Hes. Sc.* 334, 460.
122. ὡς εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας *Batr.* 160; ὡς εἰπὼν παρέπεισεν Η 120, Ν 788. EF: ἐκέλευσε καὶ εὐνηθηναί ἅπαντας ε 384. ἀφοπλίζοντο ἕκαστος Ψ 26.
123. πτολέμοιο μεμηλῶς Ν 297, 469. EF: καὶ τὴν μὲν ῥ' ἐδάμασσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων *Hes.* fr. 43, 55; καὶ τὸν μὲν κατέπεφνε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε *Hes.* fr. 177, 10; καὶ τοὺς μὲν κατέδησαν δ 40.
124. κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε Γ 330, Λ 17, Π 131, Τ 369. EF: οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο Α 50; δέσποιναν μὲν πρῶτα κιχῆσαι ἐν μεγάροισιν η 53; μ 39. εἰς δύο μοίρας *Batr.* 265. δύο δοῦρε Ηο.
125. EF: ῥήξε δέ οἱ νευρὴν Θ 328; τείχος ῥηξάμενοι Μ 90, 418 (inv.); etc.. σεύτλοις χλωροῖς *Batr.* 54 (disl.); χλωρὰς ῥῶπας π 47 (inv.). εὐ ναιετάοντας Ηο; etc..

[6][6]	<u>οὐς αὐτοὶ διὰ νυκτὸς ἐπιστάτες κατέτρωςαν.</u>	
[15][24]	<u>θώρηκας δ' εἶχον καλαμοστεφένων ἀπὸ βυρσῶν,</u>	
[-][12]	<u>οὐς γαλέην δείραντες ἐπισταμένως ἐποίησαν.</u>	
[6][12]	<u>ἄσπις δ' ἦν λύχνου τὸ μεσόμφαλον· ἡ δέ νυ λόγχη</u>	
[6][18]	<u>εὐμήκης βελόνη, παγχάλκεον ἔργον Ἄρηος·</u>	130
[-][12]	<u>ἡ δὲ κόρυς τὸ λέπτρον ἐπὶ κροτάφοις ἐρεβίνθου.</u>	
[6][18]	<u>Οὕτω μὲν μύες ἦσαν ἔνοπλοι· ὡς δ' ἐνόησαν</u>	
[18][18]	<u>βάτραχοι ἐξανέδυσαν ἀφ' ὕδατος, ἐς δ' ἓνα χάρον</u>	
[8][24]	<u>ἐλθόντες βουλήν ξύναγον πολέμοιο κακοῖο.</u>	
[-][12]	<u>σκεπτομένων δ' αὐτῶν πόθεν ἢ στάσις ἢ τίς ὁ θρύλλος,</u>	135
[24][24]	<u>κῆρυξ ἐγγύθεν ἦλθε φέρων ῥάβδον μετὰ χερσίν,</u>	
[10][24]	<u>Τυρογλύφου υἱὸς μεγαλήτορος Ἐμβασίχυτρος,</u>	
[-][18]	<u>ἀγγέλλων πολέμοιο κακὴν φάτιν, εἶπέ τε τοῖα·</u>	
[16][24]	<u>ᾠ βάτραχοι, μύες ὑμῶν ἀπειλήσαντες ἔπεμψαν</u>	
[8][24]	<u>εἰπεῖν ὀπλίζεσθαι ἐπὶ πτόλεμόν τε μάχην τε</u>	140
[12][24]	<u>εἶδον γὰρ καθ' ὕδωρ Ψυχάρπαγα ὄν περ ἔπεφνευ</u>	
[24][24]	<u>ὑμέτερος βασιλεὺς Φυσίγναθος· ἀλλὰ μάχεσθε</u>	

126. τοὺς δ' αὐτοὶ Ξ 379; Σ 341, Φ 31, *Hes. Th.* 579, *Aphr.* 160.
127. θώρηκας δ' εἶχον καλῶν χλοερῶν ἀπὸ σεύτλων *Batr.* 162. EF: θώρηκας ῥήξειν B 544. Πηλλήνην τ' εἶχον B 574; Στύμφηλόν τ' εἶχον B 608.
128. EF: ἐπισταμένως τετύκοντο μ 307; ἐ. πονέοντο υ 159; λ 368, *Hes. Th.* 87.
129. ἀσπίς ἔην χ 25. EF: ἡ δέ νυ μήτηρ X 405, *Batr.* 28; A 382, *Hes. fr.* 133, 4.
130. ἔργον ῥ' Ἄρηος Λ 734, *Aphr.* 10; πολεμόκλονον ἔ. ῥ' A. *Batr.* 4. EF: πέπλοι παμποϊκίλα ἔργα γυναικῶν Z 289.
131. EF: καὶ κυνέη πάγχαλκος, ἐπὶ κροτάφοις ἀραρυῖα σ 378; χ 102.
132. ὡς ἐνόησεν Ho (disl.). EF: οὕτω νῦν Ζεὺς θεῖη θ 465, ο 180.
133. κατέδυνεν ὑφ' ὕδατι *Batr.* 89. εἰς ἕνα χῶρον *Batr.* 198. EF: ἀπέπνευσεν ἐν ὕδασι *Batr.* 99; πνίξαντες ἐν ὕδασι *Batr.* 158. τῶδ' ἐνὶ χώρῳ ο 260; εἰν ἐνὶ δίφρῳ E 609 (disl.).
134. πέλεται πολέμοιο κακοῖο A 284; *Batr.* 201. EF: φωνήσας βουλῆς ἐξ ἦρχε B 84 (disl.). ἔριδα ξυνάγοντες ῥ' Ἄρηος E 861, Ξ 149.
135. EF: μεμφομένων δ' αὐτῶν *Batr.* 146.
136. κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν θ 261; θ 62, θ 471, Η 219, Λ 485, Ρ 128; ῥάβδον μετὰ χερσὶ ω 2.
137. Αἰνεΐας υἱὸς μεγαλήτορος Ἄγχισαο E 468; Υ 208. EF: Αὐτολύκου θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀντίκλεια λ 85. Μηκιστέος υἱὸς B 566; Ψ 678. Τρωξάρταο πατρὸς μεγαλήτορος *Batr.* 28.
138. EF: θανάτοιο κακὸν τέλος ω 124; κακὸν ἔπος Ρ 701, Ω 767; κακὴν ὄπιν *Hes. Th.* 222. πτολέμοιο μέγα στόμα K 8. εἶπέ τε μῦθον *Batr.* 109, Ho.
139. ἀπειλήσας δ' ἀπέπεμπε Φ 452. ἡμῖν ἀπειλήσας ἀγορεύει υ 272. EF: ᾧ κοῦραι, τίς δ' ὕμῖν *Del.* 169.
140. πτόλεμόν τε μάχην τε N 11; πόλεμόν τε μάχην τε Π 251; *Hes. Th.* 926 (decl.).
141. Ψυχάρπαγος ὄς *Batr.* 105. οὓς περ ἔπεφνον Φ 55. EF: εἶδον πρὸ πτόλιος δεδαῖγμένον ὄξεί χαλκῶ T 292; ἐρχόμεναι μεθ' ὕδωρ *Dem.* 106.
142. ἡμέτεροι βασιλῆες M 319. βασιλεὺς Φυσίγναθος *Batr.* 17. ἀλλὰ μάχεσθαι N 253, O 508.

[9][24]	οἱ τινες ἐν βατράχοισιν ἀριστῆες γεγάατε.	
[12][19]	ᾠς εἰπὼν ἀπέφηνε· λόγος δ' εἰς οὐατα πάντων	
[-][24]	εἰσελθῶν ἐτάραξε φρένας βατράχων ἀγεράχων·	145
[6][24]	μεμφομένων δ' αὐτῶν Φυσίγναθος εἶπεν ἀναστάς·	
[19][24]	ᾠ φίλοι οὐκ ἔκτεινον ἐγὼ μῦν, οὐδὲ κατεῖδον	
[-][-]	ὀλλύμενον· πάντως δ' ἐπνίγη παίζων παρὰ λίμνῃν,	
[-][12]	νήξεις τὰς βατράχων μιμούμενος· οἱ δὲ κάκιστοι	
[-][6]	νῦν ἐμὲ μέμφονται τὸν ἀναίτιον· ἀλλ' ἄγε βουλήν	150
[-][18]	ζητήσωμεν ὅπως δολίους μύας ἐξολέσωμεν.	
[24][24]	τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω ὡς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα	
[20][24]	σώματα κοσμήσαντες ἐν ὄπλοις στῶμεν ἅπαντες	
[-][24]	ἄκροις παρ χεῖλεσσιν, ὅπου κατάκρημος ὁ χῶρος·	
[-][24]	ἤνικα δ' ὀρμηθέντες ἐφ' ἡμέας ἐξέλθωσι,	155
[12][24]	δραξάμενοι κορύθων, ὅς τις σχεδὸν ἀντίος ἔλθῃ,	
[-][6]	ἐς λίμνῃν αὐτοὺς σὺν ἐκείναις εὐθὺ βάλωμεν.	
[-][18]	οὔτω γὰρ πνίξαντες ἐν ὕδασι τοὺς ἀκολύμβους	
[-][12]	στήσομεν εὐθύμως τὸ μυοκτόνον ὧδε τρόπαιον.	
[24][24]	ᾠς εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας.	160
[-][24]	φύλλοις μὲν μαλαχῶν κινήμας ἐὰς ἀμφεκάλυψαν,	

143. ὃς μόνος ἐν βατράχοισιν ἀρίστευεν *Batr.* 257; ὃς ῥα τὸτ' ἐν βατράχοισιν *Batr.* 293. EF: *Batr.* 6, 274. οἰοὶ καὶ Δαναοῖσιν ἀριστῆες μετέασι H 227. ἀπειρέσiai γεγάασιν ι 118; ε 35, τ 279, *Dem.* 116.

144. ὡς εἰπὼν Ho, cf. *Batr.* 99. ἐς οὔατα πᾶσι *Batr.* 5 (disl.); ἐπ' οὔατα πᾶσιν μ 177 (disl.).

145. EF: ἐκ δ' ἐλθὼν κοιμᾶται δ 403; ἐκ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἕζεται γ 406; τ 544. ἐτάραξε δὲ πόντον ε 291, 304 (disl.). Τρώων ἀγερῶχων Ho; 'Ροδίων ἄ B 654.

146. εἶπε παραστάς Ho. EF: σκεπτομένων δ' αὐτῶν *Batr.* 135; Φυσίγναθος ᾤ νοήσας *Batr.* 84; Φυσίγναθε ᾤ ποιήσας *Batr.* 93.

147. ᾧ φίλοι, οὐκ Ho; ᾧ φίλοι, οὐ ᾤ φίλοι οὐδὲ μ 154, λ 344; ᾧ φίλοι ᾤ ἐγὼν χ 262; ᾧ φ. ᾤ ἐγὼ κακὰ *Batr.* 110; ᾧ πάτερ οὐκ ᾤ ἐγὼ μισὶ *Batr.* 178; ᾧ φ., οὐ γὰρ σχήσει ἀνὴρ χ 70; οὐδὲ ἴδοιτο θ 280, λ 366; A 262. EF: τὸν δὲ κατεῖδε *Batr.* 11; 99.

149. EF: βατράχων ἠγούμενος *Batr.* 18; γηγενέων ἀνδρῶν μιμούμενοι ἔργα Γιγάντων *Batr.* 7.

150. EF: ἀλλ' ἄγε μῆτιν ν 386 (disl.); etc..

151. EF: μῆτιν συμφράσσασθαι ὅπως Hes. *Th.* 471 (disl.); δειλοὶ μύες *Batr.* 301.

152. = ψ 130; I 103, N 735.

153. σώματα κοσμήσαντες ἐν ἔντεσι *Batr.* 121. ἀντίοι ἔσταν ἄπαντες A 535.

154. EF: ἄκροισι σκοπέλοισιν μ 239; ἄκρην κακὴν κορυφήν, ὅθι τε πρῶται τρίχες ἵππων θ 83; λ 351. Ψαμαθώδεα χῶρον *Herm.* 75, 347, 350; *Pyth.* 413; λ 94.

155. EF: ἐγγύθεν ὀρμηθεῖς N 562, O 529; etc.. ἡμέας ἐξελάσσωσι π 381; χ 264, λ 695 (disl.). ὀρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν κ 214; ὀρμησεν δ' ἄρ' ἐπ' αὐτόν *Batr.* 258.

156. ὃς τις τοῦ γ' ἀντίος ἔλθοι E 301, P 8; ὃς τις σχεδὸν ἔγχεος ἔλθη Y 363. EF: νευστάζων κόρυθι Y 162; ἐσφόρεον κόρυθας τ 32.

157. EF: εὐθύς ἐλῶντα *Herm.* 355 (disl.); εὐθύς ἔπεμψεν *Batr.* 293. πρόσθε βολόντες Ψ 639 (disl.); ἡ βάλῃσιν Φ 576.

158. EF: οὕτω νῦν ἀπόπεμπε ε 146. ἀπέπνευσεν ἐν ὕδασι *Batr.* 99; *Batr.* 74, 89, 133, 33.

159. ἐστάμεναι κρατερῶς λ 410, O 666; ρ 439, Φ 266.

160. cf. *Batr.* 122.

161. EF: φύλλα δὲ τῶν κραμβῶν *Batr.* 163. πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν Ξ 294; *Aphr.* 243.

[15][24]	θώρηκας δ' εἶχον καλῶν χλοερῶν ἀπὸ σεύτλων,	
[6][24]	φύλλα δὲ τῶν κραμβῶν εἰς ἀσπίδος εὖ ἤσκησας,	
[6][19]	ἔγχος δ' ὀξύσχοιως ἐκάστω μακρὸς ἀήρει,	
[-][18]	καί ῥα κέρα κοχλιῶν λεπτῶν ἐκάλυπτε κάρηνα.	165
[-][24]	φραζάμενοι δ' ἔστησας ἐπ' ὄχθαις ὑψηλαῖσι	
[-][24]	σείοντες λόγχας, θυμοῦ δ' ἔμπλητο ἕκαστος.	
[12][24]	Ζεὺς δὲ θεοὺς καλέσας εἰς οὐρανοῦν ἀστερόεντα,	
[-][24]	καὶ πολέμου πληθὺν δείξας κρατεροὺς τε μαχητάς,	
[7][24]	πολλοὺς καὶ μεγάλους ἦδ' ἔγχεα μακρὰ φέροντας,	170
[-][18]	οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται ἠὲ Γιγάντων,	
[14][24]	ἦδὺ γελῶν ἐρέεινε· τίνες βατράχοισιν ἀρωγοὶ	
[-][12]	ἦ μυσὶν ἀθανάτων; καὶ Ἀθηναίην προσέειπεν·	
[-][-]	ᾠ θυγάτερ μυσὶν ἦ ῥα βοηθήσουσα πορεύσῃ;	
[-][8]	καὶ γὰρ σοὺ κατὰ νηὸν αἰεὶ σκιρτῶσιν ἅπαντες	175
[12][24]	κνίσῃ τερπόμενοι καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσιν.	

162. θώρηκας δ' εἶχον καλαμοστεφῆων ἀπὸ βυρσῶν *Batr.* 127. EF: θώρηκας ῥήξειν B 544. Πηλλήνην τ' εἶχον B 574; Στύμφηλόν τ' εἶχον B 608.

163. εὖ ἤσκησαν Ψ 743; εὖ ἤσκηται K 438; cf. εὖ δ' ἀσκήσαντες *Batr.* 125 (modif.). EF: φύλλοις μὲν μαλαχῶν *Batr.* 161; ἀσπίδας ἐστυφέλιξαν Π 774.

164. ἔγχεα τ' ὀξυόεντα τ 33; Ho (disl.); ἔγχει ὀξυόεντι Π 309; Ho (disl.). EF: ἔγχεα μακρὰ πέπηγεν Γ 135; ε 238, κ 470.

165. EF: ῥοδόνης λεπτήης *Batr.* 183 (disl.); λεπτὰς ὀθόνας Σ 595 (inv.); λεπτῇ κονίη Ψ 506 (inv. disl.). ναίουσι κάρηνα ι 113; κατέλυσε κάρηνα B 117, I 24.

166. EF: ἔστησαν ἐπ' ἐσχάρη ξ 420; ἔστησεν ἐπ' ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν E 523. δ' ἄρ' ἔθηκε κατ' ὄχθης Φ 172; ζ 97, *Batr.* 247. κατέπεφνεν ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν *Aphr.* 160; ἐλθόντες δὲ καθίζον ἐν ὑψηλοῖσι θρόνοισιν θ 422. Etc..

167. EF: σείοντ' ἐγχείας Γ 345; σείων ἐγχείην E 563. θυμῷ φιλέουσα A 196, 209; etc.. ἐπέτελλεν ἕκαστος Λ 47, M 84; etc..

168. ὀρέγων εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα O 371, ι 527 (Ho, anche decl.). EF: Ζεὺς δ' Ἔριδα προΐαλλε Λ 3; Ζεὺς δὲ θέμιστα κέλευσε θεοὺς ἀγορήνδε καλέσσαι Υ 4; Σ 356, Hes. *Th.* 784. θεοὺς δεῖσαντες χ 39; Hes. fr. 361, 1.

169. EF: καὶ πολέμου τελετῇ *Batr.* 303; πολέμοιο τέρας Λ 4 (disl.); πολέμοιο νέφος P 243 (disl.). πληθύν ἰέναι P 31, Υ 197 (disl.). κρατερός τ' αἰχμητής Γ 179, Δ 87.

170. ἔγχεα μακρὰ πέπηγεν Γ 135. EF: πολλὸς καὶ χαλεπὸς ψ 250. πυκνοὺς καὶ μεγάλους M 57; ξ 521. καλή τε μεγάλη τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυῖα ο 418; ν 289, π 158, ι 426. φόνον καὶ κῆρα φέροντες Ho; Δ 97, Σ 137.

171. EF: τῶν δ' ὡς τε ψαρῶν νέφος ἔρχεται ἡὲ κολοῖων P 755. Π 364, A 120.

172. ἡδὺ γελάσσας Ho (disl.). βατράχοισιν ἀρωγούς *Batr.* 293 (disl.). EF: ἰδὼν ἐρέειν Γ 191, 225 (disl.). ὅσοι Δαναοῖσιν ἀρωγοί θ 205; Φ 371, 428.

173. EF: Ἀθηναίην ἀλίτοντο ε 108; Φ 392, Δ 64. καὶ Ὀδυσσηῖα προσέειπε θ 144; etc..

175. EF: ἐλέαιρον ἅπαντες α 19; σ 6, *Batr.* 245, 153 (modif.).

176. σύκοις καὶ ἐδέσμασι παντοδαποῖσι *Batr.* 31. EF: ἀρτύμασι παντοδαποῖσι *Batr.* 41. κνίσην μελδόμενος Φ 363. ἀνδράσι τερπόμενοι H 61; *Batr.* 11, 68.

[24][24]	<u>Ὡς ὄρ' ἔφη Κρονίδης· τὸν δὲ προσέειπεν Ἀθήνη·</u>	
[13][13]	<u>ὦ πάτερ οὐκ ἂν πώ ποτ' ἐγὼ μῦσιν τευρομένοισιν</u>	
[12][12]	<u>ἐλθοίμην ἐπαρωγός, ἐπεὶ κακὰ πολλά μ' ἔοργαν</u>	
[-][18]	στέμματα βλάπτουντες καὶ λύχνους εἴνεκ' ἐλαίου.	180
[20][24]	<u>τοῦτο δέ μοι λίην ἔδακε φρένας οἶον ἔρεξαν.</u>	
[-][9]	πέπλον μου κατέτρωξαν διν ἐξύφηνα καμουσα	
[-][20]	ἐκ ροδάνης λεπτήης καὶ στήμονα μακρὸν ἔνησα,	
[6][18]	τρώγλας τ' ἐμποίησαν· ὁ δ' ἠπητής μοι ἐπέστη	
[6][12]	καὶ πράσσει με τόκον· <u>τὸ δὲ ῥίγιον ἀθανάτοισιν.</u>	185
[-][-]	χρησαμένη γὰρ ἔνησα καὶ οὐκ ἔχω ἀνταποδοῦναι	
[6][18]	<u>ὄλλ' οὐδ' ὡς βατράχοισιν ἀρηγέμεναι βουλήσω.</u>	
[8][8]	εἰσὶ γὰρ οὐδ' αὐτοὶ φρένας ἔμπεδοι, ἀλλὰ με πρήνη	
[12][24]	<u>ἐκ πολέμου ἀνιοῦσαν ἐπεὶ λίην ἐκοπώθην,</u>	
[-][12]	ὑπνου δευομένην οὐκ εἴασαν θορυβοῦντες	190
[6][6]	οὐδ' ὀλίγον καταμῦσαι· ἐγὼ δ' αἴπνος κατεκείμην·	
[-][12]	τὴν κεφαλὴν ἀλγοῦσασ, ἕως ἐβόθσεν ἀλέκτωρ.	

177. ὡς ἄρ' ἔφη Ηο; ὦ.ἄ.ἔ. Κρονίδης *Batr.* 277; 285. ὦ. ἔφατο Κ. Υ 31. ὦ.ἄ.ἔ. Ἐκάτη τὴν *Dem.* 59. τὸν δὲ προσέειπεν Ἰσθμίου π 166.
178. ὦ πάτερ Ηο; ὦ φίλοι οὐκ ἂν π 400, χ 132; ὦ φίλοι -- ἔγῳ χ 262; ὦ φίλοι, οὐκ -- ἔγῳ μῦν *Batr.* 147; ὦ φίλοι εἰ καὶ -- ἔγῳ *Batr.* 110.
179. κακὰ πολλὰ ἔοργε Ε 175, Π 424, Θ 356; κ.π. πέπουθα *Batr.* 110; ἐπεὶ κ.π. πέπουθα ρ 284; Γ 99, ψ 53.
180. ΕΦ: βλάπτουσ' ἀνθρώπους Ι 507, Τ 94 (ιν.); εἶνεκ' αἰοιδῆς *Batr.* 2; Ηο.
181. τοῦτό τί μοι ι 11. δάκε δὲ φρένας Ε 493; φρένας, οἶον εἶπες Ξ 95, Ρ 173; ποῖον ἔρεξας Ψ 570.
182. ΕΦ: πέπλον μὲν κατέχευεν Ε 734, Θ 385; *Aphr.* 86.
183. ΕΦ: ἐν λεπτῇ κουῆ Ψ 506 (ιν.); λεπτὰς ὀθόνας Σ 595 (ιν. disl.); κοχλιῶν λεπτῶν *Batr.* 165 (disl.). ἔγχεα μακρὰ φέροντας *Batr.* 170; κίονα μακρὸν ἐρείσας θ 66, 473; καὶ δένδρεα μακρὰ φυτεύω σ 359; etc..
184. μοι ἐπέστη Κ 124; μοι ἀνέστη Ψ 635. ΕΦ: ἐν δ' ἀγέλην ποίησε Σ 573; ἐν δὲ νομὸν ποίησε Σ 587; ε 259, δ 796, ζ 10, etc..
185. τὸ δὲ ῥίγιον υ 220. ΕΦ: φίλτερος ἀθανάτοισιν Υ 334; *Hes. Op.* 309, Λ 60, θ 174, etc..
187. ἀλλ' οὐδ' ὡς Ηο, cfr. *Batr.* 290. ἀλλ' οὐδ' ὡς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ α β. ΕΦ: βατράχοισιν ἀμυνόμεν *Batr.* 279; βατράχοισιν ἀμείβεται *Batr.* 274; β. ἄγε γεγάατε *Batr.* 143. ὡς Τρώεσσιν ἀρηγέμεν Ξ 265 (ν.Ι.); Θ 11, Ν 9. τούτοισιν ἀρήγειν *Batr.* 193 (disl.).
- Ν.Ι. ἀρηγέμεν οὐκ ἐθελήσω: προτέροισιν ἐρίζεμεν οὐκ ἐθελήσω θ 223; ἀμυνόμεν οὐκ ἐθέλουσι Ν 109.
188. τούτῳ δ' οὐτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι, οὐτ' ἄρ' ὀπίσω Ζ 352; σ 215, κ 493. ΕΦ: φρένας ἠλεέ β 243; φ. αἰσίμη ἦσθα ψ 14 (disl.).
189. ἐκ πολέμου ἀνιόντα Ζ 480. ΕΦ: ἐκ πολέμου φεύγοντα Μ 123; ἐκ πομπῆς ἀνιούσαν θ 568, ν 150, 176; α 259, κ 332. ἐπεὶ μ' ἐκακώσατε λίην υ 99; θ 205 (ιν.). λίην ἀκαχίζω Ζ 486; λίην προκαλίζω σ 20 (disl.).
190. ΕΦ: θυμοῦ δευόμενον Υ 472; Γ 294.
191. οὐδ' ὀλίγον γ 368; Τ 217, θ 187 (disl.).
192. ΕΦ: κεφαλὴν ἐπαείρας Κ 80 (disl.); κεφαλῆς εἴρουσε θ 85; Π 640, ζ 226.

[12][24]	<u>ἀλλ' ἄγε παυσώμεσθα θεοὶ τούτοις</u> <u>ἀρήγειν,</u>	
[12][24]	<u>μή κέ τις ὑμείων</u> τρωθῆ βέλει ὀξυόεντι·	
[6][8]	εἰσὶ γὰρ ἀγχιέμαχοι, εἰ καὶ θεὸς <u>ἀτίον</u> ἔλθοι·	195
[-][24]	πάντες δ' οὐρανόθεν τερπώμεθα δῆριν ὀρώντες.	
[16][24]	Ἵως ἄρ' ἔφη· καὶ τῆ γε θεοὶ ἐπεπέιθοντ' ἄλλοι,	
[16][24]	πάντες δ' αὐτ' εἰσῆλθον ἀλλέες εἰς ἓνα χώρον.	
[-][24]	καὶ τότε κώνωπες μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες	
[-][18]	δεωνὸν ἐσάλπιγξαν πολέμου κτύπον· οὐρανόθεν δὲ	200
[21][24]	<u>Ζεὺς Κρονίδης βρόντησε,</u> τέρας <u>παλέμοιο κακοῖο.</u>	
[6][24]	Πρῶτος δ' Ὑψιβόας Λειχίνορα οὐτάσε δουρὶ	
[20][24]	<u>ἔσταάτ' ἐν προμάχοις</u> κατὰ γαστέρα ἐς μέσον ἦπαρ·	

193. ἄλλ' ἄγετε φράζεσθε, θεοί X 174; θεοί, βούλεσθ' ἐπαρήγειν Ω 39. EF: ἄλλ' ἄγε δὴ χαζώμεθ' E 249; cf. *Batr.* 120. νῦν μὲν παυσώμεσθα Η 290. Τρώεσσι ἀρήγειν A 521; A 408, Ξ 192; cf. *Batr.* 187.

194. μηδὲ τις ὑμείων φ 318; ᾧδὲ τ.ὺ. T 153. οὐδὲ τις ἡμείων δύνατο ω 159, 170. βέλος ὀξύ Λ 269, Υ 437; βέλεα στονόεντα Ηο; ἔγχει ὀξύονεντι Ἡο. EF: υ 306, *Hes. Th.* 684; cfr. ω 180, *Aphr.* 152.

195. ἀντίον ἔλθοι Ηο. EF: ἀγὸς ἀντίον ἠΐδα Δ 265; etc.. καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε ν 292; μ 88. Cf. *Batr.* 156, 56.

196. EF: πάντες δ' Οὐλύμποιο κατήλθομεν ἀντιώοντες Υ 125. οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε *Hes. Op.* 242; λ 18, μ 381, Φ 199, *Hes. Th.* 761 (disl.). δῆριον ἔχοντες *Hes. Sc.* 241, ω 515 (coniug.); P 158. ἔργ' ὀρόωντες ι 295 (disl.); τ 514, π 107, υ 317. ταρπώμεθα κοιμηθέντες δ 295, Ω 636; ψ 255.

197. ὧς ἄρ' ἔφη καὶ *Batr.* 65, Ηο. τὸν γε θεοὶ βλάπτουσι α 195; θ 579, *Hes. Op.* 303, 741. EF: θεοὶ δ' ἐλάειρον ἅπαντες α 19; ω 401, Η 360, Μ 234. ἐπεπειθετο θυμὸς *Dem.* 324; πειθώμεθα πάντες Ηο; etc. ἀνὴρ ἐποχήσεται ἄλλος K 330; θ 379; ζ 205, α 157, etc..

198. φῶκαι δ' ἐξ ἁλὸς ἦλθον ἀολλέες δ 448. ἐς δ' ἓνα χῶρον *Batr.* 133. EF: πάντες γὰρ καλέουσι λ 187; ν 82, σ 213, VII 52. τῶδ' ἐνὶ χώρῳ ο 260. εἰν ἐνὶ δίφρῳ E 609 (disl.).

199. EF: καὶ τότε δὴ Κίκονες ι 59; καὶ τότε δὴ κεραοὶ *Hes. Op.* 529; ο 194, *Herm.* 513. σύες πυκινούς κευθμῶνας ἔχοντες κ 283; - τότε Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες Π 266. μεγάλην κληῖδα Ω 455; *Herm.* 246, 252, *Hes. Th.* 185.

200. EF: δεινὸν δ' ἐξολόλυξε *Batr.* 101; δεινὰ δ' ὑπεστενάχιζε φόβου *Batr.* 73; δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος Z 182, *Hes. Th.* 324; Γ 342, Π 566, μ 242, etc. κτύπον ἵππων *Pyth.* 265, P 175 (inv. disl.); *Pyth.* 262, *Hes. Sc.* 98 (inv.).

201. Ζεὺς Κρονίδης Λ 289; Π 845 (disl.); Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε μ 415, ξ 305. Ζεὺς Κρονίδης τίμησε *Hes. Th.* 412; *Op.* 138, 158, 168. πολέμοιο κακοῖο *Batr.* 134, A 284. EF: στήριξε, τέρας μερόπων ἀνθρώπων Λ 28. ἔρις πολέμοιο P 253.

202. οὔτασε δουρί Ηο. EF: πρῶτος δ' Ἀντίλοχος Δ 457; P 597, Ψ 450, 862, Z 5, K 532, N 170, Π 593, γ 36. Αἰνεΐας Λειώκριτου οὔτασε δουρί P 344; Λ 338, Ξ 476.

203. στήν ῥα μετὰ προμάχοισιν Λ 744 (coniug.); μέσον ἦπαρ Ω 212 (disl.); κατὰ νηδύος ἐς μέσον ἦπαρ *Batr.* 235. EF: ἔσταότ' ἐν θ' ἵπποισι Δ 366, Λ 198; θύνοντ' ἐν προμάχοισιν Λ 188, 203; etc..

[-][24]	κάδ δ' ἔπεσεν πρηγῆς, ἀπαλάς δ' ἐκόνισεν ἐθειράς.	
[24][24]	<u>δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῶ.</u>	205
[-][24]	Τρωγλοδύτης δὲ μετ' αὐτὸν ἀκόντισε Πηλείωνος,	
[6][24]	πήξεν δ' ἐν στέρνῳ στιβαρὸν δόρυ· τὸν δὲ πεσόντα	
[6][24]	<u>εἶλε μέλας θάνατος, ψυχὴ δ' ἐκ σώματος ἔπη.</u>	
[8][24]	Σευτλαῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε βολῶν κέαρ Ἐμβασίχυτρος,	209
[-][12]	Τυροφάγον δ' αὐτῆσιν ἐπ' ὄχθαις ἐξενάριξεν.	223
[-][18]	Πτερογλύφον δὲ ἰδὼν Καλαμίνθιος ἐς φόβον ἦλθεν,	
[-][18]	ἦλατο δ' ἐς λίμνην φεύγων τὴν ἀσπίδα ρίψας.	225
[18][24]	Λιτραῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε <u>ἀμύμων Βορβοροκοίτης,</u>	
[-][24]	χερμαδίῳ πλήξας κατὰ βρέγματος· ἐγκέφαλος δὲ	228
[12][12]	ἐκ ῥινῶν ἔσταξε, <u>παλάσσετο δ' αἵματι γαῖα.</u>	
[12][24]	Λειχοπίνας δ' ἔκτειπεν <u>ἀμύμονα Βορβοροκοίτην,</u>	230
[24][24]	<u>ἔγχει ἐπαίξας· τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυπεν.</u>	

204. EF: ἤριπε δὲ πρηνῆς E 58, χ 296. ἐκόνισε δὲ χαίτας Φ 407; πολιαὶ κατέχυντο ἔθειραι *Aphr.* 228.

205. δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ Δ 504, Ηο.

206. EF: Αἰνείας δὲ πρῶτος ἀκόντισεν Ἴδομενῆος N 502; Π 284, P 608. δὲ μετ' αὐτὸν ἐδύσετο ρ 336; *Herm.* 297. δεῖδτε Πηλεΐωνα Y 366; Φ 327.

207. τὸν δὲ πεσόντα Δ 463; E 561, 610, P 346, 352 (disl.); τοῦδε πεσόντος X 383 (decl.). EF: πῆξαι ἀνὰ σκολόπεσσι Σ 177; *Herm.* 47. δολιχὸν δόρυ Ηο; κοῖλον δόρυ θ 507.

208. εἶλε μέλας Hes. *Op.* 155 (v. *Op.* 154 θάνατος ... ἐόντας||). EF: εἶλε πατὴρ Κρονίδης Φ 508. ψυχὴ δ' "Αἰδῶσδε κατῆλθεν κ 560; λ 65, Η 330, Hes. *Sc.* 254. ψυχὴ δ' "Αἰδῶσδε βεβῆκει *Batr.* 236.

209. κατέπεφνε βαλῶν ε 128. EF: Πῆδαιον δ' ἄρ' ἔπεφνε E 69; Z 12, Z 29, χ 268. Λιτραῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε -- Βορβοροκοίτης *Batr.* 226. πάντας γὰρ κατέπεφνε -- Βελλεροφόντης Z 190; 423. βαλῶν βέλος ι 495.

223. EF: Ἴππόδαμον δ' Ὀδυσσεὺς καὶ Ὑπεῖροχον ἐξενάριξεν Λ 335; Z 30.

224. EF: Κραμβοβάτης δὲ ἰδῶν *Batr.* 237; Πρασσαῖος δ.ἰ. *Batr.* 232. ἐν φόβον ᾤρωσε Λ 544, N 362; Ξ 522. ἐξ ἀλὸς ἐλθῶν N 44; ἐς λέχος ἦλθεν Hes. *Th.* 912, fr. 177, 9.

225. EF: ἦλατο δ' ἐς τάφρους *Batr.* 249; ἄλτο κατὰ σκοπιῆν *Herm.* 65; ἄλτο κατ' Οὐλύμπου Σ 616 (disl.); χ 2, *Dem.* 175. ἐσταότ' ἐν λίμνῃ λ 583. ἀσπίδ' ἐρείσας X 97; Π 704.

226. πάντας γὰρ κατέπεφνε ἀμύμων Βελλεροφόντης Z 190; "Αξυλον δ' ἄρ' ἔπεφνε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης Z 12 (EF). Λειχοπίναξ δ' ἔκτεινε ἀμύμονα Βορβοροκοίτην *Batr.* 230. EF: Σευτλαῖος δ' ἄρ' ἔπεφνε -- "Εμβασίχυτρον *Batr.* 209.

228. EF: χερμαδίῳ γὰρ βλήτο παρὰ σφυρὸν Δ 518. ῥάβδῳ πεπληγυῖα κ 238, 319, π 456; X 497. πλῆξεν δὲ μετάφρενον Π 791. ὀστέου, ἐγκέφαλος δὲ Λ 97; M 185, Y 399.

229. παλάσσετο δ' αἵματι θώρηξ E 100; ἐρυθθαίνεται δ' αἵματι γαῖα K 484. Δ 451, Θ 65, Λ 394, O 715, Y 494. Δ 146, Φ 21.

230. Λιτραῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε ἀμύμων Βορβοροκοίτης *Batr.* 226. EF: Ἡρακλῆς ἔκτεινε Hes. *Th.* 527. δ' ἔκτεινε ἀγῆνορας ψ 8. "Εκτωρ δὲ προσέειπεν ἀμύμονα Πηλεΐωνα X 278; B 770, I 181, 698, etc..

231. ἔγχει ἐπαίσσων K 348. ἐπειγομένη, τὸν δὲ σκότος ὅσσε κόλυψε Ξ 519; Π 316, Y 393, 471, *Pyth.* 370.

[6][24]	Πρασσαίως δὲ ἰδὼν <u>ποδὸς εἴλκυσε</u> νεκρὸν ἔοντα,	
[-][12]	ἐν λίμνῃ δ' ἀπέπνιξε κρατήσας χειρὶ τένοντα	
[-][24]	Ψιχάρπαξ δ' ἤμυν' ἐτάφου περι τεθνεώτος	
[10][24]	καὶ βάλε Πρασσαίον <u>κατὰ νηδύος ἐς μέσου ἦπαρ,</u>	235
[12][12]	πίπτε δέ οἱ πρόσθεν, <u>ψυχὴ δ' Ἄϊδῶσδε βεβήκει</u>	
[-][18]	Κραμβοβάτης δὲ ἰδὼν πηλοῦ δράκα ρίψεν ἐπ' αὐτόν,	
[-][8]	καὶ τὸ μέτωπον ἔχρισε καὶ ἐξετύφλου παρὰ μικρόν.	
[18][24]	ὠργίσθη δ' ἄρ' <u>ἐκεῖνος, ἐλὼν δ' ἄρα χειρὶ παχείῃ</u>	
[24][24]	<u>κείμενον ἐν δαπέδῳ λίθον δβριμιον, ἄχθος ἀρούρης,</u>	240
[-][24]	τῷ βάλε Κραμβοβάτην ὑπὸ γούνατα πάσα δ' ἐκλάσθη	
[24][24]	<u>κνήμη δεξιτερή, πέσε δ' ὕπτιος ἐν κοινήσι.</u>	
[-][18]	Κραυγασίδης δ' ἤμυνε καὶ αἴθις βαῖνεν ἐπ' αὐτόν,	
[23][23]	<u>τύψε δέ οἱ μέσσην κατὰ γαστέρα· πᾶς δέ οἱ εἶσω</u>	
[8][24]	<u>ὀξύσχοιμος ἔδυνε, χαμαὶ δ' ἔκχυντο αἵπαιτα</u>	245
[6][6]	ἔγκατ' ἐφέλκομένῳ ὑπὸ δούρατι <u>χειρὶ παχείῃ·</u>	
[12][24]	Τρωγλοδύτης δ' ὡς εἶδεν ἐπ' <u>ὄχθησιν ποταμοῖο,</u>	

232. ποδὸς ἔλκε Ν 383, Ρ 289 (disl. modif.); π. ἔλκη σ 10 (disl.). EF: Κραμβοβάτης δὲ ἰδῶν *Batr.* 237; 224. ἔλκετο δίφρον τ 506; ἐλκέμεν ἀμφιελίσσας Β 165, 181, Ι 683. λείπε δὲ νεκρὸν Ρ 13; 108 (disl.). νεκρὸν ἔχοντα Ψ 51 (disl.). ἔτρεφε τυτθὸν ἔοντα α 435.

233. EF: ἐδέξατο χειρὶ κύπελλον Α 596; ἔχων ἐν χειρὶ μάχαιραν *Pyth.* 535; Θ 371; *Batr.* 239; etc.

234. EF: Κραυγασίδης δ' ἤμυνε *Batr.* 243. οἱ μὲν ἀμυνόμενοι νέκυος πέρι τεθνηῶτος Σ 173.

235. κατὰ γαστέρα ἐς μέσον ἦπαρ *Batr.* 203; μ.ῆ. Ω 212 (disl.). EF: καὶ βάλε Φαυσιῶδην Λ 578; κ. β. Τυδεΐδαο κατ' ἀσπίδα Ε 281; Χ 290; τῷ βάλε Κραμβοβάτην ὑπὸ γούνατα *Batr.* 241; etc..

236. "Αἰδόσδε βεβήκει ΙΙ 856, Χ 362, γ 410, ζ 11. ψυχὴ δ' "Αἰδόσδε κατῆλθεν κ 560; λ 65, Η 330. V. anche Hes. Sc. 254, Υ 294, *Batr.* 208.

237. EF: Πρασσαῖος δὲ ἰδῶν *Batr.* 232; 224. ὦρτο δ' ἐπ' αὐτοῦς Ε 590, Λ 343; εἶλκον ἐπ' αὐτῷ *Batr.* 91; βαίνειν ἐπ' αὐτόν *Batr.* 243.

238. EF: μετώπῳ πῆξε Δ 460, Ζ 10.

239. κείνος ἐλὼν ἐπὶ μαστακα χερσίν ψ 76. ἔχων ἐν χειρὶ παχείῃ Θ 221, Ξ 385; εἶλετο χειρὶ παχείῃ Η 264, Φ 403; ἐλὼν χεῖρεσσιν Hes. *Th.* 487. EF: ἔγνω δ' αὐτίκα κείνος λ 615; 390, κ 397; ἠπείλει καὶ κείνος Ο 179; ρ 110. Ι 656. .

240. κείμενον ἐν δαπέδῳ λ 577. λίθον ὄβριμον ι 305. ὄβριμον ἄχθος ι 233 (disl.). ἄχθος ἀρούρης Σ 104, υ 379.

241. EF: τῷ βάλεν Αἰνεῖαο κατ' ἰσχίον Ε 305; Φ 406, Η 266, ΙΙ 465. Cf. *Batr.* 235. πᾶσα κεάσθη ΙΙ 412, 578, Υ 387; Β 780, etc..

242. κνημὴν δεξιτερὴν· βάλε Δ 519. πέσεν ὑπτίος ἐν κονίησι σ 398; Δ 522, Ν 548, Ο 434, ΙΙ 289. πέσεν ὑπτίος εὐθύς ἐφ' ὕδωρ *Batr.* 87.

243. EF: Ψυχάρπαξ δ' ἤμυν' *Batr.* 234. εἶλκον ἐπ' αὐτῷ *Batr.* 91; ρίψεν ἐπ' αὐτόν *Batr.* 237; ὦρτο δ' ἐπ' αὐτοῦς Ε 590, Λ 343.

244. τύψε κατὰ κληΐδα παρ' αὐχένα, πᾶν δέ οἱ εἴσω Φ 117. μέσσην κατὰ γαστέρα τύψε Ρ 313 (disl.); Ν 372, 398 (disl.). οἱ μεγάλῃν παρὰ γαστέρα σ 118 (disl.).

245. χαμαὶ κατέχευαν Ζ 134. EF: ἥλιος μὲν ἔδυνε *Herm.* 68; Σ 241, etc.. σκιρτῶσιν ἅπαντες *Batr.* 175; τετέλεστο ἅπαντα ε 262; Ξ 332.

246. χειρὶ παχείῃ Ηο. Cf. *Batr.* 239.

247. ἐπ' ὄχθησιν ποταμοῖο Hes. fr. 343, 12; εἶλοντο παρ' ὄ.π. ζ 97; cf. *Batr.* 20. EF: Πρασσαῖος δ' ὡς εἶδεν *Batr.* 252. δ' ἔστησαν ἐπ' ὄχθαις *Batr.* 166; Φ 172.

[18][24]	σκάζων ἐκ πολέμου ἀνεχάζετο, <u>τείρετο δ' αἰνῶς·</u>	
[12][24]	ἦλατο δ' ἐς τάφρους, <u>ὅππως φύγη αἰπὺν ὄλεθρον.</u>	
[6][18]	Τρωζάρτης δ' ἔβαλεν <u>Φυσίγναθον ἐς ποδὸς ἄκρον.</u>	250
[-][12]	Πρασσαῖος δ' ὡς εἶδεν ἔθ' ἡμίπνου προπεσόντα,	252
[14][24]	ἦλθε διὰ <u>προμάχων</u> καὶ <u>ἀκόντισεν</u> ὀξύσχοιων·	
[12][12]	οὐδ' ἔρρηξε <u>σάκος</u> , <u>σχέτο δ' αὐτοῦ δουρὸς ἀκική·</u>	
[-][24]	οὐδ' ἔβαλε <u>τρυφάλειαν</u> ἀμύμονα καὶ <u>τετράχυτρον</u>	255
[-][24]	δῖος Ὀριγανίω, <u>μιμούμενος αὐτὸν Ἄρηα,</u>	
[9][24]	<u>δὲ μόνος ἐν βατράχοισιν ἀρίστευεν</u> καθ' ὄμιλον·	
[6][18]	<u>ᾠρμησεν δ' ἄρ' ἐπ' αὐτόν· ὁ δ' ὡς ἶδεν οὐχ ὑπέμεινεν.</u>	
[12][16]	<u>Ἦν δέ τις ἐν μουσὶ παῖς Μεριδάρπαξ ἕξοχος ἄλλων,</u>	260
[12][24]	<u>Κναίσωνος φίλος υἱὸς ἀμύμονος ἀρτεπιβούλου·</u>	
[6][24]	<u>οἴκαδ' ἴεν, πολέμου δὲ μετασχεῖν παῖδ' ἐκέλευεν·</u>	
[-][12]	οὗτος ἀναρπάξει βατράχων γενεὴν ἐπαπειλεῖ·	

248. σκάζων ἐκ πολέμου Λ 811. ἀπεβήσεται· τείρετο δ' αἰνῶς Ε 352; δ 441. ΕF: ἀνεχάζετο, εἶπε τε Ε 600; Λ 461, Ρ 108. πολέμου ἀποπαύσεται Θ 473; πολέμου δὲ μετασχεῖν *Batr.* 262; etc.

249. ὄπη φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον Ξ 507, Π 283, χ 43; α 11, Ζ 57. αἰπὺν ὄλεθρον *Batr.* 279. ΕF: ἤλατο δ' ἐς λίμνην, φεύγων *Batr.* 225; Σ 616, *Herm.* 65, etc.

250. ἐς πόδας ἄκρους Π 640. ΕF: ἔβαλεν καὶ 'Επίστροφον Β 692; Π 586, *Batr.* 255 (disl.).

252. Τρωγλοδύτης δ' ὡς εἶδεν *Batr.* 247.

253. ἐκ δ' ἔθορε προμάχων καὶ ἀκόντισε δουρὶ φαεινῷ Ο 573. ἀκόντισαν ὀξέα δοῦρα χ 265, 272, 282; Δ 490. ΕF: ἦλθε μετ' 'Αργείους δ 258; cf. *Batr.* 2, 13. θῦνε διὰ προμάχων Ε 250, Λ 342, Υ 412; cf. *Batr.* 203.

254. ῥῆξε σάκος Υ 268, Φ 165 (disl.modif.). δουρὸς ἀκωκή Ηο.

255. ΕF: οὐκ ἔβαλες τὸν ξεῖνον υ 305; Π 586, Ν 651, Ο 433. ἀλλ' ἔβαλε στῆθος μεταμάζιον Ε 19; Ψ 384 (disl.). βασιλῆος ἀμύμονος τ 109; 'Οδυσῆος ἀμύμονος Ηο; etc.. ἀμύμονά τε κρατερόν τε Ηο.

256. ΕF: δῖος 'Αλέξανδρος Γ 329, Η 355, Θ 82; Γ 352; Φ 138, 250. μιμούμενοι ἔργα Γιγάντων *Batr.* 7. ἐξήγαγε θοῦρον "Αρρα Ε 35; 904. ὄξυν "Αρρα Ηο; οὔλον "Αρρα Ε 717.

257. οἳ τινες ἐν βατράχοισιν *Batr.* 143; ὅς ῥα τότε ἐν β. *Batr.* 293.

ΕF: πῶς μύες ἐν β. *Batr.* 6; "Αρπαξ ἐν β. *Batr.* 274. ἐλιξάμενος καθ' ὄμιλον Μ 467; Ν 560, Θ 269, θ 216.

258. οὐδ' ὑπέμεινε Π 814; *Batr.* 301. ὠρμήθη δ' 'Ακάμαντος ὁ δ' οὐχ ὑπέμεινε ἐρωήν Ξ 488. ΕF: ὀρματ' ἐκ θαλάμοιο Γ 142; Ν 64, Ζ 338, Ι 178; cf. *Batr.* 155. ἐξέλθωμεν ἐπ' αὐτούς *Batr.* 120; Ρ 732, ι 153.

260. Ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δάρης, ἀφνειὸς ἀμύμων Ε 9; Κ 314, υ 287; *Margites* 1. ἕξοχον ἄλλων Ηο; *Batr.* 21.

261. 'Αδμήτου φίλος υἱὸς Ψ 289; Ο 639, Π 595. φίλος υἱὸς 'Οδυσσῆος θεῖοιο Ηο. υἱὸς ἀμύμονος ἰητήρος Λ 518; Δ 194. ΕF: τρεῖς παῖδες ἀμύμονος 'Αλκινόοιο Θ 118; 419. Cf. *Batr.* 226, 230.

262. οἴκαδ' ἰὼν Α 179, β 179; Α 170, Ρ 155. ΕF: πολέμου ἀποπαύσεται Θ 473; 35, 466, Α 422, *Batr.* 248. παῖδ' ἐσιδοῦσα Χ 407; Ι 481, Λ 750, *Batr.* 112. ἄρν' ἐκέλευεν Γ 119; etc.

263. ΕF: Πριάμου γενεὴν ἤχθηρε Υ 306 (disl.); φύλλων γενεὴ Ζ 146 (disl.); Ζ 149. γενεὴν ἐρρείνεις Ζ 145, Φ 153; π 117, Ε 268, *Batr.* 23.

[24][24]	<u>ἀγχοῦ δ' ἔστηκεν μενεαίνων ἴφι μάχεσθαι</u>	
[-][24]	καὶ ῥήξας καρύοιο μέσσην ῥάχιν εἰς δύο μοῖρας	265
[-][20]	φράγδην ἀμφοτέροισι κενώμασι χεῖρας ἔθηκεν·	
[16][20]	<u>οἱ δὲ τάχος δείσωντες ἔβω πάντες κατὰ λίμνην·</u>	
[24][24]	<u>καὶ νύ κεν ἐξετέλεσσεν ἐπεὶ μέγα οἱ σθένος ἦεν,</u>	
[24][24]	<u>εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.</u>	
[9][24]	καὶ τότε ἀπολλυμένους <u>βατράχους</u> ἄκτειρε <u>Κρονίῳ,</u>	270
[20][24]	<u>κωήσας δὲ κάρη τοῖν ἐφθέγγετο φωνήν·</u>	
[24][24]	<u>ᾠ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι·</u>	
[6][24]	<u>Ἄρπας ἐν βατράχοισιν ἀμείβεται· ἀλλὰ τάχιστα</u>	275
[-][10]	Παλλάδα πέμψωμεν πολεμόκλονον ἢ καὶ Ἄρρα,	
[18][18]	<u>οἳ μιν ἐπισχῆσουσι μάχης κρατερόν περ ἔδοντα.</u>	
[20][24]	<u>ᾠς ἄρ' ἔφη Κρονίδης· Ἄρης δ' ἀπαμείβετο μύθῳ·</u>	
[12][12]	<u>οὔτ' ἄρ' Ἀθηναίης Κρονίδη σθένος οὔτε Ἄρης</u>	
[12][18]	<u>ἰσχύει βατράχοισιν ἀμυνέμεν αἰπὺν ὄλεθρον.</u>	
[-][10]	ἀλλ' ἄγε πάντες ἴωμεν ἀρηγόνες· ἦ τὸ σὸν ὄπιλον	280

264. ἀγχοῦ δ' ἰσταμένη Β 172, Ηο. ἀγχι παρέστηκεν Π 853, Ω 132. μενεαίνεμεν ἴφι μάχεσθαι Ε 606; Ξμ. Μ 367, Ηο.

265. ΕF: ῥηξάμενος Δαναῶν πυκινὰς στίχας ἀσπιστῶν Ν 680. μέσον σάκος Η 258, Ηο. εἰς δύο μῦρους *Batr.* 124. δώδεκα μοίρας *Herm.* 128.

266. ΕF: ἀμφοτέρησιν χερσὶ Σ 123, Ηο. χεῖρας ἰαλλον Ι 91, Ηο. δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκε ψ 37, etc. (copiug.). Ἀχαιοὶς ἄλγε' ἔθηκεν Α 2; Ψ 265, 400, 406.

267. οἱ δὲ τάχα προγένοντο Σ 525; τῷ δ' ἵπῳ δεῖσαντε Θ 136. οἱ μὲν ἀποστρέψαντες ἔβαν γ 162; οἱ μὲν κακκείοντες ἔβαν γ 396, Ηο. ΕF: πῆσαντες ἔβαν -- ἐπὶ νῆας Η 432; Κ 525.

268. καὶ νῦ κεν ἐξετέλεσαν λ 317. ἐπεὶ μέγα γ 322, ψ 188; Ω 706. ἐπεὶ μάλα οἱ φίλος ἦεν Α 381; υ 331, Ζ 158, Η 105, Φ 163. μέγα γὰρ σθένος Φ 304, *Hes. Sc.* 420; Θ 136. μέγα --- ἦεν κ 171, 180.

269. = Θ 132, *Hes. Th.* 838.

270. βατράχους ἐλέησε Κρονίων *Batr.* 292. ΕF: καὶ τότε τῶν ἄλλων ἐτάρων κ 250. ὄλλυμένων Δαναῶν Θ 202, 353 (disl.). Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων Λ 406; Υ 306, Β 670, μ 405, ξ 303, π 117. οἰκτεῖρατε κοῦραι *Dem.* 137.

271. κινήσας δὲ κάρη προτὶ δὴν μυθήσατο θυμόν Ρ 442, ε 285, 376; Ρ 200. τοίους ἐφθέγγετο μύθους *Batr.* 92; 12 (inv.). ΕF: ἐκαλέσσατο φωνῆ Γ 161.

272. = Ν 99, Ο 286, Υ 344, Φ 54, *Herm.* 219.

274. ἀλλὰ τάχιστα Φ 466, Ω 554, δ 544; ω 436 (disl.). ΕF: ὃς μόνος ἐν βατράχοισιν ἀρίστευεν *Batr.* 257; *Batr.* 6, 143, 293; 187, 279. ἐπέεσσιν ἀμείβετο *Dem.* 118; Γ 171, *Herm.* 162, 260, 463.

275. ΕF: Παλλάδ' Ἀθηναῖν κούρην Διὸς γ 42, Ηο; Παλλάδ' Ἀθηναῖν ἐρυσίπτολιν ΧΙ 1; XXVIII 1.

276. ἔσχοντο μάχης Γ 84. κρατεροῦ περ ἐόντος Θ 360; *Herm.* 386, 418, *Hes. Th.* 465 (disl.). μάχης ἅατόν περ ἐόντα Χ 218.

277. ὡς ἄρ' ἔφη Κρονίδης *Batr.* 177; 285; cfr. Υ 31 ὡς ἔφατο Κρονίδης. ὡς ἄρ' ἔφη Ἐκάτη τὴν δ' οὐκ ἠμείβετο μύθῳ *Dem.* 59. Ὀδυσσεὺς ἠμείβετο μύθῳ ο 485; κ 71, Ω 200, 424, ο 434, 439.

278. οὔτ' ἄρ' Ἀθηναίη Ε 333; Ζ 384, Ν 128, Ψ 388.

279. τειρομένοις ἐτάροισιν ἀμυνόμεν αἰπὺν ὄλεθρον Σ 129; α.δ. Ηο, *Batr.* 249. ΕF: Δαναοῖσιν ἀμυνόμεν Ο 73; Ρ 703, Ο 688; Θ 525. βατράχοισιν ἀρηγέμεν *Batr.* 187 (v.l.); 274.

280. πάντες ὄλωνται Θ 37, 468; τ 277, Μ 83. πάντες ἐπώμεθ' ἀολλέες Μ 78.

[6][12]	κινείσθω· οὕτω γὰρ ἀλώσεται ὅς τις ἄριστος,	284
[-][12]	ὡς ποτέ καὶ Κασσιόπη κατέκτατες δβριμον ἄνδρα	282
[12][20]	καὶ μέγαν Ἐγκελάδοντα καὶ ἄγρια φύλα Γιγάντων.	283
[24][24]	Ἦς ἄρ' ἔφη· Κρονίδης δὲ βαλὼν ἀργήτα κεραυνοῦν	285
[12][24]	πρῶτα μὲν ἐβρόντησε, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.	286
[-][16]	πάντας μὲν ῥ' ἐφόβησε βαλὼν βατράχους τε μύσας τε·	289
[18][24]	ἄλλ' οὐδ' ὡς ἀπέληγε μυῶν στρατός, ἄλλ' ἔτι μάλλον	290
[-][24]	ἔλπετο πορθήσειν βατράχων γένος αἰχμητῶν,	
[12][24]	εἰ μὴ ἄπ' Οὐλύμπου βατράχους ἐλέησε Κρονίων,	
[14][24]	ὅς ῥα τότε ἐν βατράχοισιν ἀρωγούς εὐθύς ἔπεμψεν.	
[18][24]	Ἦλθον δ' ἐξαίφης νωτάκμονες, ἀγκυλοχεῖλαι,	
[-][-]	λοξοβάται, στρεβλοί, ψαλιδόστομοι, ὄστρακόδερμοι,	295
[-][-]	ὄστοφυεῖς, πλατύνωτοι, ἀποστιλβοντες ἐν ὤμοις,	
[-][12]	βλαισοί, χειλοτένοντες, ἀπὸ στέρνων ἐσορῶντες,	
[6][6]	ὀκτάποδες, δικάρηνοι, ἀχειφέες, οἱ δὲ καλεῦνται	

284. ὅς τις ἄριστος Η 50; Ρ 62; Ηο. κατέκταθεν ὄσσοι ἄριστοι γ 108; Δ 211, Ρ 509.

282. ΕF: ἐδεΐδισαν ὄβριμον ἔγχος Ε 790; ὄβριμος "Εκτωρ Ηο; etc.. ἀπώσομεν ἄγριον ἄνδρα Θ 96; Χ 84, Β 188, Ρ 177, Π 689.

283. ὡς περ Κύκλωπές τε καὶ ἄγρια φύλα Γιγάντων η 206. ἄ.φ. Τ 30 (disl.). ΕF: ἔργα Γιγάντων *Batr.* 7.

285. ὡς ἄρ' ἔφη Κρονίδης *Batr.* 177, 277. ὡς ἄρ' ἔφη, Σθένελος δὲ Ε 111; ω 397, Ε 607, Φ 136, 502, *Del.* 82. βαλὼν ἀργῆτι κεραυνῶ ε 128, *Hes. fr.* 177, 11; Κρονίδης ἀφίει ψολόεντα κεραυνόν ω 539; ἀφῆκ' ἀργῆτα κεραυνόν Θ 133; ε 131, η 249, μ 387; ψ 330, *Hes. Th.* 515, fr. 51, 2, *Aphr.* 288.

286. μέγαν δ' ἐλέλιξεν "Ολυμπον Α 530, Η.Ι 15; ΧΧVIII 9. ΕF: πρῶτα μὲν ὄτρυνεν Π 532; 495; ν 127. αὐτίκα δ' ἐβρόντησεν ἀπ' αἰγλήεντος 'Ολύμπου υ 103; *Hes. Th.* 839, fr. 54, 7, fr.30, 13; Θ 443, *Hes. Th.* 842.

289. ΕF: πάντας δὲ λιτάνευε Χ 414; Λ 569, Ζ 15, 190, 423, *Hes. Th.* 157. ἐφόβησε μολῶν Λ 173. κατέπεφνε βαλὼν ε 128; *Batr.* 209, Ο 581, Ε 208, Ξ 413, *Hes. Sc.* 408, 140, *Th.* 515.

290. ἀλλ' οὐδ' ὡς ἀπέληγε μάχης Η 263, Λ 255. ἀ.ο.ὦ. *Batr.* 187, Ηο. ἀλλ' ἔτι μᾶλλον Ι 678, Φ 305. ΕF: Δαναῶν στρατὸν λ 559.

291. ΕF: ἔλπετο γὰρ τεύξεσθαι Π 609; ἐλπόμενοι τελέειν *Hes. fr.* 204, 85; Γ 112, Η 353, Ξ 422. ἀνδρῶν γένος δ 63(disl.); ω 508, *Hes. Op.* 11. ἡμιόνων γένος ἀγροτεράων Β 852; υ 212, *Herm.* 355. Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν λ 559; Θ 472, ω 81.

292. ἐλέησε Κρονίων Ρ 441, Τ 340. βατράχους ῥκτειρε Κρονίων *Batr.* 270. ΕF: ὡς δ' ὅτ' ἀπ' Οὐλύμπου Π 364. εἰ μὴ ἐς Εὐβοίαν *Hes. Op.* 651.

293. ὅς μόνος ἐν βατράχοισιν *Batr.* 257; 143. βατράχοισιν ἀρωγοί *Batr.* 172 (disl.). ΕF: ὅς ῥα τότε μνηστῆρσιν υ 291. Δαναοῖσιν ἀρωγοί Θ 205; Τρώεσσιν ἀρωγοί Φ 371, 428. εὐθύς ἐλῶντα *Herm.* 355 (disl.); εὐθὺ βάλωμεν *Batr.* 157. ἐνθάδ' ἔπεμψε λ 623 (disl.).

294. ἐλθόντ' ἐξαπίνης Ε 91, Ι 6, Ο 325; Ρ 57, μ 288. ΕF: ἐλθὼν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχειλῆς τ 538. γαμψώνυχες ἀγκυλοχειλαί χ 302, Π 428, *Hes. Sc.* 405. ἦλθον ~~~~ λευκώλενοι σ 198, τ 60.

296. ΕF: σκυλεύσαντες ἀπ' ὤμων *Hes. Sc.* 468 (disl.); ἀπ' ὤμων αἰσσοῦντο *Hes. Th.* 150, 671 (inv.).

297. ΕF: ὑπὸ στέρνοιο ταύσσαι ε 346; 373, Δ 106, *Herm.* 43. ἐς ἀλλήλους ὀρώωντες υ 373, Ω 633.

298. οἱ καλέονται || ἡμίθεοι *Hes.Op.* 159-60.

[·][9]	καρκίνοι, οἳ ῥα μυῶν οὐράς στομάτεσσιν ἔκοπτον	
[8][21]	ἠδὲ πόδας καὶ χεῖρας· ἀνεγνάμπτοντο δὲ λόγχοι	300
[18][24]	τοὺς δὴ <u>ὑπέδεισαν</u> δειλοὶ μύες οὐδ' ἔτ' ἔμειναν,	
[·][·]	ἔς δὲ φυγὴν ἐτρόποντο· ἐδύετο δ' ἥλιος ἤδη,	
[8][24]	καὶ πολέμου τελετὴ <u>μονοήμερος ἐξετελέσθη</u> .	

299. EF: οὐράς δ' ὑπὸ μέζε' ἔθεντο Hes. *Op.* 512.

300. πόδας καὶ χεῖρας μ 248, Ho (disl.). EF: ἀνεγνάμφθη δέ οἱ αἰχμὴ Γ 348, H 259, P 44.

301. τὸν καὶ ὑπέδεισαν μάκαρες θεοὶ οὐδ' ἔτ' ἔδησαν A 406. οὐδ' ὑπέμεινε Π 814; P 174, *Batr.* 258. EF: δολίους μύας *Batr.* 151. δειλῶ βροτῶ, οὐδὲ Hes. *Op.* 214.

303. μῆνες τε καὶ ἡμέραι ἐξετελεῦντο λ 294, ξ 293, *Pyth.* 349. EF: πολέμοιο τέρας Λ 4; πολέμοιο νέφος P 243. καὶ πολέμου πληθὺν *Batr.* 169.

Ceneda

Alberto Camerotto

ADAM M. PARRY STUDIOSO DI OMERO

A proposito di: Adam M. Parry, *'The language of Achilles' and Other Papers*, with a Foreword by P.H.J. Lloyd-Jones, Oxford (Clarendon Press) 1989, XIII & 334 pp.

Facendo riferimento al dotto necrologio di Havelock (YCS 24, 1975, IX-XV) per Adam e Ann Amory Parry, tragicamente morti in un incidente stradale nel 1971, H. Lloyd-Jones giustifica il tono meno accademico della propria *Prefazione*¹ con il carattere di Adam, che «somehow invites the less formal American rather than the severer English mode of treatment» (p. V): e in effetti capita raramente di leggere una presentazione tanto commossa e insieme equilibrata nel giudizio². Le poche pagine introduttive sono sufficienti a mettere in risalto la familiarità di Parry con lingue e letterature diverse, l'ampiezza e la profondità delle sue letture, gli interessi per la critica letteraria³, e insieme il gusto del rischio e la netta 'left-wing line' in politica, che Lloyd-Jones interpreta come aristocratica ribellione contro una società americana caratterizzata da scarsissimi interessi intellettuali (p. VI). Illuminante è soprattutto una riflessione che precede la rassegna dei contributi⁴: «Adam era solito affermare che se il suo famoso padre fosse vissuto egli stesso non sarebbe mai

¹ Che rievoca inaspettatamente anche gli incontri amichevoli con i due coniugi, in modo d'altronde molto simile, per aperta tenerezza, a quello con cui Adam ha inserito i ricordi di Dubrovnik nella pur rigorosa *Introduction* a *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.

² Pur tenendo conto delle forti consonanze fra i due studiosi a proposito della questione omerica. Anche Lloyd-Jones ritiene infatti che l'interazione fra forme scritte e orali sia fenomeno molto frequente, e che la scrittura non determini automaticamente la fine della cultura orale (sulla base degli studi condotti da R. Finnegan, *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge 1977). Con minore ingenuità, tuttavia, egli sottolinea come non solo un testo orale, bensì anche un testo scritto vada soggetto a possibilità di alterazione, e non esclude pertanto che siano intervenuti mutamenti anche di una certa importanza nel piano originario dei poemi epici (cf. *Remarks on the Homeric Question*, in H. Lloyd-Jones, V. Pearl, B. Worden, *History and Imagination: Essays in Honour of H.R. Trevor-Roper*, London 1981, 15-29, rist. in *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, 3-20).

³ Aspetti tutti ugualmente rilevabili nella formazione culturale del prefatore stesso, come basterebbe a dimostrare un suo recente contributo dal titolo *Classical Survivals. The Classics in the Modern World*, London 1982.

⁴ Diciotto articoli, scelti fra i più significativi, riguardanti Omero, Bacchilide, Tucidide, Virgilio, le traduzioni dai classici e i rapporti fra critica letteraria e filologia classica.

diventato un filologo classico. Essere figlio del più eminente grecista del suo tempo non costituiva certo un privilegio esente da ombre» (p. VI), soprattutto perché, come ritiene Lloyd-Jones, egli non approvava l'uso e l'interpretazione dell'opera del padre da parte degli studiosi di Omero. Personalmente credo che il disagio di A. Parry fosse più profondo, almeno a giudicare dai suoi contributi: se il padre non fosse stato un filologo classico, egli stesso non lo sarebbe diventato. Appena dodicenne alla morte di Milman P. (per singolare destino ucciso giovanissimo, nel 1935, da un «accidental» colpo di arma da fuoco, p. 236), Adam sembra infatti acquisire, con una sorta di appassionata lucidità, i suoi stessi strumenti scientifici per ricostruirne, e recuperarne, il percorso umano oltre che scientifico, attraverso l'indagine approfondita dell'opera: sempre in bilico fra il desiderio di affermare la propria individualità, e il bisogno di trovare, nelle parole stesse del padre, una giustificazione a quello che egli vive come un 'tradimento'.

La più famosa delle sue proposizioni risale all'articolo sul linguaggio di Achille che dà il titolo alla raccolta, e che costituisce il suo primo contributo agli studi omerici: «Achilles has no language with which to express his disillusionment. Yet he expresses it, and in a remarkable way. He does it by misusing the language he disposes of»⁵. Achille, in un certo senso, è il personaggio sul quale egli proietta la propria resistenza a superare i limiti imposti dalla teoria paterna: per esprimersi Adam non può ancora utilizzare uno strumento diverso dalla 'formula' rigorosamente intesa (tradizionale, orale, determinata dalle leggi metriche, e che presuppone perfetta identità fra *ergon* e *logos*), impiegandola tuttavia in modo improprio, e forzandola sino a restituirle quel significato di cui M. Parry, a suo avviso, l'aveva destituita. Dieci anni dopo, nel 1966, ha già abbandonato l'oralità, mantenendo intatta la convinzione che i poemi omerici siano composti in uno stile tradizionale⁶, come attesta incontrovertibilmente

⁵ P. 6. Il numero delle pagine citate si riferisce sempre alla numerazione del presente volume.

⁶ A tal proposito fa rilevare come «M. Parry's work was at first designed to describe the tradition of Greek heroic song. His original antithesis was not between the oral and the lettered poet, but between the poet of a traditional, and a poet of an individual, style» (p. 134). Non si può pertanto affermare che A. Parry «muov(a) dall'interpretazione oralista (...) non rinunciando ad essa» (M. Fantuzzi, QUCC n.s. 35, 1990, 117), ma nemmeno inserirlo fra i sostenitori della scrittura *tout court* (Lloyd-Jones). Meglio sarebbe, con Shive (*Naming Achilles*, New York-Oxford 1987, 181, n. 56), collocarlo in un settore intermedio, insieme con J.A. Russo

l'analisi della dizione formulare: «Mi sembra ragionevole ipotizzare che il cantore ionio del 725 a.C., addestrato all'uso di una tecnica formulare di gran lunga più sottile ed elaborata di qualunque altra noi conosciamo, se avesse imparato a manipolare i magici *semata* che gli erano derivati dai Fenici, non sarebbe stato da ciò indotto a mutare i suoi pensieri o il modo di esprimersi» (*Have we Homer's Iliad?*, 138). Poiché riconosce nella struttura dei poemi un disegno artistico «di primissimo ordine» (p. 119) - né lo persuadono lo stadio finale di 'dettatura' proposto da Lord (*The Singer of Tales*, Cambridge Mass. 1960) o la 'memorizzazione' stabilita su base comparativa da Kirk (*The Songs of Homer*, Cambridge 1962) -, ma soprattutto in considerazione del fatto che lo stile tradizionale non gli appare in sé sufficiente a garantire l'evidente effetto poetico della formula, sulla base della riesumata, fuorviante equazione arte = scrittura⁷, egli si vede quasi costretto a supporre l'uso della scrittura da parte del poeta, e a suggerire la ricerca di uno stile individuale che non si fondi sull'uso delle singole parole, bensì sulla disposizione delle formule «in effective ways»⁸. L'analisi della trama iliadica e la valutazione dei rimandi interni, nonché delle anticipazioni, subiscono gli influssi della simbologia di Whitman e della sottile ermeneutica di Schadowaldt e di Reinhardt, ma imprescindibile è senz'altro l'apporto del

(*Arion* 7, 1968, 276).

- ⁷ Gli sfuggono evidentemente anche le implicazioni metodologiche della mnemotecnica a livello di costituzione, oltre che di ripetizione, del testo, il che non gli consente di prendere in esame la coppia oppositiva 'improvvisazione' vs. 'fissazione', mnemonica o scritta che sia.
- ⁸ P. 120, n. 36. È significativo che, in ambito oralista, la più recente teoria, denominata 'nucleo-periferica', proponga la formula generativa, composta di due elementi, uno fisso (il nucleo), dotato di valore semantico, tale da determinare quantità prosodica e collocazione metrica dell'altro, mobile e neutro rispetto al contenuto. Se si considera che entrambi gli elementi possano assumere alternativamente valore periferico, l'espressione risulta sempre appropriata al contesto (ed è fatta salva la libera scelta dell'autore, che pure opera con una dizione assolutamente tradizionale: cf. E.J. Bakker - F. Fabricotti, *Mnemosyne* 44, 1991, 63-84). Ma c'è anche chi, partendo dalle stesse premesse, e ritenendo tuttavia fissi i ruoli del nucleo e dell'epiteto periferico, approda alla definizione di una formula analizzabile nelle sue singole componenti, quindi ad uno stile al quale si può applicare un metodo di indagine del tutto identico a quello adottato per poeti 'letterati' (E. Visser, *WJA* n.f. 14, 1988, 21-37). La ricerca di una perfetta aderenza fra forma e contenuto costituisce evidentemente un problema a tutt'oggi suscettibile di soluzioni diverse da parte degli oralisti.

New Criticism (dei lavori di W. Empson, in particolare) propugnatore di una metodologia fondata sul duplice livello, connotativo e denotativo, del linguaggio e sulla polivalenza semantica⁹.

La posizione critica ora delineata non è tuttavia solidamente acquisita, e in *Language and Characterization in Homer* (argomento di una conferenza tenuta nel 1969, benché pubblicato, postumo, nel 1972) Adam P. sembra rientrare, pur con ambigua reticenza, nell'alveo dell'oralità: «che i poemi stessi, come noi li abbiamo, fossero di fatto composti improvvisando nel corso di una recita non è stato provato, e probabilmente non può essere provato. Per i molti studiosi che oggi condividono tale opinione, essa deve rimanere soltanto un'ipotesi plausibile» (p. 301). È vero che gli epiteti «hanno certamente un'utilità metrica», ma il ritorno alla lettura diretta del testo dimostra senza alcun dubbio che essi «sono dotati di significato», il che «può indurci ad ammirare la convergenza di questi fenomeni, ma non a negarne uno in favore dell'altro» (pp. 304 s.).

Anche l'ultimo lavoro di Adam, infine, è dedicato a Omero. Nella splendida (e spesso dimenticata) *Introduction a The Making of Homeric Verse*, la raccolta dei lavori del padre, egli ripercorre, con la lucidità e la completezza di un ottimo storico della filologia classica, le fondamentali tappe che hanno portato Milman Parry all'elaborazione e all'ampliamento delle sue teorie, ricordandone scrupolosamente gli antecedenti (soprattutto Düntzer e Meillet), e fornendo un quadro preciso delle linee di sviluppo che da esse si dipartono. Per il tramite della sua ricostruzione, assistiamo all'evolversi di Milman Parry dall'ignorata tesi americana del 1923 (ancora intuitiva, fondata su un'indagine di tipo estetico che lo porta tuttavia alla percezione dello stile tradizionale), al famoso studio sull'epiteto del 1928, condotto con metodo scientifico e bibliograficamente informato. Il passaggio dalla scoperta dello stile omerico come tradizionale alla convinzione di un Omero poeta orale (passaggio determinato dalla lettura di un lavoro di M. Jousse¹⁰, dalla fondamentale amicizia con Murko, studioso di

⁹ All'interrogativo proposto da *Have we Homer's Iliad?* risponde Kirk, a distanza di qualche anno, con *Homer's Iliad and Ours* (PCPhS 196, 1970, 48-59), articolo nel quale lo studioso ribatte punto per punto alle accuse mossegli da A. Parry, rilevandone il giovanile entusiasmo per l'eccellenza artistica dell'*Iliade* (che, in quanto tale, non potrebbe che derivare, senza alcun mutamento, dall'originale versione di Omero stesso), ma soprattutto opponendosi al preconcetto secondo il quale ogni mutamento costituirebbe sempre «a novelty, that is, a departure from everything that preceded it» (p. 51).

¹⁰ *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de

poesia jugoslava, ma certo anche da una romantica propensione per l'esotismo che fa ripensare al suo scrittore prediletto: T.E. Lawrence), è ampiamente documentato dai due articoli, pubblicati fra il '30 e il '32 in HSCPh, sui quali, non per caso, si è per lo più appuntata la critica degli oppositori. La scoperta dell'oralità, che determina da un lato la definitiva e fondamentale scissione fra poesia omerica e poesia letteraria, influenza dall'altro, secondo Adam, l'espansione della teoria formulare, grazie alla maggiore importanza attribuita al suono, quindi al fattore analogico (spesso sottovalutato nei contributi dedicati all'opera di M. Parry): «Le considerazioni sulla formazione analogica (...) suggeriscono che struttura grammaticale, quantità prosodica della parola e puro suono sono essi stessi 'formulari', in modo tale che due esempi di un dato 'elemento formulare' possono, al limite, non avere alcuna parola in comune. (...) Questo suggerisce una più ampia flessibilità per il linguaggio epico, ma una flessibilità controllata sempre dalla tradizione»¹¹. Col procedere delle registrazioni di poemi orali in Jugoslavia, e grazie anche all'opera di Arend (*Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933), l'attenzione di M. Parry si sposta, infine, sul 'tema' (unità narrativa alla quale si dedicherà soprattutto Lord, e, da ultimo, Nagler¹²), a discapito della formula che sembra perdere interesse ai suoi occhi.

Nel delineare gli influssi delle teorie paterne sui suoi successori¹³, lo studioso riafferma la propria individualità. Non crede nel metodo

philosophie 2, 1924, c. IV, 1-240.

- ¹¹ *Introduction* 228. Sulla base di tale interpretazione è facile riconoscere dunque, già in Milman Parry, le intuizioni che porteranno non solo alla 'flessibilità formulare' di Hainsworth ma addirittura alla 'formula strutturale' di Russo e alla linguistica generativa di Nagler.
- ¹² *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles 1974.
- ¹³ Fra i quali Adam apprezza in particolare Hoekstra, che fornisce «what may well be the best criticism that has yet appeared of Parry's work on its own terms» (p. 247, n.90). Egli riconosce inoltre i primi segni dell'attuale 'unitarietà' orale in Parry stesso, il quale «was by instinct a Unitarian» (p. 249), come dimostrerebbero le 28 pagine di note dattiloscritte (mai date alle stampe) nelle quali aveva annotato alcuni spunti a favore dell'unità compositiva dei poemi omerici: assenza di ripetizioni di personaggi e avvenimenti, e uso di «conscious literary devices» (pp. 249 s.). A suo merito va ascritto anche l'aver compreso l'estrema importanza dell'opera di Havelock, che da M. Parry si discosta per delineare una cultura sostanzialmente 'aurale'.

comparativo¹⁴, e rimane personalmente convinto che sia stato dimostrato soltanto che lo stile omerico è tradizionale e orale, non che Omero stesso è poeta orale¹⁵. Lo affascina lo sviluppo assunto dall'indagine sul 'tema', ma anche a questo proposito avverte di non trascurare «le qualità individuali della singola scena»: i temi si ripetono, è vero, ma differiscono i contesti, ai quali i temi vengono adattati tramite lievi modificazioni, o addirittura interi versi¹⁶.

Ribadisce quindi «effetto poetico» della formula, libera scelta del poeta nella «disposizione di formule tradizionali», precisa organizzazione dei dettagli «correlati alla più vasta economia» dei poemi, «rimandi interni» (p. 263). E tuttavia sino alla fine insegue un'impossibile convergenza con il padre, come dimostra la citazione che conclude il lavoro, tratta da un articolo di Milman Parry a proposito del metodo storico applicato alle letterature classiche: «lo studio di tali letterature ha subito un declino, e continuerà a subirlo, sino a quando gli studiosi non abbandoneranno il loro isolamento filologico e si immetteranno nuovamente nel flusso del pensiero umano contemporaneo» (p. 264).

Adam Parry non è certamente uno dei massimi filologi del nostro tempo, né uno dei più produttivi, ma la rara sensibilità letteraria¹⁷,

¹⁴ Per lo meno in quello seguito da Lord e da Notopoulos, troppo ingenuamente entusiastico.

¹⁵ A p. 262, n. 111, sostiene infatti ancora una volta la legittimità dell'ipotesi della scrittura. I tentativi di delineare una nuova poetica dell'oralità gli appaiono «mainly negative: one must not look for any real coherence in the Homeric poems (...); nor (...) for any relevance of part to whole, or of part to larger part, either in the case of single words, or in that of entire scenes» (p. 255). Omero, insomma, in tale prospettiva «may be vindicated as a historical personage, as an artist he may be merely excused» (N. Austin, GRBS 7, 1966, 295, citato a p. 256, n. 102). Per le critiche alla poetica dell'oralità si veda anche Anne Amory Parry, *Homer as Artist*, CQ 31, 1971, 1-15: «we cannot justly say that the canons of written literature are entirely useless in dealing with oral poetry» (p. 13).

¹⁶ P. 237, n. 70. Dello stesso avviso è oggi un oralista di stretta osservanza come Fenik: cf. *Stylization and Variety. Four Monologues in the Iliad*, in *Homer. Tradition and Invention*, a cura di B. Fenik, Leiden 1978, 68-90. È singolare che già nel suo lavoro precedente (*Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968), lo studioso fosse colpito da Hom. II 776 = ω 40 (tanto da affermare: «One is tempted to believe that they were originally applied to Achilles as he lay slain by the hand of Paris», p. 70, secondo la nota teoria neoanalitica), gli stessi versi che M. Parry definiva «wondrously forceful», inducendo Adam a supporre in tale giudizio, benché ancora latente, «some hint of the artistic construction of the Iliad» (p. 251).

¹⁷ Già evidente nel giovanile *Landscape in Greek Poetry* (pp. 8-35), fortemente

l'estrema attenzione e il rispetto per il testo, insieme con l'ampia cultura¹⁸ (mai soffocante e pedantesca), ne hanno fatto il precursore di alcuni fra i più stimolanti e fruttuosi filoni di ricerca della filologia classica. Il lavoro sul linguaggio di Achille¹⁹ ha suscitato consensi e rifiuti, estensioni indebite e fraintendimenti²⁰, e comunque un interesse che non tende a scemare²¹. Aperti riconoscimenti ha ottenuto l'articolo sulla caratterizzazione²² che, tramite l'originale indagine sull'uso dell'apostrofe, ha influenzato anche gli studi di narratologia applicata ai poemi omerici²³. Suscettibili di imprevisti sviluppi si sono dimostrate le brevi note sugli aspetti antitetici e complementari dell'eroismo rappresentati da Achille e Odisseo²⁴, e sull'*Iliade* come «poema che indaga criticamente la concezione eroica della vita»²⁵.

influenzato da W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London 1950. Per quanto concerne l'esegesi di Plat. *Phaedr.* 230d 3-5, e per la negazione della «Pathetic fallacy» (Ruskin) nel periodo arcaico della letteratura greca, l'articolo trova dichiarati consensi da parte di Segal (Arion 2, 1963, 19-53) e di Elliger (*Die Darstellung der Landschaft in der Griechischen Dichtung*, Berlin-New York 1975).

- ¹⁸ Caratteristiche ben documentate anche dai due contributi sulla traduzione dei classici (pp. 39-49, 68-77).
- ¹⁹ Come d'altronde il famosissimo *The Two Voices of Virgil's Aeneid* (pp. 78-96), che ha conosciuto un'incredibile fortuna, soprattutto ad opera della scuola di Harvard, dando esito ad eccessi quali il recente volume di R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987, a proposito del quale si veda A. Traina, RFIC 118, 1990, 490-99. Anche il suo approccio a Tucidide, considerato dal punto di vista eminentemente letterario, ha avuto largo seguito, inducendo un mutamento di prospettiva nella valutazione dello storico.
- ²⁰ Che giungono sino alla prefigurazione di un vero e proprio 'idioletto' dell'eroe, quasi si trattasse di una creatura di carne e sangue piuttosto che di un personaggio. Per una revisione critica di eccessi ed errori prospettici cf. G. Messing, *Language* 57, 1981, 888-903 e R.P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca and London 1989.
- ²¹ Cf. A. Reeve, CQ n.s. 23, 1973, 193-95; P.B. Claus, TAPhA 105, 1975, 13-28; O.G. Cramer, CJ 71, 1975-76, 300-04; J.H. Hogan, CJ 71, 1975-76, 305-10; S.L. Schein, *Eranos* 78, 1980, 125-31; P. Friedrich-J. Redfield, *Language* 54, 1978, 263-88; G. Messing, *Language* cit; S. Scully, TAPhA 114, 1984, 11-27; S. Nimis, CW 79, 1986, 217-25; J. Griffin, JHS 106, 1986, 36-57.
- ²² Si veda, ad esempio, W. Whallon, *Formula, Character, and Context*, Washington 1969.
- ²³ Cf. E. Block, TAPhA 112, 1982, 7-22.
- ²⁴ Si veda T. Edwards, *Achilles in the Odyssey. Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*, Meisenheim-Königstein 1985, con ampia bibliografia.
- ²⁵ P. 117. Basti citare, fra i molti, J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.

Ma soprattutto hanno avuto largo seguito²⁶ l'insoddisfazione di A. Parry per l'indifferenza nei confronti del valore artistico dei poemi omerici, il suo invito a restituire significato alla formula, a contestualizzare il tema, a non trascurare la rilevanza dei rimandi interni²⁷.

Bologna

Simonetta Nannini

- ²⁶ O meglio erano già nell'aria, dovevano di necessità trovare sbocco e soluzione, ed egli ebbe il coraggio di opporsi per primo, apertamente, a quella che in America era ormai una leggenda.
- ²⁷ Come testimoniano il lungo elenco di titoli stilato da J. Holoka (CW 66, 1973, 257-93), i contributi raccolti da Fenik nel già citato *Tradition and Invention*, e da J. Bremer, I.J.F. De Yong, J. Kalf, in *Homer. Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam 1987. Anche fra gli studiosi italiani l'oralità pura ha ceduto il passo, nella maggior parte dei casi, alla più elastica e sfumata 'auralità' (si veda, a tal proposito, L.E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in AA.VV., *Storia e Civiltà dei Greci*, I 1, Milano 1978, 73-147, con ampia bibliografia). Dal problema della composizione, l'attenzione si è pertanto spostata, grazie all'opera soprattutto di B. Gentili, a quello della comunicazione, della *performance*, inevitabilmente orale e auralmente recepita. Fra gli oralisti si segnalano, per la novità delle rispettive soluzioni, C.O. Pavese, il quale sostiene l'indipendenza delle tradizioni ionica e non ionica dei poemi epici rapsodici, tradizioni entrambe coltivate oralmente sino almeno al VI secolo (*Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, e, in particolare, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974); F. Ferrari, che si propone di individuare nei poemi omerici «segni e tracce di esecuzioni effettivamente improvvisate» (*Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*, Pisa 1986); G. Cerri, al quale va ascritta la reintroduzione della diacronia, vale a dire il riconoscimento di fenomeni di stratificazione, nell'ambito dell'oralità (*Lo statuto del guerriero morto nel diritto della guerra omerica e la novità del XXIV libro dell'Iliade. Teoria dell'oralità e storia del testo*, in *Scrivere e recitare: Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a cura di G. Cerri, Roma 1986, 1-53). Sull'opposto fronte dei sostenitori della scrittura, dopo il lavoro di B. Marzullo (*Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970²) nel quale lo studioso perveniva alla conclusione che il testo omerico fosse già noto, in una forma non molto diversa da come noi la conosciamo, a Esiodo, agli autori degli *Inni* e ai lirici (tesi ripresa e condivisa da Rossi, nel quadro di una nuova impostazione che prevede un'oralità «contaminata con procedimenti compositivi scrittori»), oggi V. Di Benedetto affronta la dimostrazione della composizione scritta dell'*Iliade* avvalendosi della scoperta di una formularità 'interna' al poema, e riprendendo in esame lo sviluppo delle similitudini e le corrispondenze a distanza (RFIC 114, 1986, 257-85 e 385-410; RFIC 115, 1987, 257-87).

TIME, ORACLES, AND MARRIAGE IN THE *TRACHINIAE*

Sophocles' *Trachiniae* uses marriage as its major field to exhibit the tragedy of human passions, violence, and mistake or miscalculation. Through its images of the disrupted wedding ritual, the play also uses marriage as a microcosm of order in the individual's passage through life, in the family, and in society. The violations of marriage lead to an inversion or confusion of the normal stages of the human life-cycle. But marriage here involves far more than individual happiness or even the relation between the individual and society. It reflects the precariousness of the civilized order in general. More specifically, the end of the play, as I shall try to show, dramatizes a deep-seated Greek ambivalence between endogamy and exogamy, and also a related sensitivity about relinquishing part of the property of the *oikos* in exchange for a bride from a different *oikos*.

As Bruno Gentili has shown for the *Medea*, the marriage bed is protected by its own form of retributive justice or *dike*¹. Transgression of the rights of the marriage bed turns back upon the transgressor, in this case Heracles, with a series of reversals that are symmetrical with his violations of the marriage. Heracles, having callously disregarded the rights and dignity of his wife in his house, comes to act out all the roles of the marriage ceremony, but in a grotesquely distorted form. In the retributive logic of tragic justice, Heracles gets the kind of wedding rite that he has deserved. Deianeira's share in the responsibility also takes the form of a bridal death - what Seaford calls the «tragic wedding»². Hyllus' misguised invocation of ποίνυμος Δίκη against her in 808 (the only personification of Dike in the play) closely interweaves the themes of marriage and justice, but also forms part of

¹ B. Gentili, *Il 'letto insaziato' di Medea e il tema dell'adikia' a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella 'Medea' di Euripide*, SCO 21, 1972, 60-72.

² R. Seaford, *Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' 'Women of Trachis'*, Hermes 114, 1986, 50-59 and *The Tragic Wedding*, JHS 97, 1987, 106-30, especially 119f., 128ff. For other aspects of the theme of marriage in the play see Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass. 1981, 62f., 75ff. and also *Marriage et sacrifice dans les Trachiniennes de Sophocle*, AC 44, 1975, 30-53; T.C.W. Stinton, *Heracles' Homecoming and Related Topics: The Second Stasimon of Sophocles' Trachiniae*, Papers of the Liverpool Latin Seminar 5, 1985, 403-32, especially 410ff. For the question of Deianeira's responsibility see 582f., with the comments of W. Kraus, *Bemerkungen zum Text und Sinn in den 'Trachinierinnen'*, WS 99, 1986, 99f.

the cruel inversions of both sets of values, male and female, in Deianeira's tragedy. These inverted rites in turn make visible the disorder that the wedded pair (on Heracles' initiative) has allowed to enter the most intimate space of their house, the *muchoi* or *thalamos* of the familial space (578f., 686; 900, 913).

The play places marriage in the foreground as a social institution, represented firmly by Deianeira in the prologue. In the background, however, lurk the 'disease' (*nosos*) of uncontrolled lust and the 'persuasion' that eventually produce the utter destruction of the family: bestial suitors, rape, the sack of houses and cities, wives who kill husbands, husbands and sons who would kill wives and mothers, a new bride giving birth to an Erinyes, the fusion of the sexual union of the bridal night with penetration by the sword, and the close embrace of a poisoned garment that converts the metaphorical heat of desire into the literal ravages of a deadly fever³.

The vicissitudes of Deianeira's marriage become the figure in which is writ large the lesson of man's mortal subjection to time's changes. As Iole's fate acts out in the present the terrors that Deianeira had felt as a young woman in the past, so all the normal times and gender categories of the marriage rites are mixed up, with the resultant replacement of chaos for order, misery for joy, death for life and fertility.

The distortions of the wedding ritual also contribute to the play's device of foreshortening time. As we shall see, the play collapses the beginning and later stages of marriage as it collapses the beginning and end of life for both of its protagonists. Marriage is thus parallel with the recurrent oracles, which also collapse the stages of life. Through the wedding motif for Deianeira and the oracles for Heracles, the play explores the tragic pattern wherein the suffering at the end of a life is at every moment mysteriously present beneath the surface appearance of its vigor and happiness. The oracles seem to identify the end of life with its supposedly happy continuation in mature strength, success and triumph in the present. Thus they apparently offer an alternative between death in the present and 'escaping the end (fulfilment) of time' (ἢ τοῦθ' ὑπεκδραμόντα τοῦ

³ For the imagery of lust as 'disease' and 'persuasion' as dangerous seduction, with deadly effects, see C. Segal, *Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry, and Heroic Values*, YCS 25, 1977, 99-158, especially 111-15, with the further literature there cited.

χρόνου τέλος, 167), with a resultant existence without pain (166-68). But in fact the alternative does not exist. As Heracles recognizes the truth at the end, the 'painless existence' is itself death (1169-73)⁴. The oracles' ambiguous message is that the powerful destructive forces from the past are still alive in the present (see 79-81, 1169-71).

Like the oracles, marriage holds both endurance in suffering (*ponos*, 26-30) and the promise of happiness to come (205ff., 640ff.). But instead marriage becomes the area in which suffering is most intense. Deianeira opens the play with an account of this suffering (1-35), but she does not yet know just how deep it will prove. Her opening lines, as Seaford has shown, are a cruel inversion of the *makarismos* of the bride in the wedding ceremony⁵. Instead of the pronouncement that the married couple will be happy throughout their lives, she repeats the ancient, cautionary apophthegm that no one may be considered happy until he sees the end of his life (*aiôn*, 2); and she harks back to the time of her wooing, when she might have received the bridal *makarismos*, as the beginning of her life of unhappiness, toil, and worry (9-35; cf. *aiôn*, 34). Hers has been a marriage where the 'lifetime' (*aiôn*) will indeed turn out to be the very opposite of 'happy'.

This inversion of the bridal *makarismos*, however, is also closely interwoven with the oracles, which, like marriage, cover the entire *aion* with happiness or its reverse. Marriage for the woman and oracles for the man make visible the changes that a mortal being undergoes in time. The analogy appears in the close verbal and thematic connections between Deianeira's remarks on marriage in her prologue (1-3, 21, and 26f.) and the ambiguous oracles about a happy end of life or a peaceful *telos* from Zeus at various points later in the play (79-81, 166-68, 1169-71). In particular, we may compare Deianeira's opening *gnome* with her first account of the oracles to Heracles:

ὡς οὐκ ἄν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν
θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστός οὔτ' εἰ τῷ κακός (2-3)

⁴ I cannot enter here into the many problems of the oracles in the play. For discussion see Segal, *Sophocles*, 134ff; Albert Machin, *Cohérence et continuité dans la tragédie de Sophocle*, Paris 1980, 151-62.

⁵ Seaford, *Wedding*, 55 and *Tragic*, 122.

Ὅς ἢ τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίοτον εὐαίων' ἔχειν. (79-81)

Her remarks about a *telos* from Zeus, in the context of being wooed and won in marriage also resemble the oracles from Zeus that Heracles understands at the end:

Τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς,
εἰ δὴ καλῶς. (26f.)

ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστῶτων ἐμοὶ
λύσιμ τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς·
τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ. (1170-72)

Deianeira's account of the change from the girl's *bios amochthos* to the anxieties of marriage (147-50) is also the woman's house- and marriage-oriented version, as it were, of the oracle that predicted Heracles' change in this present time from toils to a life free of suffering (*mochthoi*, 1170, 1173; *ponoi*, 179; cf. also 166-68). The reversal in the meaning of the oracles that turns the ostensibly happy *telos* of life into the stark *teleutê* of death (cf. 79, 167, 1255f.), then, proves to be exactly parallel to the *makarismos* of the wedding ceremony that has turned into woe and worry (1-3).

Deianeira's opening speech on the mortal life-cycle (1-3) focuses particularly on the woman's changing roles as she enters and experiences marriage. Later, at the opening of the first episode, she demarcates these stages in her speech about the cares of marriage (144-50). She alludes to them again, indirectly, when she compares her declining beauty to the ripening bloom of Iole (547-49). The word she uses for herself, *phthinousa* (548), also carries the larger connotations of the 'waning' or 'decay' that belongs to the mortal condition in general. In struggling with the sufferings of her marriage, Deianeira thus becomes the agent who brings to Heracles the full experience of time. She causes him to suffer time's changes, like a woman, in and through his body. Reduced to the weakness of a *par-*

thenos (1071), he learns, as she did, how a single night can effect a massive change of status and condition (149)⁶.

Viewed in the perspective of the changing cycles in a woman's life over time, Iole is not only Deianeira's rival; she is also her complement, a doublet of her younger self. As her rival, she has the bloom of youth that the older woman sees fading or 'perishing' in the inevitable rhythms of life (547-49). As her complement, Iole is a younger Deianeira, the new bride that Deianeira once was and can still vividly remember herself to have been (6ff., 144ff., 557ff.). Taken together, the two figures not only evoke the pre- and post-nuptial concerns of the Greek woman, but make manifest, in a single field of vision, all the different stages of a woman's life: the wooed, nubile girl, the young bride approaching her new house, the mother with her cares and children in the household, and perhaps even the mourning widow as Deianeira weeps over a husband she regards as dead and regards herself as 'abandoned', *erêmê* (904f., keeping the manuscript reading)⁷

Indeed, this last passage suggests the fusion of the beginning and end of a woman's married life if it evokes both the widow's lament and (as Seaford suggests) the disorientation of the new bride «abandoned by her kin and not yet incorporated into a new relationship»⁸. In a single moment Deianeira 'loosens her robe' like a new bride on her wedding night (924) and laments her desolation like an aged widow (905). The imagery of marriage calls up the woman's whole trajectory of life as the marital bed virtually turns into her bier and tomb in the 'hollow coverlets' where Deianeira dies (901)⁹.

⁶ For Heracles' 'female' suffering through the physicality of his body see Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias*, Paris 1989, 49-51, 148f. As Loraux shows, Heracles' shift of gender roles is part of the paradoxical play of opposites about a hero who is the 'supermale' but yet has particular vulnerabilities to women, as the story of Omphale illustrates (cf. *Trach.* 250-54).

⁷ Recent editors accept Nauck's emendation, *genoini' erêmoi*: so P.E. Easterling, ed., *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982; H. Lloyd-Jones and N. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990; Malcolm Davies, ed., *Sophocles, Trachiniae*, Oxford 1991; but see contra Seaford, *Wedding*, 57f.

⁸ Seaford, *Wedding*, 58, citing (*inter alia*) *Antig.* 887. *Erêmê* does not of course literally mean 'widowed' here, but it can still suggest an analogy between Deianeira's bereft state and widowhood: see Eur., *Hec.* 810f.; cf. also Aesch. *Ag.* 861f., Eur. *Alc.* 378-84, *Hipp.* 846f. At *Trach.* 176f. Deianeira has already expressed anxiety about being widowed, 'deprived of the best of all men' (*esterêmenê*).

⁹ See Seaford, *Wedding*, 57.

In the chorus just preceding her confrontation with the threat of Iole as a new bride, Deianeira appears as the prize of a contest for a bride, the 'heifer' (530, presumably still 'unyoked') awaiting the 'bull' (509). Then, soon after, when she is meditating what to do about her situation, she calls Iole 'yoked', *ezeugmenê* (536). The repetition of this traditional marital imagery in so short an interval makes the difference in ages between the two women seem less important than their shared role as victims of their sexuality, both subject to the animal drives that determine the course of their lives, both waiting for their mate to determine the next phase of their lives. Yet precisely this overlapping sexual language also separates the two women in bitter rivalry¹⁰.

The ensuing flashback to Deianeira's premarital experience (555 ff.) juxtaposes the two 'marriages' of Heracles, with her and with Iole, as ironical mirror-images of one another. The winning of a new 'bed-mate' (cf. 539f.) by the so-called 'faithful' husband (541; cf. 550) is superimposed both upon the original wooing of Deianeira in the previous ode and on the bestial violations that hovered about that fresh first marriage shortly afterwards (559-81). Heracles' acquisition of Iole, then, is seen against a double background: his winning of a legitimate bride in a heroic contest and his defense of that bride, once won, from the Centaur's rape. His winning of Iole inverts both of these praiseworthy deeds. He wins a new bride by martial force, but with the destruction of his established marriage; and he himself now plays the role of the bestial violator of marriage.

As Deianeira has a younger self in Iole, so does Heracles in his son Hyllus. Hyllus helps extend the experience of generational passage and marriage from the female to the male. For him, as for Haemon in *Antigone*, marriage marks the advancing time of the young man's life, with tragic implications for both of these characters. Haemon defies his father's commands, takes a forbidden bride-of-Hades, and ends his life in a marriage ritual that fuses with death. In the moment of this union with his 'bride', he becomes one of the *aôroi*, those who die before the fulfilment of marriage (*Antig.* 1234-43).

¹⁰ The animal imagery here also implies how close the bestial world is to the human, especially in the area of sex, and how dangerous it is when it breaks through the surface. Here the conventional terms gain a new reality as actualized metaphors for human behavior. When Deianeira pulls her memories of the Centaur up from her past, that animal world does indeed enter her house, as a hidden poison of her mind and of Heracles' body.

Hyllus begins the play as a child among Deianeira's other children, defined as τέκνον and παῖς (61), and he is so referred to repeatedly throughout the play. But in making the journey from Trachis to Cenaeum he accomplishes what is virtually an initiatory passage from the sphere of the mother to that of the father. At this point he becomes an adult male, and Heracles addresses him as *anêr* (1238)¹¹. He will perform the commands of his father, albeit reluctantly, including the command that pertains to marriage; and in this act of difficult obedience he will enter upon his adulthood (cf. 1158). His first manly duty is to marry, to found a new household after the disintegration of the old. Yet the circumstances of marriage that mark his passage to male adulthood are the reverse of the happiness that usually attends such an event.

The wedding motif is important because it is also linked with another of the play's major concerns, the honor or *timê* of the wife in her household. Deianeira's disastrous action is motivated by her wish to protect this status. It is essential to the wife's honor or *timê*, as Foucault remarks, «not to see another woman given preference over her, not to suffer a loss of status and dignity, not to be replaced at her husband's side by another - this was what mattered to her above all else»¹². This loss of dignity is exactly what Deianeira suffers; and the affront constitutes *lobe*, an injury to the wife's basic rights in her house. Thus Deianeira uses the phrase λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός, 'a merchandise of injury for my mind' (538) for Heracles' sending Iole to the house. Received within as a *damar*, a second wife, Iole displaces Deianeira from her *timê* as well as from her bed (*lechos*, 545-51).

Having been dishonored in her wifely role, she kills herself not as a woman generally does in tragedy, with the noose, but with the sword, in an action that makes the chorus ask if 'a woman's hand had the courage to found such deeds' (898)¹³. Yet her 'male' death takes

¹¹ Heracles continues to call Hyllus *pais* or *teknon*, however, in 797, 1024, 1221, 1227. See 1017, where the Old Man attending Heracles addresses Hyllus as ὦ παῖ τοῦδ' ὠδρός; cf. also 1225.

¹² M. Foucault, *The Use of Pleasure*, 1984, vol. 2 of *The History of Sexuality*, trans. R. Hurley, New York 1985, 163, apropos of Xen., *Oec.* 10.9. Cf. also Eur. *Med.* 765ff., *Ion* 836ff. See also J.-P. Vernant, *Le mariage*, in *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, 68.

¹³ Segal, *Sophocles*, 156; also Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985, 33ff. The emergence of this heroic dimension in Deianeira is

place in the marriage-bed, the place of her role as wife and mother, and evokes the female role in the wedding ceremonies: Deianeira's 'loosening' of her robe (924) is suggestive of the new bride's 'loosening of the zone' on the wedding night¹⁴. Heracles, on the other hand, soon exchanges gender roles in the opposite direction: he weeps shamefully, like a woman or a *parthenos* (1070-75), and enacts the role of the new bride who removes the veil at the *anakalypteria* (δείξω γὰρ τὰδ' ἐκ καλυμμάτων, 1078)¹⁵.

The confusion of gender roles in this ruined *oikos* is paralleled by a confusion of a woman's generational passage. Although Deianeira is a mature, long-married woman with at least one grown son, she recapitulates the experience of the nubile girl, the *parthenos*, approaching marriage¹⁶. Her opening account of being wooed by Achelous draws on old myths about the metamorphic fluidity of water-gods; but the fear of a suitor who appears in the terrifying shape of a 'winding serpent' (12) may also reflect folk-traditions about young brides' anxieties. Psyche, in Apuleius' self-consciously mythicized tale, receives a similar image of her new husband's supposed serpentine monstrosity (*met.* 5.17). Deianeira's fears, like Psyche's, are (at least in part) sexual (anxiety about the 'monstrosity' of the phallus that will penetrate her); and her next lines make the sexual nature of these fears explicit: 'Ill-fated, awaiting such a suitor, I kept on praying always to die before ever coming near this bed' (15-17)¹⁷. Then, a few lines later, she moves from the new bride's fears of the first night to the married woman's fears in the night. These are not about a suitor but about a husband and the birth of children (27-35)¹⁸. As Deianeira comes to her present life as middle-aged matron, she also employs the imagery of birth, nurture, and agriculture - images appropriate to the

symmetrical with Heracles' pitiable weeping like a girl in 1070ff., and we may compare the more drastic reversal of gender and heroism in Euripides' *Alcestis*.

- ¹⁴ See Seaford, *Wedding*, 58 and *Tragic*, 119. Note too the repeated motif of the hand in the previous line (*syntonōi cheri*, 923), which takes up the male heroism of 897.
- ¹⁵ For Heracles' 'unveiling' and the *Anakalypteria* see Seaford, *Wedding*, 56f. See also G. Sissa, *Le corps virginal*, Paris 1987, 116ff., with the references there cited.
- ¹⁶ On this point see Seaford, *Wedding*, 55.
- ¹⁷ On this passage see Easterling, *Sophocles*, ad loc., and *Phil.* 677.
- ¹⁸ Note how 'awaiting' the suitor (*prosdedegmenē*, in 15, has become the 'receiving' a succession of toils, *diadedegmenē*, in 30.

mature woman, whose adult functions are often compared to that of the fertile earth¹⁹.

These two basic stages of the woman's life-cycle, loss of virginity and motherhood, are again brought together, anomalously, at the arrival of Iole. This young girl (*neanis*, 307) might be the virgin bride, awaited and familiar (at least by name) to the new household that she is joining²⁰. Instead, she is unexpected, anonymous; and of unknown parentage (310-18). Like Deianeira, she fuses what ought to be mutually exclusive conditions of the woman in marriage. She is both *neanis* and *teknoussa* (307f.), a *kore* who is already 'yoked' (536f.), a 'stranger' (*xenê*) who is already established as a *damar* (427f.), sharing the same *gamoî* in the same bed (539f., 546), the true 'wife' of the 'lord' in the house (545, 550). Her appearance suggests other possible female roles: she may be a mother, or without a husband. As a woman 'without a man' (*anandros*, 308), she may also be a widow. In this latter respect, her presence actualizes another fear of Deianeira - and one that Deianeira herself unintentionally realizes (cf. 904f., discussed above). The wife of the wandering hero has already been living a widowed life, with her 'husbandless bed' (*eunais anandrotouisi*, 109f.); and she recalls this phrase in her own tentative characterization of Iole in 308. At the peripety contrasting stages of marriage come together in a mutually destructive fusion of opposites. When the legitimate, long-married wife kills herself in a deadly re-enactment of the bridal night, the 'new bride' gives birth to an Erinyes for the house (893-95).

As an inverted wedding, Iole's arrival is greeted not by the joyful music and shouting that awaits the new bride (*domos ho mellonymphos*, 205ff.)²¹, but by silence and pity (312f.). The passage that describes her as the bride who 'gives birth to an Erinyes' also calls her coming *aneortos*, 'without festivity'²². Yet 'voiceless Kypris' (860)

¹⁹ The analogy is encoded into the marriage formula ἐπ' ἀρότω γνησίω παιδῶν: see Menander, *Perikeiromene* 1013, Sandbach; in general M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972, 215ff.

²⁰ Cf. *h. Ven.* 133-35, where the young girl (Aphrodite in the guise of a *parthenos*) expects to be introduced to the family of Anchises as part of the arrangements of the marriage.

²¹ See Seaford, *Wedding*, 56.

²² This reading of the mss. in 894 (instead of the scholiast's division *ha neortos*) is accepted (after Wilamowitz) by some recent editors: Lloyd-Jones and Wilson and Davies, ad loc.; contra, Easterling, *Sophocles*, ad 893-95.

proves to be vocal after all, for the love-goddess produces sounds of woe in the house (863ff.) rather than the joyful music of the wedding, whether old or new²³. The eagerly awaited arrival of the 'groom' (cf. 655ff.) will echo not with the happy music of the flutes but with lamentation (947, 950ff., 962ff.) and fearful cries (983ff.) after a grim, uneasy silence (974ff.). The same negation of wedding festivity occurs soon after with Heracles' arrival in a 'soundless' procession (*anau-datos*, 968). The absence of voice not only cancels out the exultant sounds of voice or flute at the hoped for reunion (205-220; cf. *kalliboas aulos*, 640ff.); it also reminds us of the destructive power of Kypris, 'voiceless', in the background (860f.), where the context was also the bridal ceremony (cf. *nymphan agages*, 857f.). When the silence is broken, it is for the awful cries of pain and rage, not joy (1007, 1010, 1014ff.).

Deianeira feels an instinctive sympathy for the younger woman (312f.); but this sympathy has deeper roots than she recognizes, for Iole has suffered from Heracles the violence from which Heracles had protected her at the beginning of her marriage when she was just a girl (*pais et' ousa*, 557; cf. 563f.). Whereas Deianeira was rescued from a monstrous suitor by her victorious husband-to-be, Iole is carried off forcibly by a man who attacks her city. Whereas Deianeira enjoys the 'distinguished bed' (*kriton lechos*) of legitimate marriage (27) 'from the house of (her) father, Oeneus' (6), Iole is offered only the 'secret bed' (*kryphion lechos*) of concubinage (360) and both witnesses and shares the destruction of her father's house. Instead of solidifying the bond between *oikoi* in the ratified exchange of marital negotiations, Iole's union destroys both houses (cf. 362-65). The bond between these two households becomes one of death (cf. 281ff. and 1233ff.). As Iole is now anonymous, so Deianeira will herself lose 'the name of mother' (817f., 1065). She inquires whether the girl is 'without a man' (308), i.e., unmarried; but, as we have noted, she herself has been

²³ So 813ff, 863ff., 904ff. of Deianeira; 932-42 of Hyllus; 772ff., 790ff., 983ff. of Heracles. The inverted wedding-song has an analogy with the deceptive marriage-feast that Odysseus orders in his house to disguise the slaughter of the suitors (*Od.* 23.130-52). Here, as elsewhere in the play, the *Odyssey* is a paradigm for the happy homecoming and reunited house that Deianeira and Odysseus cannot achieve. In the *Odyssey* the festivity of the pseudo-marriage is appropriate, after all, to the reestablished marriage of the king and queen. In the *Trachiniae* the anticipated wedding music turns to discordant shrieks of pain or heavy silences.

worn down by a 'bed without a man' (109f.). Anomalously, the married woman has a 'husbandless bed', whereas Iole, the 'maiden' or *korê* (536) is 'yoked' and may truly have 'the man' of whom Deianeira has been deprived (550f.).

Iole's entrance as the silent captive in a victory train is a visual recall of Cassandra's entrance in Aeschylus' *Agamemnon*²⁴. She is also like the Aeschylean Helen, a woman whose beauty brings destruction to her city (*Ag.* 686ff.). Like Cassandra, Iole is taken to a new city and house from the smouldering ruins of the old (cf. 281-83 and *Ag.* 525ff.); like Helen her transfer to the new *oikos* means its doom.

The new bride would normally be welcomed by her mother-in-law, accepting her into the new family²⁵. In this case, however, the woman who receives her is herself the wife whom she is displacing. Iole's processional arrival into a hostile setting may, as Seaford suggests, reflect something of the young bride's apprehension about her new family in a patrilocal marital system. While the new bride in such a situation may feel pain or anxiety at the irrevocable break with her childhood security and shelter, this pseudo-bride looks back to an *oikos* that her 'husband' has totally destroyed.

The normal wedding ceremony, as Seaford points out, contains hints of the bride's reluctance that correspond to her feelings of abandonment and isolation as she leaves her familiar home for the unknown house of her husband: «The transition expressed and effected by the ritual contains a negative tendency, the ritualised reluctance of the bride, which must be overcome, perhaps by persuasion or perhaps by rites of incorporation»²⁶.

In the *Trachiniae*, however, this resolution never occurs; Deianeira is a long-married woman who has never fully experienced a 'release' (*Iusis*, 20, 554) from these anxieties of transition. Hence at three major points of the action she dwells at length on the dangerous passage between her girlhood and marriage (1-27, 141-52, 555-77); and at the peripety, as we have noted, she brings the two stages fatally

²⁴ See Segal, *Sophocles*, 119f., with the references there cited; also Segal, *Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy*, *Arethusa* 16, 1983, 173-198 = *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca, N.Y., 1986, 48-74, especially 57f.

²⁵ On this part of the marriage ceremony see R. Garland, *The Greek Way of Life*, Ithaca, N.Y., 1990, 221, citing Eur., *Tro.* 315 and Schol. ad Eur. *Phoen.* 344.

²⁶ Seaford, *Wedding*, 54, with the literature cited in notes 19-20.

together in the wedding-night/Liebestod scenario of her death (900-26). The chorus, which probably consists of unmarried women²⁷ is a responsive audience and so can vividly identify with the picture that they draw of the brutal transition between girlhood and marriage (503-30). As Seaford remarks, «We feel that the negative tendency, the anxiety of the bride at her *eremia*, has spilled out over the limits that should have been set to it by the ritual and has engulfed her whole life»²⁸.

Viewed in this light, Iole's arrival is a horribly exaggerated form of the strangeness of bride and groom to one another in the bride's passage to her new abode. Yet the husband and wife in the original, long-established household of Deianeira and Heracles are equally strangers to one another (31-35) and remain so to the end. Iole's arrival both reveals and increases the loneliness of Deianeira's marriage and her emotional as well as physical distance from Heracles. While the husband is off wandering in far-flung places, the faithful wife in the house is duplicated, as it were, by a younger woman who arrives as a stranger, nameless and mysterious, from what is virtually an enemy city. Her anonymity increases Deianeira's distance from Heracles, for it embodies a whole area of his life from which Deianeira has been excluded and of which she has only faint knowledge (31ff., 63ff.). The 'new' marriage is not only played off against the old, but fuses destructively with the old in a series of confusions and reversals of events in the wedding ceremony that expand as the play goes on. When the 'new marriage was rushing upon' the house (*νέων ἀισσόντων γάμων*, 841-45), Deianeira tried to forestall 'great harm to the house'²⁹. Only too late does she become aware that she has destroyed house and marriage by her attempt to save them. The ritual cry of joy (*ololygē*, 205) that awaits the new bride is answered later by terrible cries and wails, first of and for the wife

²⁷ See Cynthia Gardiner, *The Sophoclean Chorus*, Madison, Wisc. 1987, 120ff. The 'maiden' (*parthenos*) addressed at the end (1275) probably refers to the chorus: see P.E. Easterling, *The End of the Trachiniae*, ICS 6, 1981, 70f.; H. Lloyd-Jones and N. Wilson, *Sophoclea*, Oxford 1990, 177f. With this interpretation, with which I agree, the speaker of the closing lines must be Hyllus.

²⁸ Seaford, *Wedding*, 58.

²⁹ Nauck's emendation, *ἀισσοῦσσω*, accepted by Wilson and Lloyd-Jones in the new OCT, makes 'the harm of new marriages' rush upon the house rather than the 'marriages' themselves (or, the marriage itself); but this does not substantially change the allusion.

(863-70), then of the husband (984ff.) in a house whose bridal chambers are filled with death instead of love (900ff., 915ff.). The joining of boys and girls in a 'common shouting' (*koinos klanga*, 207) to celebrate the reunion of man and wife in the *domos mellonymphos* (205-15) will emerge in just the reverse form. The coming together of a *pais* and a *korê* in marriage seals the end of the union from which the new pair came.

The happy summoning of a bride to a new hearth (205-7) fuses simultaneously with the most unhappy summoning of the husband to an old hearth. The change from *hestia* as 'hearth' to *hestia* as 'altar' (206 and 607) marks the unstable and mutually destructive relation between domestic and heroic space, male and female spheres of action³⁰. The center of the household that is going to celebrate a happy (re)marriage (205-7), the hearth, turns into the place where marriage-gifts wreak destruction, and a particularly sexual form of destruction through the imagery of fire that describes the activation of the poison on Heracles' robe (cf. 606ff.; also 954f.)³¹. The original husband and wife will never meet; and their *oikos* will remain divided between the bride/wife's inner chamber where she lies on her nuptial couch/grave (905ff.) and a house approached only from the outside and never in fact entered by the husband. Just before Deianeira fatally recognizes the nature of the 'wedding gift' that she has sent, the chorus joyfully sings of their hope that Heracles will arrive, 'exchanging his island hearth/altar, where he is called sacrificer', for the city where he is so eagerly awaited (655-60)³². But by sacrificing at the 'altar', Heracles will destroy the possibility of arriving at his (and Deianeira's) 'hearth'.

Heracles is now both the new 'bride' who is awaited in 'her' new *oikos* and the husband who is supposed to renew the suspended life of the old. Instead of the sexual 'melting' and seductive talk of marriage (*parphasis*, 660-62), there will be the 'melting' in the poisoned robe's embrace thanks to the seductive talk, 'persuasion' and 'charm' of the Centaur who tried to disrupt a new marriage by rape (cf. 710, 1141)³³.

³⁰ On the spatial division between the two protagonists see Segal, *Sophocles*, 123ff.; also P.E. Easterling, *Women in tragic Space*, BICS 34, 1988, 15-26, especially 18f.

³¹ For the motif of the hearth and its destructive meaning see Segal, *Tragedy*, 68 and 85f.

³² The preceding antistrophe also recalls the chorus' song of 205ff. in the motif of the joyful flute and lyre: cf. 640-43 and 205ff., 216ff.

One of the major dynamic motifs of the plot is the sacrifice of thanksgiving and triumph that turns the hero into the victim³⁴. Given the bridal context, this sacrifice probably carries associations of the *proteleia*, the sacrifices performed as part of the preliminaries of the new marriage³⁵. But since Heracles is the center of this sacrifice, he undergoes a double set of inversions: from the returning husband to the arriving new bride, and from the human celebrant to the bestial victim.

Heracles' last word about his wife is the regret that she did not die at his hand. This is the ultimate destruction of the marital union, and it comes in his son's attempt to exonerate his mother. Her death, he explains, was by her own hand and 'from no one outside' (οὐδενὸς πρὸς ἑκτόπου, 1132). This last phrase reinforces the spatial separation between husband and wife in the two isolated spheres of this divided *oikos*.

Some twenty lines before this exchange, Heracles prays to Zeus, 'May she only come' (προσμῶλοι μόνου,) so that she may prove a lesson to all men of his retribution (1109-11). His words are a bitterly ironical echo of the chorus' prayer for the husband's arrival at the house in the second stasimon, just after Deianeira has sent off her welcoming gifts (cf. 'Αφίκουτ' ἀφίκουτο, 655; μῶλοι, 660). The ominous significance of that 'arrival' emerges again in the figurative use of the same verb to describe the suffering of the wife. What does in fact come to the house is neither a bride nor a groom but suffering (ἐπέμολε <ν> πάθος οἰκτίσαι, 854f.). This inversion of happy 'arrival' thus reaches its ultimate form in the transformation of love to hatred in Heracles' wish for Deianeira's 'arrival' in 1109 (προσμῶλοι μόνου).

The inversions of the bridal procession become even sharper in the light of what comes after the chorus' statement of the 'arrival of Heracles' suffering' in 854f., for they go on to apostrophize Heracles' 'dark spear' with which he won his 'swift bride' (*nymphê*), meaning

³³ On these motifs see Segal, *Sophocles*, 111ff.; Stinton, *Heracles*, 406; H. Parry, *Aphrodite and the Furies in Sophocles' Trachiniae*, in M. Cropp, E. Fantham, S.E. Scully, eds., *Greek tragedy and its Legacy: Essays Presented to D.J. Conacher*, Calgary, Alberta, 1986, 103-14.

³⁴ See Segal, *Tragedy*, 65ff.

³⁵ Cf. Aesch., *A.* 433 and 718f. and for discussion Seaford, *Tragic*, 109.

Iole, whom he has 'led from steep Oechalia' to her new home, with Aphrodite as the silent attendant (856-63). Once more, the diction strongly evokes the wedding procession, or *pompê*, especially in the verb 'lead', *agages*, and in the reference to a goddess as 'attendant' (*amhipolos*)³⁶. In the depiction of wedding processions on vases in the archaic and classical period, divinities often accompany the married couple. In this case, however, that attendant (*amhipolos*) is a goddess who can be as dangerous to marriage as she is indispensable to it³⁷. She has destroyed Heracles' already established marriage, particularly as she replaces Zeus, whom Lichas had claimed as the *praktor* for these events (250f. and 861)³⁸. Kypris or Aphrodite had also presided at the contest that marked the beginning of the marriage between Heracles and Deianeira (497); now she stands behind another conflict, but one that threatens to replace the old bride with a new. The reversals go still a stage further as the chorus almost immediately after hears cries of grief from within the house (863ff.).

The change from Heracles as the warrior who defends marriage to a Centaur-like violator has a scenic realization as the procession of the victorious warrior doubles with a perverted wedding procession. The 'black spear' of Heracles which 'led this swift bride from steep Oechalia' (856-58) also associates Heracles' marital activity with the 'black' poison and the 'black' hair of the rapist Centaur (573, 717). The spear which might defend a marriage and household (cf. *promachos*, 856) here destroys both; and it is evoked at just the point where Kypris' damage to this house has become manifest (863).

The pendant to the pseudo-marital procession from Oechalia to the *oikos* of the 'newly married' pair is Lichas' conveyance of Deianeira's gift back to Heracles. This welcomes the long-absent husband, assures him of the wife's 'trust' (*pistis*, 623), and expresses (uneasily) the mutual 'longing' or *pothos* between them (630-32). Deianeira's language evokes yet another image of the wedding proces-

³⁶ Seaford, *Tragic*, 129 also suggests that the epithet 'swift', *thoa*, here makes «a poignant association between the urgency of the wedding procession which ends happily and the present arrival of the bride», and he cites Eur., *Suppl.* 993. On *pompê* and derivatives see also 560, 620, 872.

³⁷ On Aphrodite's unstable relation to marriage see Detienne, 120ff.; also Parry, 108ff.

³⁸ Aphrodite's silence here (*anaudos*, 860) is another negation of the joyful cries of the chorus in their premature joy early in the play (205ff.).

sion, or *pompê* (cf. 617, 620), which is here escorted by Hermes, as the god of exchange, whom Lichas invokes as the patron of his task (620). The marital implications of this ‘procession’ and its horrible inversions are recalled at Deianeira’s suicide when the Nurse exclaims, ‘O children, for this processional gift began no small sufferings to Heracles’ (871f.)³⁹:

Ἦναι παῖδες, ὡς ἄρ’ ἡμῖν οὐ σμικρῶν κακῶν
ἦρξεν τὸ δῶρον Ἡρακλεῖ τὸ πόμπιμον.

Far from welcoming Heracles home in a happy ‘sending’ that fuses with a wedding procession, this ‘processional gift’ becomes a deadly escort that transforms the wedding procession into a funeral procession. Hermes Pompaïos, who presides over Lichas’ transmission of the robe (620), becomes Hermes Psychopompos (cf. *Aj.* 832, *OC* 1548), sending Heracles to Hades (cf. 1085) rather than to the marriage chamber. This union of marriage and death in the *pompê* is reinforced by the parallel between Deianeira’s ‘going off’ in marriage (ἄφαρ βέβακε, 529) and her ‘going off on her ultimate journey’ in death (βέβηκε ... τὴν παυστάτην ὁδῶν, 874f.). This ominous echo is prepared for by the phrase ἄφαρ βέβακε in the parode (133), where it describes the sudden vicissitudes of joy and sorrow in human life generally. As the action develops, that gnomic generalization about joy and sorrow takes the specific form of marriage and death, the wedding procession and the funeral procession. For both protagonists, an anticipated *pompê* of return and reunion in marriage turns into the *pompê* of the funeral.

When Lichas promises to ‘fasten upon’ Heracles the ‘trust’ or ‘good faith’ of words that comes from Deianeira, his verb is *ephar-mosai* (623), a *terminus technicus* for betrothal in the marriage ceremony. Sophocles uses the word in *Antigone* 570 of the betrothal of Haemon and Antigone; and the term also figures prominently in the marital imagery of Pindar’s Ninth *Pythian Ode*⁴⁰. The previous scene

³⁹ I cannot agree with Easterling, *Sophocles*, ad 972, that «‘pompimon’ means no more than ‘sent’ here». The importance of *pompê* and related words, along with the importance of the processional motif in the scenic action, argues for a stronger meaning. In the following paragraph on Hermes Pompaïos and Psychopompos I am much indebted to my colleague Albert Henrichs.

⁴⁰ See *Pyth.* 9.13 and 117; cf. A. Carson, *Wedding at Noon in Pindar’s Ninth Pythian*, GRBS 23, 1982, 121f.

had ended, like this one, with a similar injunction by Deianeira to Lichas and another compound of the same verb (493-96):

χωρῶμεν, ὡς λόγων τ' ἐπιστολάς φέρης,
ἅ τ' ἀντὶ δῶρων δῶρα χρὴ προσαρμόσαι,
καὶ ταῦτ' ἄγης. Κενὸν γὰρ οὐ δικάιά σε
χωρεῖν προσελθόνθ' ὧδε σὺν πολλῷ στόλῳ.

The language of reciprocity (ἀντὶ δῶρων δῶρα, 494) is also appropriate to the marital context, and this too finds an echo in the later scene (618f.):

ἔπειθ' ὅπως ἂν ἡ χάρις κείνου τέ σοι
κάμου ξυνελθοῦσ' ἐξ ἀπλήης διπλῆ φανῆ.

The joining of *charis* between husband and wife should lead to the consummation of their reunion in the mutual embrace of marital love. Tecmessa invokes a similar erotic reciprocity under the name of *charis* in her entreaty to Ajax (*Ajax* 522, χάρις χάριω γὰρ ἔστιν ἡ τίκτους' αἰεί). In Deianeira's case the sexual union will be a union in death, a Liebestod on both sides. The 'fastening on' of gifts that plights a troth becomes the literal and physical sticking of the marriage-gift to the husband's flesh as he is enfolded in the deadly, quasi-sexual fire of the robe⁴¹.

In arranging for a 'procession', accompanied by gifts, in a 'betrothal' (*harmozein*, 494, 623), Deianeira is effectively taking over the male role in the marriage ceremony. But these bridal gifts are displaced from the new 'bride' (Iole) to the betrayed wife, for these are the gifts that Deianeira sends out to welcome Heracles back into the house (493-96, 603ff.). When Deianeira sends out the gifts to welcome the man (Heracles) into the *oikos*, she is also reversing the gender roles in the bestowal of marriage-gifts and dowry. She also anticipates the more active male role in sexual desire in declaring her 'longing' or

⁴¹ Cf. also Deianeira's *harmosaimi* in 687; also 767-69. On the sexual and marital imagery in these scenes see D. Wender, *The Will of the Beast: Sexual Imagery in the Trachiniae*, Ramus 3, 1974, 1-17, especially 13; Seaford, *Wedding*, 58 and *Tragic*, 119. We may add too the continuing motif of the language of 'fastening' in the verb *ephaptein* used of Hyllus' grief at his responsibility for Deianeira's suicide in 933, and the related *kathaptein* that Heracles uses to accuse her in 1051.

pothos before Heracles has declared his - an avowal not appropriate to the modesty of the Greek matron; and this role reversal is reflected in her malaise about her declaration of 'longing' here in 630-32.

In claiming these male roles, Deianeira veers toward the negative model of female sexuality in marriage, the Aeschylean Clytaemnestra, whose life-pattern she unwittingly imitates⁴². Simultaneously, Deianeira appears both as the new bride on the wedding night and as the wife long-established in the household, at the very center of the house (*en mychois*, 686; cf. 689), performing the wife's typical tasks of looking after the weavings and clothing that belong to her domain⁴³. This image, in turn, harks back to the *Odyssey's* juxtaposition of the good wife, of whom the paradigm is Penelope, and the evil wife, of whom the paradigm is Clytaemnestra, using robes and weavings to destroy her husband⁴⁴. On the other side, the figure who actually corresponds to the new bride is, of course, Iole; what she brings to the house are not wedding gifts but 'harm', 'disaster', and the Fury of doom (*blaban*, 842; *atan*, 851; *Erinyen*, 895). The role of the new bride, however, is eventually taken by Heracles. When he finally enters, this masculine hero plays the part of the *parthenos/nymphê* (1071), escorted to the *oikos* of the 'husband' where he will 'throw off the covering' of his robe in a horrible parody of the bride unveiling herself in the ceremony of the *Anakalypteria* (1078).

The play opened with Deianeira depicting the regular order of the woman's life-cycle, from being wooed to bearing children (6ff., 27ff.) and from girlhood to motherhood (145ff.). But with Iole's entrance, Heracles' massive violation of the order of the household becomes pressingly tangible, and the normal succession of events in the wedding ceremony is jangled, until Heracles himself suffers a kind of poetically just punishment not only in weeping like a girl but in taking on the gestures of the new bride. This lustful violator of a maiden is made to reenact, grotesquely, the sacred and modest gestures of a girl on her wedding night. In the fire of his lust he has brutally destroyed the sanctities surrounding the new bride; and so he is burned himself in the 'fastening'/betrothal of the robe that simultaneously

⁴² See especially 1050-52, 1064ff., 1125; see also the references cited above, note 24.

⁴³ Cf. Hom. X 438-49, 510-14; o 101-8.

⁴⁴ Bacchylides 16.23-26, 30-35 seems to be exploiting this imagery of female 'weaving' and its ambiguities in his metaphorical 'weaving' and the 'covering' (*kalymma*).

evokes the gifts in a bridal pact with a new wife and the gift of 'trust' from the older, established wife waiting in her house. The poison of rape and lust from a remote and violent past invades and destroys the fresh hopes of the present. Though physically 'dead', this venomous heat still has murderous life for Heracles (cf. 1160-63)⁴⁵.

These displacements of the ritual occur not only in individual scenes but in the movement of the play taken as a whole. The play begins with a scene of wooing (Deianeira's account of the suit of Achelous in 6ff.) and ends with a betrothal (Heracles' marrying Iole to Hyllus). Yet this apparent completion of a marriage ritual is undercut not only by the literal presentation of a marriage destroyed but also by the ways in which the normal order of the ritual events is mixed up. The first episode, for example, moves from wooing to a version of the marriage procession in Iole's arrival and then back to an evocation of the betrothal in Deianeira's instruction about the gifts from the house in 492-96. And that disturbed order of the rites is further emphasized by the juxtaposition of the older and younger women and Deianeira's shifting, through memory, between girlhood, wifehood, and motherhood (cf. 27ff., 144ff.).

The first stasimon returns us to the early stages of marriage, the violent wooing contest (503ff.), which harks back in turn to the role of *Zeus enagônios* whom Deianeira mentioned in her prologue (26). The following episode then moves from the completed wedding and *pompê* (560) back to the gestures of betrothal (616ff.) and the hoped for arrival of the 'bride' in the second stasimon (655ff.). Here too the suggestion of orderly marriage rites is clouded by the violence of the attempted rape.

In the fourth episode the violent derangement of marriage rites parallels the literal destruction of the union. Deianeira's suicide, as we have seen, plays off against the consummation of the marriage on the wedding night. From here, however, we move backwards, in terms of the ritual, to the arrival of the 'bride': Heracles, as a *pseudo-parthenos*, comes in a pseudo-nuptial procession from Cenaean to the house of his/her pseudo-husband, Deianeira. The rite moves forward again to a grotesque parody of the 'awakening song', or *egertikon*, for the new couple after their first night; but these songs are horribly transferred to the awakening of Heracles from his bed of pain (974ff.).

⁴⁵ For some of these multiple associations of the robe see Segal, *Sophocles*, 109ff., 127ff., 138; also *Tragedy* 72, 89; Loraux, *Les expériences*, 159.

We then swing backward in ritual time once more, to Heracles' grotesque enactment of the *Anakalypteria* (1078ff.), the bride's removal of the veil, probably on the evening of her arrival at her new home, after which comes a grotesque consummation of the wedding night with the new 'bride' consumed in the fires not of legitimate desire but of the Centaur's venom, itself a metaphorical doublet of Heracles' destructive lust. These inversions go a stage further if, with Nicole Loraux, we recognize in the suffering body of Heracles also the birth-pangs of the wife in travail⁴⁶. This pseudo-birth after the pseudo-union would then be symmetrical with the new bride's (*nymphê*) 'giving birth to an Erynys for the house' (893-95).

This large pattern also contains many other reversals at specific moments. If we consider the Nurse's cry at Deianeira's suicide, for instance, we have the following reversal of a normal marital sequence, each of which pertains to one of the figures in the love-triangle:

- (a) a new bride giving birth in the house (Iole in 893-95);
- (b) the consummation of the union on the wedding night as Deianeira dies in the conjugal bed with gestures that evoke the new bride's defloration on the wedding night ('loosing her peplos', 924-26);
- (c) the unveiling of the bride as part of the wedding ceremony (Heracles in 1078).

Instead of the normal order of the corresponding acts in the marital rites - that is, c-b-a -, we have exactly the reverse. These mixed up time sequences gain added force from the reversals of gender and from the substitution of pain for joy, death for new life, at every point. By bringing a new bride to his house, Heracles has not only reversed male and female roles in marriage but has also virtually destroyed the marriage ceremony mimetically by the jangled order of the ritual events. In the retributive logic of tragic justice, he gets the kind of wedding rite that he has deserved; and this wedding makes visible the chaos that the wedded pair (on Heracles' initiative) has introduced into their house.

In the play's final scene these chronological inversions of the wedding ceremony evoke a still earlier phase of the marriage rites. Heracles here forces his son to keep his promise of obeying his father; Hyllus must take Iole as his bride (*προσθού δάμαρτα*, 1224). By being

⁴⁶ Loraux, *Les expériences*, 50.

forced to take Iole as his bride (1224), Hyllus now takes over her previous situation, marriage against one's will. Marriage by force thus moves from the house of Iole to the house of Heracles. Furthermore, this fiancée, far from being the *parthenos* protected by her family of origin, is bestowed on the son precisely because the father who gives her has already had her in bed and wants no other man to possess her (1225-27):

μηδ' ἄλλος ἀνδρῶν τοῖς ἐμοῖς πλευροῖς ὀμοῦ
κλιθεῖσαν αὐτὴν ἀντὶ σοῦ λάβοι ποτέ,
ἄλλ' αὐτός, ὦ παῖ, τοῦτο κήδευσον λέχος.

Having violated the rights of Iole's *oikos* by taking this 'bride' from her city by force, without the exchange of gifts and property in the normal union between two *oikoi*, Heracles would now go to the opposite extreme and keep her within his *oikos*, in a kind of incestuous union of his 'wife' and his son. In both cases, though by opposite means, the normal economy of marriage as exchange and reciprocity between houses is overthrown⁴⁷.

In marrying Iole to Hyllus, Heracles now changes roles with Iole's father, Eurytus. Having demanded her, as a suitor, albeit for a shameful *kryphion lechos*, he now gives her away, as if he were her father, in 'legitimate' marriage, commanded with the rather solemn ritual phrase *kêdeuson lechos* (1227)⁴⁸. The irony of the reversal is further underlined by the language of 'trust' and 'gratitude', *pistis* and *charis* (1228), which recalls the language of Deianeira's exchange to welcome back a legitimate husband for the 'saving' of a house (616-26).

Hyllus is fully sensitive to the horror of such a union and objects that instead of 'sharing a house' that would be strengthened by the

⁴⁷ The description of Heracles' sack of Oechalia in 282, «They are all inhabitants of Hades», literally 'house-dwellers of Hades', *Haidou oikêtores*, reminds us that the *oikos* of the 'bride' has been transferred to the Underworld, so that in this respect too the reciprocity between *oikoi* is perverted. Cf. the probable irony in the *oikos* theme reflected in 119-21, 1159-61.

⁴⁸ On *kêdeuein* and the formality of 'contracting' a marriage see R. Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments*. Part 5, *The Trachiniae*, Cambridge, 1892, ad loc., citing Aristot., Pol. 5.1307a.37; see also Kraus, *Bemerkungen*, 108. On the scene and its problems generally see J.K. MacKinnon, *Heracles' Intention in his Second Request of Hyllus: Trach. 1215-16*, CQ 21, 1971, 33-41; Easterling, *The End*, especially 61-64.

new union, he would be 'sharing a dwelling' with his worst enemies (*synnaiein*, 1237; cf. *synoikein*, 545). This new 'bride', furthermore, has already destroyed the old house, being responsible, as he sees it, for his mother's death (1233f.). We are reminded too that she has already 'given birth to an Erinyes' for this house (895-98).

The scene between Hyllus and Heracles takes us back to a stage in the marriage ceremony anterior to all the others so far envisaged in the play, namely the arranging of the marriage by the bride's 'father'. Ironically, the closest analogue to the action of this scene is Heracles' proposition that Eurytus give him his daughter as his 'secret concubine' (*kryphion lechos*, 360). The father naturally refused and paid with his life for it. Heracles' offer to Eurytus was in fact a double subversion of marriage, for it disregarded the rights of the *parthenos* and of the already wedded wife in his own house.

Iole, in effect, resembles the *epiklêros*, the young woman who is the sole surviving heir of her father's property and so has to be married to a relative of her father. In the present case, however, the agent who disposes her in marriage is also grimly responsible for her status as an *epiklêros* since he has killed her male relations, has raped and 'married' her himself, and is forcing her into a quasi-incestuous union with his own son. And the end result, as Hyllus points out, will not be to strengthen the paternal *oikos*, which is the aim of marrying the *epiklêros* within the father's family, but to seal its destruction (1233-37).

If we take a broad view of Heracles, we see that he has played virtually all the major roles in the marriage-ceremony. He has been the 'bride' escorted to the *oikos* in an elaborate procession accompanied by special gifts. As 'bride', he has also performed the rite of the *Anakalypteria*. He has, of course, been the groom, long awaited for the joyous entrance (207ff.). He is the 'father' of the bride, arranging her marriage. But he is also the father of the groom, whom he commands, with *patria potestas*, to take the wife that he the father has designated for him. When Heracles gives the bride/daughter to the bridegroom/son, moreover, he is also continuing the pattern of destructive exchanges initiated by the rapist-Centaur Nessus, for Hyllus regards receiving Iole within the house as taking in the source of its destruction (1230-37); and this act is, in turn, analogous to Deianeira's accepting Nessus' poison within the *mychoi* of her domestic space (680-87). The gift that Nessus exchanged with Deianeira as a return

for his last ferrying (570f.), we may recall, is not only a literal poison for the house but is another perversion of the marital *pompê* (cf. *pompimois kopais*, 560f.).

This last scene not only juxtaposes the rapist's destruction of erotic reciprocity with the proper exchanges of property and of trust and love in marriage; it is also marks an extreme contrast between the heroic exogamy of Heracles' first union and the ambiguous endogamy of his last⁴⁹. *Heracles has won a bride far from his own house, and it is during the transport of this foreign bride back to his own house in Thebes that Nessus makes his attack on Deianeira in the river Euenus. Deianeira, in fact, is, as she says, accompanying Heracles in her newly married state (ξὺν Ἡρακλεῖ τὸ πρῶτον εὖνις ἐσπόμην, 563) after the sending forth from the house of her father (cf. τὸν πατρῶον ... στόλον, 562)*⁵⁰. *She was 'still a girl' (pais et' ousa, 557), as Iole is now. And the reference to the journey from her father's house in 562 harks back to her opening speech, as she reflected on the course of her life and recalls the time when she still 'dwelt in her father's house' and awaited with dread her first suitors (5-8). The echo of this opening speech clearly places her account of the Centaur's attack in the context of marriage procedures, especially wooing and the wedding procession. The content of her memories (the attempted rape) clashes violently with the civilized character of the institution of marriage; and the shelter of the city and house that she leaves contrasts sharply with the wild setting of this threatened wedding procession through a dangerous landscape to her new home.*

Even the positive meaning of the exogamous bridal journey from Deianeira's home in Aetoliā to Heracles' in the Argolid has connotations that suggest a disruption of marriage rituals. The battle with Nessus to defend Deianeira parallels the battle with Achelous to win Deianeira. But what is heroic self-affirmation from the bridegroom/hero's point of view - defending his marriage by defeating another

⁴⁹ For the importance of the issue of endogamy versus exogamy in Greek views of marriage, see below, note 54. The issue is, of course, central for Aeschylus' *Suppliants*: see Seaford, *Tragic*, 110, with note 45.

⁵⁰ Jebb, *Trachiniae*, ad loc., translates «by my father's sending», and suggests that Deianeira here «thinks of the long-past day when her father gave her to her husband and sent her forth with him» (ad 562f.). Similarly Easterling, *Sophocles*, ad loc., who refers also the phrase to the father's disposition of his daughter in marriage at the moment «when D(eianeira) left home, given by her father Oeneus as bride to Herakles».

monster - is a grotesque and terrifying parody of the marriage-procession from the bride's point of view. This *pompê* is not the traditional cortège of wagons loaded with gifts and accompanied by joyful families within the limits of the *polis*. It is a long and dangerous journey in a wild place, alone, and across water (557-68). The means of conveyance is not the bridal chariot on which bride and groom stand happily together, but a Centaur who carries the bride on his bare shoulder (564) and lets the hands that provide the *pompê* (cf. 560) wander to touch her in sexual violation (565).

Heracles has won a bride far from his own house, and it is during the transport of this foreign bride back to his own house in Thebes (or Tiryns) that he defends her against Nessus' attack in the river Euenus. In marrying Hyllus to Iole, however, Heracles creates the extreme antithesis of his marriage to Deianeira, and one that belongs outside the pale of proper Greek behavior (we may compare Aeolus in *Odyssey* κ 5-12, marrying his six sons to his six daughters). Just as he violated the marital propriety of his house from *outside*, as it were, in bringing a second *damar* into it, so at the end he continues that violation, but from *inside*, in insisting on the union between son and his own newly (and disastrously) won 'bride'.

In defending Deianeira from Nessus' attack, Heracles was reasserting the validity of the traditional sanctity of marriage and its rituals. And yet the underlying parody of the wedding-procession also works in the opposite direction, subverting marriage rites, also because it evokes the equally grotesque parody of the wedding *pompê* at Iole's arrival. The action and imagery of the play suggest repeatedly that Heracles does to Iole what Nessus tried to do to Deianeira.

The terms in which Heracles disposes of Iole suggest another subversion of the normal pattern of exogamous union. Exogamy has the social function of establishing bonds of alliance and interest through the exchange of women among separate patrilocal *oikoi*⁵¹. Being exiled in Trachis, however, Heracles has no neighboring *oikoi* to think about (cf. 38-40). When he would summon his family for his last journey to Oeta, he learns that they are far away, in Tiryns or Thebes (1151-56). This is a hero, then, without *polis* or *oikos*, an exile

⁵¹ See R. Just, *Women in Athenian Law and Life*, London and New York 1989, 79ff. Heracles' possessiveness about Iole may also evoke the pattern of the royal father who refuses to part with his daughter, like Oenomaus in the Pelops myth.

because he is stained with the blood of murder (cf. 38-40, 258)⁵². As a result, his marital relations partake of the rudeness and violence of the wild Centaur in his river⁵³. Marriage in his house swings between contradictory, impossible extremes: both rape and betrothal, both secret concubinage (360) and legitimate marriage in bringing Iole to his *oikos*; both 'normal' exogamous marriage in leading Deianeira from remote Aetolia to Tiryns (and eventually to Trachis) and a quasi-incestuous endogamy in giving Iole to his son.

Endogamy has a certain attraction for the patriarchal *oikos* because it obviates the necessity of alienating property from the family in the form of the dowry and wedding gifts and strengthening ties within the family⁵⁴. In marrying Iole to Hyllus, Heracles does not in fact obtain one of the chief goals of exogamy, strengthening and expanding the wealth and influence of the *oikos* by exchanging women with a different *oikos*. This marriage effects no exchange at all, but only turns this house back upon itself, as Hyllus' reluctance implies (1230-37). The marriage that Heracles commands only continues his disregard of the *oikos* and of marriage in the *oikos*. In ordering the marriage he does not in fact mention the *oikos*; his only concern is his personal possession of Iole's body and the execution of his will.

The multiple roles of all the participants further confuse the clarity of distinction between endogamy and exogamy. Iole, after all, is simultaneously a *parthenos*, a *damar* from a distant city already introduced into the house, the heiress or *epiklêros* of both the houses into which and out of which she is being married, and also a spear-prize won in war (cf. 856-63), like Tecmessa in the *Ajax*. The result of all this overlapping is to make the two sets of extremes, endogamy and exogamy, cancel one another out⁵⁵. A civilized *oikos* can hold these contradictions no more than Deianeira can bear the thought of two

⁵² On the details of the mythical background that Sophocles is using see Jebb, *Trachiniae*, ad 1151ff.

⁵³ On the contrast of civilized and savage in the play and its relation to the Centaur see Segal, *Tragedy*, 62ff., 72ff.

⁵⁴ See Vernant, *Le mariage*, 73f. From a practical point of view, given the restrictions on young women, it may have been easier for romantic interests to develop within the family than in other contexts: see Just, *Women*, 80.

⁵⁵ The tensions between endogamy and exogamy are especially keen in the case of the heiress or *epiklêros*: see R. Seaford, *The Structural Problems of Marriage in Euripides*, in A. Powell, *Euripides, Women, and Sexuality*, London 1990, 162, apropos of Euripides' *Antiope*.

'wives' of the same 'marriage' in one bed (543-51).

With this ambivalence between exogamy and endogamy at the end, the play completes its problematization of marriage and sexuality as the area where humanity and bestiality, order and disorder, lust and restraint fuse destructively with one another. Heracles' re-enactment with Iole of Nessus' attempted rape of Deianeira undercuts any notion of progress in the orderly exchange of women through legitimate marriage⁵⁶. This unstable meeting of opposites - Nessus and Heracles, rape and marriage - underlies the last scene. On the surface the apparently orderly transmission of Iole from father to son fulfils the normal procedures of marital exchange. But these procedures, and with them the centrality of marriage as the focus of civic and domestic order, are subverted by the slippages between the incestuous handing down of a rape victim and the betrothal of a new bride and groom, between a desperate man's selfish possessiveness and a father's provision for the future of his *oikos*.

In terms of the *dikê* appropriate to the bonds between men and women, the destruction of this unstable, egregious *oikos* is worked out in just the sphere that Heracles' 'disease' of lust has most violated, the marriage bed and the rites of marriage. All the confusions of sexual roles analyzed above derive from Heracles' decision to confound the marital relations within his house. Hence the marital terms frame and define the doom of all the major characters in the drama.

In exploring the consequences of this breakdown of the norms of marriage, the play gradually traces the marriage ceremony back in reverse order, from the wife with her grown children in the first scene to the premarital scene of the 'father' giving his 'daughter' in marriage at the end. Heracles himself is forced to change places with the bride, while Deianeira and Iole are brought together as mirror-images of the married woman at different stages of her life. Both women suffer a traumatic displacement from the house of origin to a new, patrilocal household. Iole is raped and forcibly removed from a house which is left in smouldering ruins. Deianeira has survived, intact, a violent struggle with monstrous suitors, once for her hand in marriage, once for her body in attempted rape; but every aspect of her position as

⁵⁶ Page duBois, *Centaurs and Amazons*, Ann Arbor 1982, 95-107, especially 102, suggestively focusses the play's ambivalence between exogamy and endogamy on Heracles and Nessus and on the beast-man's rape of Deianeira as a negation of the exchange of women in marriage.

wife and mother is overturned.

Conclusion

It can perhaps be set down to the positive side of what the play has to say about marriage that men are made to experience the otherness of the woman's position, especially because the male passage through the life-cycle and its attendant losses of strength and beauty, are projected upon the female, with whom Heracles is forced to identify in assuming the role of the *parthenos* and the new bride. The women, if there were any in the theater, would have the satisfaction of seeing their woes given utterance and expanded to immense proportion. Deianeira's anxieties in the prologue give voice to the worries that can surround a woman's life and spread an atmosphere of suppressed hatred and violence over the entire household. The figures of Clytaemnestra, Medea, Eriphyle are familiar examples of wives who have such an effect on their household. It is an essential part of Deianeira's tragedy that she is by nature more a Penelope than a Clytaemnestra, but is drawn into the destructive pattern against her will (cf. 727, 1137ff.)⁵⁷. The play, however, does not just blame the woman; it is equally emphatic about Heracles' lust and violence as a dangerous 'disease' that destroys his house.

Like *Agamemnon*, *Medea*, and *Bacchae*, the *Trachiniae* exposes and acts out anxieties that may often have existed just below the surface of full articulation. The play reflects the young girl's fears that she is being violently carried off to a strange and hostile place, the new bride's fears that her husband will be a monster of unbridled sexuality, an aging wife's fears that he will turn to younger women, a son's fears that he may be forced to marry a repugnant bride, and a husband's fears that his wife has secret powers of a sexual nature that may leave him weak and impotent, no better than a weeping girl (1046-75, 1089-106). Tragedy projects these worst fears into a remote, mythical situation and a geographically marginal part of Greece. This remote geographical and mythical setting can serve as the screen upon which can be projected, in terrifying enlargement, the everyday concerns involving household, marriage, property, sexuality.

⁵⁷ See above, note 24.

It would be easy to read the marital and sexual themes of the play as a validation, *per contrarium*, of the status quo, a warning about the dangers of intemperate desire and the destabilizing effect of sexuality in general, even or especially in marriage. Deianeira and Heracles both release their potential sexual violence, covertly and indirectly in the one case, shamelessly and with gross disregard for human rights or human lives in the other. The two areas of sexual excess interact for mutual destruction.

Yet the play is more than a warning about lust or even about marital anxieties. It also highlights the problem of power and responsibility in the household. Deianeira's power comes from its hidden source in the Centaur's venom. This is a fearsome power, and it destroys both her and her husband. Heracles, however, has all the power to initiate, to give commands, to decide how long he will be away and when he will return, and with whom. The female membership of his house is full of longing for him, not he for them (cf. 630-32). At the end of the play, even though he is frantic with pain, he can command almost absolute obedience from his son. With that patriarchal power he can make a new marriage from the shambles of the one that he has helped destroy. His suffering is equal to Deianeira's, but it unfolds in a public world where he can still issue all the orders and coerce others to participate in his last agony, as he had earlier urged his son to risk 'joining in his death' (798). Deianeira's resolve to 'join him in death' (720), by contrast, can only take the form of the lonely suicide in the enclosure of her bedchamber.

We should not, then, necessarily leap to conclusions about the play's ideology of male control over women or of female lack of control over themselves, however tempting such a step may be. We should remember that even Heracles' closing gestures of control are seen against the background of his lust and brutality and that Deianeira's desperate last resort of suicide is seen against the background of her devotion and patience and the bitterness of their betrayal. The play is neither a critique nor a defense of a social institution such as marriage or the patriarchal household but an exploration of human behavior within a double set of limits: the mysterious power of the gods and a social order, reflected in microcosm in the rituals of marriage, that circumscribes and patterns our relations to one another. The two divine *praktôres* (250f., 860f.) are Zeus, who somehow gives our life the shape it has, and Aphrodite,

whose presence in marriage is both necessary and potentially destructive. Her attendance at the wedding marks the tempering and ordering of sexuality in the house (497f., 860f.). But her counterpart is the poisoned blood of the Centaur stored away secretly in the women's chambers.

Deianeira's marriage bed has both of these divine powers in attendance. The two divinities shape the enigmatic 'justice' of the gods so hard for men to discern and understand, as we see in Hyllus' reaction in the play's final lines. To allow the Centaur's poison out into the light and to convey it to her husband in imagery of marital exchange, as Deianeira does, is to risk transgressing and effacing, from inside, the boundaries between elemental sexuality and marriage, male desire and female resistance (cf. 630-32). To disregard the social frame and the restraints of marriage, as Heracles does, is to set into motion hidden forces of unknown dimensions and thus to cause widespread devastation that reaches back to engulf the agent as well as his three innocent victims.

Approaching the play, as we have, from the human perspective of marriage, violation, and retribution, we naturally want to find in the outcome the hand of just gods who deservedly punish a brutal Heracles, somewhat in the spirit of *King Lear's* Edgar:

The gods are just, and of our pleasant vices
Make instruments to plague us.
The dark and vicious place where thee he got
Cost him his eyes⁵⁸.

Yet this is not the play's only perspective. Heracles, in his last speech, rises to a noble endurance worthy of the death of a hero (1259-63), while his stern commands about the pyre are an intimation, even if not certain knowledge, of the apotheosis that awaits him, despite all his crimes and violence⁵⁹. The repugnant and brutally ordered union

⁵⁸ *King Lear*, 5.3.171-74.

⁵⁹ On Heracles' last utterance at 1259-63 see Segal, *Sophocles'*, 136-38, and *Tragedy*, 104-05. On the question of the apotheosis see Segal, *Sophocles'*, 131ff. and *Tragedy*, 99ff., with the bibliographies there cited. For more recent treatments of these endlessly discussed problems and further bibliography, see Easterling, *Sophocles*, 9-12, 17-19; Ph. Holt, *The End of the Trachiniai and the Fate of Heracles*, JHS 109, 1989, 69-80, especially 78f.; Davies, *Sophocles*, Introduction, xix-xxii.

between his son and the woman whose life he has shattered will produce the line of Dorian heroes. The gods use mysterious ways and strange instruments to fulfil their ends.

If the pattern of retributive justice working through marriage and sexuality leaves no doubt about Heracles' violation of basic human rights, Hyllus' last words point to the gap between the human and divine perspectives on these events. This gap is an essential part of Sophocles' tragic vision. 'The tragic' arises, in Sophocles' view, when the powerful and moving sufferings of great men and women (cf. 1276 f.) make manifest such a gap and force us to ponder it, not just in mortal lives and human institutions but in a vision that reaches out beyond this tormented *oikos* to the star-dappled night, the ever-consumed and reborn fire of the sun, and the turning paths of the stars (94-99, 129-31).

Harvard

Charles Segal

PER UNA LETTURA ANTROPOLOGICA DELL'*ALCESTI*

1. Spunti di indagine antropologica nel teatro di Euripide.

Fra le tragedie euripidee pervenuteci due rivelano un interesse antropologico particolarmente sviluppato: *Alcesti*, una delle prime, e le *Baccanti*, quasi certamente l'ultima. L'*Alcesti* si occupa del rito funebre, le *Baccanti* del menadismo.

Ma spunti rivelatori di un sempre vivo interessamento di Euripide per l'indagine antropologica non mancano in altre opere. Si può parlare ad es. di un'indagine sulla condizione femminile in *Medea*, in *Ippolito*, come pure nelle tragedie del ciclo troiano, uno spunto di indagine sulla pazzia allucinatoria, ai confini tra rimorso e malattia psico-fisica, si può cogliere nell'*Oreste*. Tuttavia in queste opere l'interesse prevalente sembra rivolto all'indagine psicologica¹.

Riesce dunque difficile, data questa concorrenza dell'indagine psicologica e dato l'esiguo numero di opere euripidee che la tradizione ci ha conservato, cercare di stabilire quale sia stata l'ampiezza e la portata della ricerca antropologica dell'autore.

Entro questi limiti si può comunque affermare che una ricerca di tipo antropologico è non solo sicuramente rilevabile in Euripide, ma che essa è anche sostenuta da una documentazione, la cui scientificità trova conferma in analoghe ricerche moderne².

Questa ricerca, che per altro non impedisce all'autore di rimanere per certi versi tuttavia ancorato a valori etico-religiosi e patriottici tradizionali, si può dunque definire, sia pure entro questi limiti, una vera e propria indagine antropologica *ante litteram*.

2. Il tessuto antropologico dell'*Alcesti*: la crisi della presenza.

L'eroismo di Alcesti, creando un alone di indiscussa gloria at-

¹ V. Di Benedetto, (*Euripide: teatro e società*, Torino 1971, 24-46) parla a questo proposito di un vero e proprio modello di psicologia femminile, che Euripide avrebbe elaborato attraverso le figure di Alcesti, Fedra, Medea.

² Sui comportamenti tipici del menadismo, quali *diasparagmos* e *omophagia*, cf. ad es. H. Jeanmaire, *Dioniso*, tr. it., Torino 1972, oppure J. Kott, *Mangiare Dio*, tr. it., Milano 1977; sulla danzomania cf. E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano 1976; sul rito funebre cf. E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino 1975 (I ediz. 1958).

torno all'eroina euripidea, ha finito col proiettare il suo patner Admeto in un angolo d'ombra e di ambiguità artistica (personaggio insignificante e inconcludente) e morale (egoista vacuamente retorico)³.

Per capire il vero valore del personaggio rispetto a entrambi i piani, dobbiamo cercare di giudicarlo all'interno della dinamica in cui è inserito, che è quella antropologica della 'crisi della presenza'.

Sul concetto di 'presenza' è significativo quanto dice Ernesto De Martino⁴. La presenza è l'*ethos* fondamentale dell'uomo, che conferisce orizzonte formale al patire, oggettivandolo in una forma di coerenza culturale. E' però un'arma a doppio taglio, in quanto se l'uomo è capace di dare orizzonte formale al patire rendendolo cultura, corre però anche il rischio di perdere questa volontà formale e di precipitare nell'assoluto negativo, cioè nella negazione della presenza come orizzonte formale.

In una civiltà per quanto elevata qualcosa sfugge sempre al controllo della cultura, ed è questo qualcosa che genera una tensione eccentrica, che può diventare corsa cieca verso la morte.

«Invece di far passare ciò che passa (trasferire cioè la morte in ambito culturale, oggettivandola) noi rischiamo di passare con ciò che passa»⁵, cioè di eliminare l'orizzonte formale-culturale della morte e proiettarci in essa senza più difese.

I punti critici che possono generare la crisi della presenza sono riconducibili ai seguenti: catastrofi naturali, morte di persone care, sessualità insoddisfatta, fame insaziata, schiavitù, dipendenza totale rispetto a forze economiche, politiche, sociali avverse e inesorabili.

La crisi del cordoglio è dunque un caso particolare della crisi della presenza, e consiste nel rischio di non poter superare il momento cruciale della situazione generata dal lutto.

Se adottiamo questa prospettiva antropologica per capire il comportamento di Admeto, non possiamo non avvertire la profonda adesione del personaggio euripideo al modello ora descritto come crisi della presenza. E questo restituisce al personaggio quella coerenza

³ Sull'interpretazione del personaggio di Admeto in chiave negativa si veda per tutti B. Stumpo, *L'Alceste di Euripide*, Dioniso 34, 1960, 105-23. In un crescendo travolgente e accalorato di definizioni negative egli definisce Admeto vile, un povero meschinello egoista, vanitoso, rachitico, esclusivamente occupato e preoccupato di sé.

⁴ De Martino, *Morte*, 12-43.

⁵ *Ibidem*, 43

che gli era negata, e soprattutto la nostra simpatia, portandoci a riconoscere in lui l'uomo che soffre una drammatica crisi esistenziale.

Admeto in effetti, accettando il patto di ritardare la propria morte purché qualcun altro muoia per lui, non ha fatto altro che rifiutare di far 'passare' la sua morte, cioè di accettarla come una necessità ineluttabile.

Questo rifiuto mitico ha poi trovato l'occasione coerente per riemergere come conflittualità irrisolta, o meglio elusa, in occasione della morte della moglie (che miticamente muore per lui, ma in realtà muore e basta).

«L'ombra del passato che non è stato fatto passare, si distende sul progresso del fare», la malattia di Admeto allora si manifesta «come presenza apparente, che sta nel presente in modo inautentico, perché vi patisce il ritorno mascherato e irriconoscibile di un identico passato in cui è rimasta impigliata»⁶.

Admeto non ha accettato la propria morte, ed ha poi continuato a non accettarla identificandola con la morte della moglie.

Questa mancata accettazione porta Admeto a proseguire la sua vita in modo spersonalizzato, sognante, vuoto, automatizzato, porta al rifiuto della vita instaurando una crisi totale della presenza.

Non c'è dubbio che Admeto vive una crisi della presenza legata ad un momento sconvolgente non superato e continuamente riaffiorante.

La crisi è complicata dalla complessità del personaggio, che da una parte cerca di proteggersi dalla morte propria e della moglie, dall'altra si rende anche conto della mascheratura che, proteggendolo dalla morte, gli impedisce anche di vivere.

La cortina protettiva diventa barriera, prigionia, una sorta di campana di vetro, che impedisce il passaggio tanto della morte che della vita.

Quando Admeto si accorge che la vita non è vita⁷, finisce per

⁶ *Ibidem*, 25.

⁷ Al v. 940 Admeto esclama: ἄρτι μανθάνω (ora solo capisco). Il πάθει μάθος eschileo si ripropone qui sul piano di una sofferenza interiorità. Su questa linea interpretativa si pone ad es. R.G.A. Buxton, *Euripides' 'Alkestis': five aspects of an interpretation*, Dodone 14, 1985, 75-90. Secondo B. l' ἄρτι μανθάνω pronunciato da Admeto risponde non solo a una innegabile profondità e complessità del personaggio, ma anche al senso profondo di tutto il dramma, giocato su una situazione di continua incertezza tra la vita e la morte cui fa da confine, sempre incerto, la soglia della casa di Admeto. Alcesti da una parte si mantiene in bilico tra la vita e la morte prima col ritardo del viaggio attraverso il fiume infernale, poi

desiderare la morte⁸, e allora riattiva in sé la crisi della presenza, che lo porta al raggiungimento di ciò che aveva vanamente cercato di evitare, uscendo dall'alienazione di un vivere artificioso alla realtà della sua propria morte.

Inserito in questa dinamica il personaggio di Admeto risulta perfettamente coerente con l'azione della tragedia *Alcesti*, che è nel suo insieme la rappresentazione di un rito funerario, con la crisi del cordoglio che vi si accompagna, e con tutte le operazioni (azioni e parole) rivolte al superamento della crisi.

Questa rappresentazione non è però a senso unico, ma è complicata dall'intersecarsi di molteplici piani di lettura, che rispondono alla complessità delle prospettive che l'autore vi ha inserito⁹.

col sostituto della statua, infine con la velatura e il silenzio. D'altra parte Admeto non può sentire che come equivoco il dono della vita che gli viene elargito (e imposto) da Apollo prima, da Alcesti poi, e infine da Eracle. E' il paradosso della vita che non è vita: «Apollo's gift to Admetos was life; and one of the play's paradoxes is that this life is no life at all without the person who made the life possible» (p. 86).

⁸ Admeto non dichiara mai esplicitamente di voler morire, tuttavia nella lunga *rhesis* (vv. 328-68), in cui risponde e corrisponde alle ultime volontà di Alcesti, egli elenca tutte le cose che non farà più e quelle che invece di qui in poi intende fare per l'avvenire. In questo doppio elenco tutte le volontà negative riguardano la vita (non intende risposarsi, rifiuta l'amore dei genitori, rinuncia a feste, corone, poesie, alla musica e al canto), tutte le volontà positive sono rivolte alla morte (porterà il lutto per tutta la vita, giacerà a letto con una statua di Alcesti defunta, scenderebbe anche agli inferi, se questo gli permettesse di riportarne la moglie). Admeto rifiuta tutto ciò che costituisce il piacere della vita, sceglie d'ora in avanti tutto ciò che assomiglia alla morte, nell'attesa della morte vera e propria, che lo ricongiungerà non più con un'immagine di Alcesti, ma con Alcesti in persona, fianco contro fianco nella stessa cassa di cedro (vv. 363-67).

A livello simbolico poi quella statua di Alcesti, per quanto artisticamente forgiata, non riesce a nascondere la sua parentela coi *κολοσσοί*, lastre di pietra senza volto, sostituti del morto, operatori del passaggio dalla vita alla morte, come sostiene in un saggio molto suggestivo J.P. Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del "doppio": il Kolossos*, in *Mito e pensiero presso i Greci*, tr. it. M. Romano - B.Bravo, Torino 1970, 343-58.

⁹ Secondo C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 339 ss., nell'*Alcesti* il tema della morte viene affrontato da quattro punti di vista diversi:

- 1) quello eroico-cavalleresco, secondo cui Alcesti deve morire per Admeto per la generosità connessa con la sua natura eroica,
- 2) quello scientifico della sofistica, secondo il quale, se Alcesti muore per Admeto, si vede che è pazza, altrimenti non lo farebbe,
- 3) quello tradizionale della religione olimpica: Alcesti può morire per il marito, ma il suo gesto è inutile, perché la morte lo raggiungerà comunque,
- 4) quello sentimentale della *philia* (amore): la follia di Alcesti è motivata dall'irrazionalità dell'amore, ed è dello stesso tipo di quella che porterà al

Ma la complessità e l'intersezione di tutti questi e di altri motivi (ogni lettura ne ripropone di nuovi) non impedisce di cogliere nitidamente le linee del rito funebre e della dinamica che vi si accompagna.

Il rito vi appare nella sua completezza, corredato da lamenti (vv. 86, 88, 92), gesti apotropaici (v. 768), percosse (v. 104), lavacri di purificazione (v. 99), battito delle mani (v. 87), taglio delle chiome (vv. 512, 827, 101 s., 215), abiti a lutto (vv. 216, 819, 923), doni funebri (v. 618), sacrifici cruenti (v. 134).

La crisi del cordoglio non solo è chiaramente espressa come rischio di suicidio (vv. 228, 230, 864, 897), ma aleggia anche, meno dichiaratamente ma più pericolosamente, in tutto l'atteggiamento e in tutte le parole di Admeto.

Le operazioni rivolte al superamento della crisi trovano ampia rappresentazione in tre atteggiamenti fondamentali:

- nel *planctus* protetto;
- nel banchetto funebre;
- nel divieto di pronunciare il nome del morto.

Parallelamente al tentativo di superare la crisi, la lotta con la morte continua, in bilico tra accettazione e rifiuto, sviluppandosi in tre episodi:

- 'grida la morte alla finestra'
- la lotta con la morte (Eracle -Tanato),
- la donna velata.

Il riaffiorare della crisi si manifesta anch'esso, ma attenuato, e trova espressione in un solo atteggiamento, peraltro molto significativo in questo dramma della *philia*:

- il rischio dell'erotismo.

3. Il *planctus* protetto.

Le grida spontanee di dolore, espressione della profonda crisi che toglie orizzonte alle persone legate da forti legami affettivi al morto, assieme alle altre manifestazioni incontrollate di dolore, formano quello che viene definito come '*planctus* irrelativo'.

Esso viene opportunamente controllato dal gruppo sociale che si

sacrificio della croce e alla resurrezione.

occupa delle esequie, di modo che le grida strazianti vengono ri-plasmate in ritornelli periodici, in cui l'attacco è dato da sillabe emotive stereotipe (come ripresa delle esclamazioni irrelative) e lo sviluppo da motivi protettivi tendenti a dare ordine ed equilibrio al lamento stesso.

Nell'*Alcesti* il Coro esprime per l'appunto il suo lamento funebre in strofe inizianti con sillabe emotive (ὦ, αἰαί, παπαί), che si trasformano in esclamazioni razionalizzate nelle strofe conclusive (δῆλα μὲν: è chiaro, sì; ὦναξ Παιάν: oh signore Peana!; ἰδοὺ ἰδοὺ: ecco ecco!) Le esclamazioni di dolore (tanto le sillabe emotive che le esclamazioni razionalizzate) si sviluppano in ragionamenti, sempre carichi di dolore, ma perfettamente controllati: il *planctus* irrelativo diventa *planctus* protetto.

Il paragone con testi folklorici moderni (dalla Romania alla Sardegna, alla Corsica), mentre denuncia la superiore elaborazione formale del testo euripideo, sottolinea anche la fondamentale analogia di strutturazione del modulo compositivo.

In questa prospettiva ed entro questi limiti mettiamo a confronto il testo euripideo con un *bocet* rumeno, riportato da E. De Martino¹⁰.

Euripide, *Alcesti*, vv. 213-43:

- Oh! Zeus! Non ci sarà una qualche via di scampo ai mali, soluzione al destino che sovrasta i signori?

- Ahimé!, Ci sarà? o mi devo tagliare i capelli, e indossare la veste nera?

- Chiaro sì, amici, chiaro, ma ugualmente rivolgiamo preghiere agli dei: degli dei è pur grande il potere.

- Oh! Signore Peana, trova tu una via di scampo ai mali di Admeto.

Faccene dono, faccene dono: come una volta hai risolto la cosa, anche adesso liberatore sii tu dalla morte, e ferma Ades, lo sterminatore.

- Ahimé!...

¹⁰ De Martino, *Morte*, 125.

Oh figlio di Ferete,
 che destino è il tuo senza tua moglie!
 - Ahimé! un colpo di pugnale,
 o piuttosto un cappio in alto
 e infilarci il collo:
 è più che giusto.
 - Una moglie amata, amatissima,
 la vedrai morta,
 oggi la vedrai.
 - Ecco, ecco:
 esce di casa, e con lei lo sposo.
 - Grida oh! Rompi in pianto,
 terra di Fere!
 La donna più virtuosa
 consumata dal male scende all'Ade.
 - Non dirò mai che le nozze
 diano più felicità che dolore.
 Da tempo ne ho le prove, e ora vedo
 la disgrazia del re, che resta privo
 di questa moglie così virtuosa:
 vivrà in futuro una vita
 che non è vita.

Bocet rumeno

- oi Tucú-te, mamuliuca!
 - ioi Ce ne'n lume mai amarà?
 - Mortita de primavara
 - ioi Pe frunzitu codrolui
 - ioi Pe cintarea cucului
 - ioi Sara dac'a'nsara
 - ioi Cu tata-tau ai cina
 Si tata-tau te-a 'ntreba
 Ca ce fac Nuta si D'ieurca.

ioi Ti bacio gioia di mamma!
 ioi Nulla di più amaro al mondo.
 Morticina di primavera
 ioi quando rinverdisce il bosco
 ioi quando canta il cuculo
 ioi quando si farà sera
 ioi con tuo padre cenerai
 E tuo padre ti chiederà
 che fanno Nuta e D'ieurca.

Ancora più convincente un altro momento corale (vv. 872-77 e 889-94) in cui strofe e antistrofe ripetono una struttura di *planctus* protetto, che non lascia dubbi. Ad Admeto che gridava la sua sofferenza

in modo irrelativo il Coro risponde (5 volte nella strofe, e 5 volte nell'antistrofe), trasferendo il suo lamento in un ambito controllato.

Strofe (vv. 872-77)

CORO Vieni, vieni: entra dentro in casa.
ADMETO **Ahimé!**
CORO La tua sventura è degna di lamenti.
ADMETO **Ahi!**
CORO Sei passato per il dolore, lo vedo.
ADMETO **Via, via!**
CORO Lei è laggiù: non le puoi far niente.
ADMETO **Ahimé, ahimé!**
CORO Non poter più vedere l'amato volto
della sposa è triste.

Antistrofe (vv. 889-94)

CORO Sorte, sorte ineluttabile giunge.
ADMETO **Ahimé!**
CORO Nessun limite poni al tuo dolore.
ADMETO **Ahi!**
CORO Difficile da sopportare, eppure...
ADMETO **Via, via!**
CORO Sopporta: non sei il primo a perdere...
ADMETO **Ahimé, ahimé!**
CORO ...la moglie: la disgrazia or l'uno or l'altro
dei mortali rattrista.

Può apparire strano che le esclamazioni di Admeto appaiano alla fine anziché all'inizio di ogni verso, ma bisogna considerare che a ogni esclamazione corrisponde un verso che la proietta in ambito protetto, ed è questo che conta, che vi sia l'interazione tra esclamazione e ripresa, a prescindere dalla posizione reciproca.

A conferma di questo possiamo citare il vocero corso riportato dal Gregorovius¹¹, in cui ogni strofa termina con l'esclamazione **Deh! Deh! Deh!**, o anche l'attitudu sardo, per il quale il Bresciani cita una

¹¹ In De Martino, *Morte*, 125

formula di passaggio da strofa a strofa, che consiste nell'esclamazione **Ahi! Ahi! Ahi!**.¹²

4. Grida la morte alla finestra.

Un momento particolarmente significativo nel lamento funebre è la simulazione di un dialogo tra la morte e il defunto: la morte invita ripetutamente (per lo più tre volte) il defunto a staccarsi dalla sua casa e dai suoi cari, il defunto resiste più che può, ma alla fine (al terzo richiamo) è costretto a cedere.

Nel lamento funebre rumeno riportato da E. De Martino¹³, un canto tradizionale presenta la morte che grida davanti alla finestra di casa per chiamare fuori il defunto.

Il canto prende nome dal primo verso («Striga moartea la fe-reasta»: grida la morte alla finestra) e, a parte la semplicità espressiva di marca popolare, è molto simile nella sua struttura al momento in cui Alceste si sente chiamata (anche in Euripide per tre volte) dalla morte, e tenta di resistere (o meglio Admeto cerca di trattenerla), finché al terzo richiamo è costretta a partire.

Euripide, *Alceste* vv. 252-72

- ALCESTI Vedo il doppio remo, vedo
la barca nella palude,
il passatore dei morti:
ha la mano sul remo, è Caronte,
già mi chiama: "Che aspetti?
Svelta! Mi fai perdere tempo".
Senti? Si adira, mi mette fretta.
- ADMETO Ahimé, ben amaro è questo viaggio
che dici. Povera te, come soffriamo!
- ALCESTI Mi prende, mi prende uno, mi prende.
Non lo vedi? verso il regno dei morti.
Gli oscuri lampi dei suoi occhi
mi guardano...ha le ali...
è Ades. Lasciami....che puoi fare?

¹² *Ibidem*, 125.

¹³ *Ibidem*, 187-88.

Lasciami. Povera me, che via
sto percorrendo!

ADMETO La via del pianto per chi t'ama,
soprattutto per me e per i bambini
che dividiamo insieme questo lutto.

ALCESTI Lasciate, lasciatemi ormai,
distesa a terra: non mi reggo in piedi.
Ade è vicino: una notte d'ombra
sui miei occhi cammina.
Figli, oh figli, più non c'è
la vostra madre, non è più.

Lamento funebre rumeno

Grida la morte alla finestra:

"Vieni fuori, Lazzaro".

"Verrei, o morte, verrei,
ma non posso staccarmi
dalla mia dolce sposa
con cui vissi in armonia!".

Grida la morte un'altra volta:

"Vieni fuori dalla casa, Lazzaro!".

"Verrei, morte, verrei,
ma non mi posso staccare
da questi cari bambini,
grandi e piccoli".

Grida la morte per la terza volta:

"Vieni fuori dalla casa, Lazzaro!"

"Verrei, morte, verrei,
ma non mi posso staccare
dai miei buoni suoceri,
con cui non vissi male".

La morte attraversa il giardino,
raccoglie fasci di fiori,
prende il fiore più prezioso,
prende l'appoggio della casa,
stacca il fiore dei vivi,
prende il padre dei bambini.

"Su, morte, ci vengo con te,
sei senza pietà
per la sposa che lascio".

Oltre alle corrispondenze già rilevate nella strutturazione dei due testi (tre chiamate della morte, altrettanti tentativi di resistenza, cedimento finale del morto), un'altra affinità lega i due componenti: in entrambi la morte strappa un elemento simbolico (un fiore nel *bocet* rumeno, un capello nell'*Alcesti*), a significare l'estirpazione della vita.

Così, in *Alcesti* 74-76:

TANATO Ora mi avvicino a lei, per iniziare il sacrificio con la spada. E' consacrato agli dei di sotterra colui al quale quest'arma avrà reciso un capello.

5. Il banchetto funebre.

Il banchetto funebre è forse nella sua lontana origine un'altra forma di protezione nei confronti del morto, una forma di introiezione del defunto prima (il defunto viene letteralmente mangiato dai suoi), e poi di mantenimento di tale usanza a livello simbolico¹⁴.

Il banchetto serve anche ad allontanare la crisi della presenza attraverso il recupero di elementi sicuramente vitali, quali il cibo, le bevande, il ridere, l'eros.

Nel testo euripideo Eracle, ospite ignaro del lutto che lo circonda, esegue tuttavia una cerimonia tradizionalmente connessa col rito funebre, il banchetto, e non manca di farne sentire la componente godereccia ed erotica, sia pure in forma molto composta e signorile.

¹⁴ L'usanza funebre di cibarsi del morto, largamente documentata nelle opere antropologiche, è riportata anche dal *Satyrikon* di Petronio (141. 5) in una scena tinta di *humor* nero.

Un vecchio milionario eccentrico lascia tutti i suoi beni agli amici, purché ne taglino a pezzetti il cadavere e lo mangino integralmente davanti a un'assemblea del popolo.

Il testamento prosegue con una maliziosa considerazione di sapore antropologico: "Sappiamo che tale usanza di far gustare il morto ai parenti si conserva ancora in alcuni paesi, a segno che spesso gl'infermi sono maltrattati perché non hanno riguardo alla propria carne, che diventa peggiore. Con ciò voglio dire ai miei amici, che non ricusino di fare la mia volontà, e mi divorino il corpo con quel cuore stesso con cui m'avranno maledetto l'anima"(trad. A. Cesareo-N. Terzaghi).

Il banchetto dunque, col suo sapore equivoco (che si poteva opportunamente attenuare, ma non eliminare del tutto), è stato così proiettato in una scena secondaria, e scaricato su un personaggio laterale, lasciando al protagonista, Admeto, l'immersione in una problematica più profonda, la scelta di fondo tra la vita e la morte, senza l'impaccio di situazioni stereotipe o di circostanza.

Persa la sua caratteristica primitiva di introiezione del defunto, il banchetto funebre mantiene però un carattere equivoco, al limite tra un rito che si deve compiere e un affronto che non si dovrebbe fare.

La gioia dei vivi non può non apparire disdicevole in una situazione di lutto, e anche offensiva nei confronti del morto.

Il contrasto tra pianto e riso, tra lutto ed eros, per quanto proiettato nella lateralità della figura di Eracle, nell'«a parte» del suo solitario banchettare, non manca di proiettare la sua luce ambigua su tutta l'opera, quasi una luce rivelatrice di una più profonda ambiguità, l'ambiguità della vita umana.

Il discorso che Eracle¹⁵ rivolge al servo messo a sua disposizione per il banchetto si può considerare nel suo insieme un invito a vivere nonostante il lutto, e in senso più ampio nonostante le sofferenze della vita.

E' una risposta alla muta critica del servo, che non nasconde il suo disappunto e la sua meraviglia di fronte a un comportamento che sembra così fortemente in contrasto col lutto che avvolge la reggia.

Nonostante l'incomprensione reciproca, Eracle e il servo tessono insieme la prospettiva in cui si inserisce il banchetto funebre, rappresentando l'equivoco fondamentale della compresenza di pianto e riso¹⁶, l'esagerazione tipica di chi deve forzare una situazione luttuosa per restituire senso alla vita (esagerazione del pasto, canti vistosamente sgangherati¹⁷), l'istanza erotica, che è reazione di

¹⁵ C. Del Grande, *Filologia Minore*, Milano-Napoli 1967, 213, sulla scorta di *Carmina Convivalia* 14 PMG (Ἄδμητου λόγον ὃ ἔταίρε μαθῶν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει | τῶν δειλῶν δ' ἀπέχου γνοὺς ὅτι δειλοῖς ὀλίγη χάρις), afferma che i vv. 773-860 rappresentano il «paradigma esemplare del detto apollineo conosciuto come Ἄδμητου λόγος», citando a riprova Bacchilide 3. 76-84. Non risulta perspicuo in che senso il Del Grande parli di «discorso di Admeto», dato che questo discorso nell'*Alceste* euripidea figura in bocca ad Eracle, nell'ode di Bacchilide in bocca ad Apollo.

¹⁶ *Alceste*, v. 760

SERVO Si potevano sentire due canti: da una parte lui che cantava... dall'altra noi servi che piangevamo...

¹⁷ *Alceste* 753, 760

vitalità di fronte alla morte¹⁸.

Questo insieme confuso e caotico viene fortemente ancorato nel discorso di Eracle alla convinzione profonda che la morte è un traguardo inevitabile, per tutti¹⁹, e che non si può mai essere certi del domani²⁰.

Certezza della morte e gioia di vivere l'attimo fuggente: sono riflessioni perfettamente in linea col clima del rito funebre, e non si possono spiegare con l'ignoranza di Eracle, ma con la sua completa adesione al dramma di Admeto²¹.

6. Il rischio dell'erotismo.

«La crisi del cordoglio.... spezza la durata della vita spirituale, asservendola alla tirannia di uno stato psichico isolato... che è fonte di inautenticità esistenziale»²².

La componente erotica presente nel lutto può portare in effetti a due risultati:

a) può staccare la *libido* dall'oggetto perduto e orientarla verso un altro oggetto; la crisi del cordoglio trova così soluzione;

b) può restare legata all'oggetto perduto, determinando una forma di alienazione; la crisi rimane irrisolta e diventa fonte di inautenticità esistenziale.

Ebbene c'è un punto nell'*Alceste* che sembra proprio una rappresentazione di questo problema, là dove Admeto dichiara che si farà fabbricare una statua della morta Alceste, e la porrà nel proprio letto.

SERVO Poi si prende senza alcun ritegno i doni ospitali....La coppa d'edera in mano, si dà a bere il vino... e canta come un cane che abbaia...

¹⁸ *Alceste* 790

ERACLE E onora fin che puoi la dea, la dea più dolce per gli uomini, Cipride....

¹⁹ *Alceste* 782-83

ERACLE A tutti i mortali tocca di morire.

²⁰ *Alceste* 784

ERACLE e non c'è nessun uomo che sappia se vivrà il giorno dopo...

²¹ Quanti hanno parlato dell'assurdità del comportamento di Eracle, della sua grossolanità, o addirittura dell'assurdità di tutto il dramma, non hanno considerato la necessità della componente umoristica del banchetto funebre, ma hanno giustamente colto la stranezza della situazione, proprio col dichiarare di non riuscire a comprenderla.

²² De Martino, *Morte*, 51.

Alcesti, vv. 348-56

Il tuo corpo modellato da sapienti artisti sarà steso sul mio letto: su di esso mi getterò e lo abbraccerò chiamando il tuo nome, e crederò di avere tra le braccia la mia cara moglie, anche se non l'avrò. Un freddo piacere, ma forse mi aiuterà a svuotare la tristezza che ristagna nel fondo del mio cuore. E poi nei miei sogni verrai spesso a confortarmi: è dolce vedere le persone care, anche nella notte, anche per quell'attimo che compaiono.

Il tentativo di Admeto di spostare l'oggetto del proprio eros dopo la morte di Alcesti non approda a un risultato positivo, ma l'atto ritorna su se stesso, ripiegandosi in una forma vistosamente inautentica: la morta viene sostituita da una statua che ne riproduce le sembianze, in tutto e per tutto identica a lei.

L'amore perde il suo calore naturale e diventa un freddo piacere ($\psi\upsilon\chi\rho\acute{\alpha}\nu\ \tau\acute{\epsilon}\rho\psi\upsilon\nu$), e al freddo della statua si aggiunge l'ombra del sogno, il vuoto di un fantasma vagante nella notte²³.

7. Il divieto del nome.

Dopo la morte di Alcesti, Admeto non ne pronuncia più il nome, se non alla fine del dramma, obbedendo in questo silenzio alla prescrizione di un antico rituale di difesa dai morti, che imponeva la soppressione temporanea, o anche definitiva, del nome del defunto²⁴.

Anche l'equivoco di cui Admeto si serve per ingannare Eracle sull'identità del morto, se da una parte serve indubbiamente a consentire che l'eroe rimanga ospite nonostante il lutto, dall'altra ha forse anche la funzione di tacere il nome della morta, allontanando le conseguen-

²³ La statua rappresenta per Admeto non un motivo puramente formale o celebrativo, ma istituisce con lui un legame significativo e profondo, in quanto è sentita come elemento sostitutivo della moglie defunta, un doppio di Alcesti. Sulla serietà e importanza del motivo della statua e sui suoi antecedenti vedi: C. Franco, *Una statua per Admeto*, MD 13, 1984, 133.

²⁴ Secondo J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, tr. it. L. De Bosis, Torino 1965, 391-98, presso molti popoli è fatto divieto di pronunciare il nome dei defunti, in modo temporaneo o permanente, e il motivo è la paura di evocare attraverso il nome la presenza pericolosa dello spirito del defunto. Così l'usanza di coprire gli specchi, dopo che sia morto qualcuno in casa, si spiega come paura che il morto si porti via l'anima di qualcuno riflessa in uno specchio.

ze pericolose (ritorno irrelativo del morto).

Il Coro, a sua volta, parla di Alcesti senza più farne il nome, ma chiamandola 'figlia di Pelia', 'donna virtuosa', 'tu'.

Anche Ferete, il vecchio padre di Admeto, evita di pronunciare il nome di Alcesti, quando va a portare il suo dono funebre durante le esequie.

Il servo infine, che pure rivela la verità ad Eracle, usa il termine γυνή (donna, moglie) per indicare Alcesti.

L'unico che pronuncia il nome della defunta è l'ignaro Eracle, forse perché non sapendo nulla non ha alcun timore di farlo, ma forse il motivo è un altro: Eracle, inconsapevolmente o consapevolmente, giunge alla reggia di Fere per portare ad Admeto la morte, e proprio per questo fin dalle prime battute deve annunciare il suo compito, mettendo in evidenza la sua funzione²⁵.

Quando poi Eracle è venuto a conoscenza della morte di Alcesti, infatti, pronuncia ancora il suo nome, per due volte consecutive, a breve distanza l'una dall'altra (rispettivamente ai vv. 842 e 854). Nel far questo egli dichiara che porterà su dall'Ade la moglie di Admeto e la porrà nelle mani del suo ospite.

Questa dichiarazione di Eracle può avere due significati:

- a) significato mitico: Eracle compirà un'impresa da semidio qual è, rendendo possibile l'impossibile;
- b) significato antropologico: Eracle annuncia due volte il ritorno irrelativo del morto, e prospetta una conclusione tragica, in cui evocazione del nome e contatto fisico finiranno per cumularsi, creando una completa identificazione tra il morto e Admeto.

In effetti dopo le due evocazioni di Eracle, Admeto accoglierà l'invito e pronuncerà a sua volta il nome di Alcesti. Non è un passo facile per Admeto, e infatti lo compie con un certo ritardo, e solo dopo aver elencato ad Eracle tutta una serie di motivi per cui non se la sente di accogliere la donna misteriosa, che l'eroe gli presenta e offre, nella sua casa. Solo dopo queste evidenti titubanze, Admeto si rivolge direttamente alla donna per dirle che assomiglia ad Alcesti, e nel far questo pronuncia il nome fatale²⁶.

²⁵ Questo risulta abbastanza evidente al v. 518, dove l'evocazione del nome Alcesti apparirebbe superflua in assenza di una motivazione di questo genere, in quanto Eracle l'ha già chiamata con l'appellativo di γυνή.

²⁶ Al v. 1062 Admeto dice:

"Ma tu, donna, chiunque tu sia, sappi che hai la stessa statura di Alcesti, lo stesso aspetto, le stesse fattezze".

Il filtro del paragone (tra la donna velata e Alcesti) permette ad Admeto un'ultima resistenza: il nome appare, in caso dativo, come un'immagine allo specchio, riflesso di una realtà che ancora non si osa guardare in faccia.

Comunque il nome di Alcesti è finalmente pronunciato da Admeto, che lo evoca così per la terza volta (dopo le due evocazioni fatte da Eracle) dopo la sua morte. Quel nome, evocato per la terza volta²⁷ crea una prima identificazione tra Admeto e la morte.

Una volta accolto questo invito di Eracle, Admeto accoglierà anche l'invito di toccare la mano della donna velata, e questo contatto con la morte lo porterà all'identificazione completa²⁸.

Possiamo concludere che il nome di Alcesti dopo la sua morte è pronunciato in forma evocativa tre volte: due volte da Eracle, e la terza volta, quella conclusiva, da Admeto. Il primo contatto è avvenuto a livello simbolico-evocativo.

Il secondo contatto, quello fisico, avviene attraverso il tocco della mano.

Il perfezionamento del contatto richiede un'ulteriore attesa, che si esplicherà in un periodo di preparazione di tre giorni (ancora una volta il numero tre), dopo i quali anche la donna velata potrà parlare, e sarà uno scambio reciproco e totale.

Tutte le fasi di questa trasformazione sono segnate dal numero tre:

- tre evocazioni del nome dopo la morte,
- tre fasi di contatto (simbolico, fisico, totale),
- tre giorni di attesa per il compimento finale.

8. La lotta con la morte.

Per capire che senso e che risultato abbia la lotta di Eracle con

²⁷ Si noti l'analogia, che difficilmente si potrebbe intendere come casuale, tra le tre evocazioni del nome Alcesti dopo la sua morte, e le tre chiamate che la morte (Tanato) rivolge ad Alcesti (vedi paragrafo 4). La corrispondenza di struttura induce anche a ritenere che vi sia una corrispondenza di funzioni e di significato.

²⁸ Al verso 1131 Admeto dice:

"Posso toccarla, parlarle, come se fosse la mia sposa viva?"

La parola evocativa figura in questo contesto strettamente legata al gesto di contatto fisico in un insieme che equivale alla totalità e completezza del rapporto interpersonale.

Tanato nell'*Alcesti*, bisogna chiedersi che senso abbiano in generale le fatiche cui l'eroe è sottoposto per volere di Zeus, e che costituiscono la caratteristica della sua eroicità.

La connessione tra la lotta di Eracle e Tanato e le 12 fatiche è chiaramente indicata da Eracle stesso, che dichiara di essere a Fere di passaggio, mentre si accinge a domare le feroci cavalle di Diomede di Tracia (una appunto delle 12 fatiche). E accenna anche ad altre due fatiche (contro Licaone e contro Cicno).

Le cavalle di Diomede sono mostri sanguinari, che soffiano fuoco dalle narici e costituiscono per Eracle il terzo agone (τρίτου ἀγῶνα), gara dunque decisiva e ultima (ultima delle tre menzionate: le altre non contano in questo contesto).

La ferocia delle cavalle e la collocazione di questa lotta a conclusione del gruppo di lotte menzionate²⁹ suggeriscono un conflitto con qualcosa di estremamente pericoloso, al limite del possibile: la lotta con la morte.

Del resto tutte e dodici le fatiche di Eracle si possono considerare altrettanti momenti di lotta estrema, di lotta con la morte³⁰.

In questo senso Eracle è molto simile al Prometeo di Eschilo e di Esiodo, al babilonese Gilgamesh, all'ebraico Adam, e a quanti altri eroi ci vengono presentati nei componimenti cosmogonici nell'atto di combattere una lotta estrema per la salvezza dell'umanità.

Che questi eroi tentino di conquistare l'immortalità, o di strappare alla morte qualche vita umana (o la vita umana *tout court*), non fa differenza: essi lottano contro la morte.

E perciò la loro vittoria è sempre parziale, e si può dire che consiste più nel fatto in sé di compiere un tentativo estremo, che non nel risultato raggiunto.

L'eroe in effetti non ottiene mai l'immortalità, né la resurrezione (cose non raggiungibili dall'uomo), ma ottiene per sé e per l'umanità

²⁹ Si faccia caso che tre è numero che può rappresentare anche il dodici, che è un suo multiplo, e questo vuol dire che le tre gare rappresentano in sintesi le dodici fatiche.

³⁰ Leggiamo in G. van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, tr. it. V. Vacca, Torino 1960, 82-83: «Il gigantesco lavoro di Eracle nel *dodekathlos* è talvolta un fatto civilizzatore (vittoria sull'idra, ecc.), talvolta una prodezza del tutto mitica (conquista dei pomi delle Esperidi, ecc.), ma vi è sempre lotta contro la morte, e il salvatore conquista i suoi tesori (mandre di Gerione, mele d'oro, corno di Acheloo) contro la morte, che il salvatore sconfigge e terrorizza (Ade e Persefone agli inferi, Eristeo)».

uno dei risultati seguenti: o la conquista delle scienze e delle arti (Prometeo); oppure nulla (Gilgamesh ingannato dal serpente, che gli sottrae l'erba magica dell'eterna giovinezza, conquistata dall'eroe a prezzo di tanta fatica); oppure ottiene addirittura una punizione e una beffa umiliante (Adam ottiene la conoscenza, primo grado dell'essere immortale, ma è conoscenza della sua mortalità e della miseria del suo stato umano).

Al pari di Gilgamesh anche un eroe greco sembra non ottenere nulla in assoluto, sia in senso positivo che negativo, e questi è Eracle³¹

Tuttavia la sua nobile tensione verso mete irraggiungibili è forse sentita come l'unico mezzo che l'uomo possiede per sentirsi immortale: una vita in continua tensione agonistica verso l'immortalità.

Il gesto di Eracle è un gesto eroico, perfetto³² e sublime: inutile sul piano concreto e materiale dell'esperienza umana, ma indispensabile per dare orizzonte all'esistenza.

9. La donna velata.

Che Alceste debba tornare in vita si dice fin dall'inizio del dramma, ma fin dall'inizio si apre anche il sospetto che ogni tentativo di

³¹ Le fonti letterarie che rappresentano la felice conclusione della vita e delle fatiche di Eracle con la sua assunzione all'Olimpo (Callimaco, *Inno ad Artemide*, vv. 145-51; Hom. λ 601-19) finiscono per sottolineare una profonda infelicità e insoddisfazione dell'eroe.

Infatti in Callimaco Eracle non viene accolto tra i dodici dei maggiori, ma viene utilizzato come portinaio, e per di più costretto a continuare le sue fatiche anche nell'Olimpo, tra il riso dei beati, mangione e ingordo come sempre.

Nella *nekylia* omerica Eracle gode in cielo delle nozze con Ebe, ma nell'Adè rimane la sua ombra, e non si dimostra molto soddisfatta della sua condizione. L'insistenza sulla descrizione di quest'ultima (a scapito dello sposo di Ebe) ci fa pensare che l'ombra di Eracle sia stata sentita dal poeta come più viva e vera della proiezione dell'eroe assunto in cielo.

³² Che il gesto di Eracle sia un gesto perfetto è ribadito anche dalla sua articolazione interna, che è di tipo ternario. La lotta con le cavalle di Diomede si pone come terzo agone (dopo quelli con Licaone e Cicno), e la lotta con Tanato è chiaramente assimilata a quella con le cavalle.

La lotta con Tanato si articola a sua volta in tre momenti:

a) Eracle promette di riportare Alceste tra i vivi, strappandola alla morte (vv. 843-53);

b) Eracle finge di lasciare una donna (conquistata in una gara) in custodia presso Admeto, fino al suo ritorno dall'impresa di Tracia (vv. 1020-36);

c) una volta chiarito che la donna velata è Alceste, Eracle narra ad Admeto la lotta da lui sostenuta con Tanato per impadronirsene.

contrastare la morte (tanto i sofismi di Apollo, quanto il gesto eroico di Eracle) non possa che risultare vano.

Così il Coro presenta come ipotesi irrealizzabile una resurrezione di Alceste, dato che nessuna resurrezione è mai stata possibile, neppure quella di Asclepio, figlio di Apollo, celebre guaritore e resuscitatore³³:

CORO Se il figlio del Sole, Asclepio, avesse potuto rivedere la luce del giorno...allora forse anche Alceste potrebbe tornare (vv. 122-26).

Il tentativo di Apollo, che cerca di imbrogliare Tanato con ben architettati discorsi, si rivela del tutto fallimentare, perché Tanato si dimostra capace di ribattere con la stessa abilità, rivelando doti insospettite di oratore (la morale è che tutti son capaci di parlare, anche i più rozzi ormai, e perciò l'abilità retorica non serve più a nulla).

Il tentativo di Eracle, lasciata da parte l'ambiguità della parola, è più diretto e sincero, autentico slancio eroico, e ottiene il risultato che è insito nella sua stessa dinamica, cioè di esprimere la tensione dell'uomo verso l'infinito e l'immortalità, ma sul piano pratico si rivela anch'esso equivoco. La donna che Eracle consegna ad Admeto è velata e muta, assomiglia ad Alceste, ma non è certo che lo sia.

Admeto cerca di rifiutare il dono di Eracle, ma l'eroe insiste finché costringe l'ospite a introdurre la donna nella sua casa e a toccarle la mano.

A questo punto avviene la rivelazione, anch'essa equivoca: la donna è Alceste, ma potrà parlare solo dopo tre giorni, e solo allora sarà completamente e veramente la sposa di Admeto³⁴.

³³ Vale la pena di ricordare che proprio per il tentativo di resuscitare un morto Asclepio viene incenerito dal fulmine di Zeus. La vendetta di Apollo sui Titani, artefici del fulmine divino, porta a una nuova punizione da parte di Zeus, che costringe Apollo a far da servo a un mortale, Admeto. Tenendo conto che questo altro non è che l'antefatto della nostra tragedia, presentato come tale da Apollo stesso nel prologo, la citazione del precedente negativo di Asclepio fatta dal Coro apre una precisa prospettiva, in cui fluisce lo sviluppo della tragedia: alla catena dei tentativi di valicare il limite tra la vita e la morte da parte dell'uomo, si affianca la catena delle punizioni divine, che ribasiscono perentoriamente tale limite. Per cui se i due primi tentativi (di Asclepio e poi di Apollo) risultano inconcludenti, se ne deve concludere che anche il terzo, quello di Eracle, non presenterà un esito diverso.

³⁴ Tra i riti funerari rivolti ad allontanare il rischio di un ritorno irrelativo del morto, c'è tutta una serie di pratiche tendenti a separare il morto dalla comunità de

Euripide non fa nulla per impedirci di pensare che questa donna sia proprio Alceste risorta dai morti, ma non ci impedisce nemmeno di ritenere che sia l'ombra di Alceste, venuta al mondo per portar via con sé lo sposo fedele.

Anzi quest'ultima prospettiva è suffragata prima di tutto da quanto abbiamo rilevato fin qui, cioè dal carattere stesso della tragedia, intesa come rappresentazione di un rito funebre, nonché dall'atteggiamento di Admeto, che si mostra sempre più attratto verso la morte.

Ci sono poi altri elementi strutturali, che inducono a ritenere vera questa prospettiva. Per esempio l'attesa di tre giorni, prima che Alceste possa parlare, segnala una durata di tempo che ritualmente serve perché il passaggio dalla vita alla morte sia formalizzato, e quindi definitivo (la funzione di attesa di una resurrezione sarà assegnata al tempo rituale di tre giorni solamente in epoca più tarda, col cristianesimo).

E poi c'è il velo: esso nasconde la persona della donna, rendendola simile a un'ombra. E infine il mutismo: Alceste non parla perché non può parlare, cioè perché non è un essere vivente³⁵.

Le stesse precauzioni di Admeto, che ripetutamente rifiuta di accogliere Alceste, possono essere un segno della sua esitazione di fronte alla morte, che, per quanto invocata, è pur sempre un evento

viventi, come aprire finestre e porte subito dopo il decesso, o gettare per la strada l'acqua 'morta' (cioè contagiata dal morto). E siccome il morto ritorna per tre notti dopo il decesso (vale a dire in un arco di tempo che dura quanto l'insieme dei riti funebri) «occorrerà preparargli sulla tavola una fetta di pane e un bicchiere d'acqua: solo così la sua anima inquieta si placherà» (De Martino, *Morte*, 108).

Questo spiega sia l'attesa dei tre giorni, sia l'ospitalità che Admeto deve offrire alla donna velata. Egli deve accogliere in casa il morto, ospitarlo (il pane e l'acqua indicano l'ospitalità) e attendere lo scadere rituale dei tre giorni. Dopo, il morto sarà veramente morto, e la sua presenza non contagerà più il mondo dei vivi.

Dunque i tre giorni non simboleggiano un'attesa di resurrezione, ma semmai di morte definitiva. D'altra parte proprio dove tutti si attendono una morte definitiva, l'amore fa rinascere la vita. Ma quale vita? Il problema rimane aperto.

³⁵ Sul significato del velo e del silenzio come simboli di morte vedi R.G.A. Buxton (*supra* n. 7). L'Autore mette anche in rilievo la fondamentale identità di gesti simbolici (abluzione, vestizione, addii, velo, contatto della mano) intercorrente tra cerimoniale del matrimonio e rito funebre, identità ampiamente messa in evidenza nell'*Alceste* euripidea.

Ora, posta questa identità, il gesto finale di Admeto che tocca la mano di Alceste, se da una parte significa il ripristino della cerimonia delle nozze (e questo afferma il B.), non si può escludere che quello stesso gesto possa significare anche il ripristino del rito funebre, e quindi il suo perfezionamento.

terrificante.

Ma ciò che convince di più è il senso di due espressioni, una di Eracle, l'altra di Admeto.

Eracle formula come impossibile proprio ciò che ha appena compiuto: è solo un espediente per ritardare il lieto fine, o vuole insinuare un dubbio profondo sulla soluzione finale?

ERACLE Sarei un dio, se avessi la forza di portare su alla luce dal regno dei morti la tua sposa e farti questo favore. (vv. 1073-74)

Ad Eracle, che lo invita ad attendere che il tempo allevii il suo dolore, Admeto replica che il tempo lo allevierà solo quando col suo trascorrere gli procurerà la morte.

ADMETO Il tempo, puoi ben dirlo, se il tempo vuol dire morire. (v. 1086)

Infine, dopo aver toccato la mano della donna velata (il significato del gesto vale tanto per il rinnovato matrimonio che per il rinnovato funerale) e averla riconosciuta come Alcesti, Admeto conclude il dramma con queste parole:

ora inizia una nuova vita, più felice della precedente.
(v. 1157)

Se nella prima parte del dramma Admeto, per proteggere la sua vita, non ottiene altro che la morte di Alcesti, e di riflesso l'alienazione della sua stessa vita, nella seconda Admeto stesso, compresa l'inutilità di una vita infelice senza amore, desidera la morte e ottiene la vita³⁶, nel senso che ottiene quell'unione senza fine con l'amata Alcesti, che è per la vera vita. Ed è così che la morte diventa per Admeto 'una nuova vita, più felice della precedente' (vv. 1157s.).

³⁶ E' interessante citare a questo proposito un passo di Matteo (Mt. 10. 39):

ὁ εὐρὼν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἀπολέσει αὐτήν, καὶ ὁ ἀπολέσας τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἔνεκεν ἐμοῦ εὐρήσει αὐτήν.

Al di là delle ovvie differenze di prospettiva che il testo di Matteo presenta rispetto al pensiero di Euripide, non si può non avvertire un punto di contatto in questo rovesciamento speculare dei valori della vita e della morte.

E' un antico e moderno desiderio di chi ama profondamente, che il proprio amore non conosca limiti, vada al di là della vita stessa e diventi eterno. In questa prospettiva amore e morte si fondono e si confondono, e la forza del sentimento rovescia ogni certezza della ragione, librandola nel vuoto dell'infinito.

Valdagno

Antonino Alessio Neri.

LA 'INCOMUNICABILITÀ' GORGIANA IN UNA PARODIA DI
ARISTOFANE? NOTA A *THEISM.* 5-21

A Mnesiloco che, stanco di andare per le vie di Atene senza una ragione apparente, vuole conoscere i motivi del suo peregrinare, Euripide risponde elusivamente: 'ΑΛΛ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα | ὄψει παρεστώς¹.

Con queste parole dà l'avvio ad una serie di variazioni sul tema del vedere e dell'udire, in cui il dotto discettare dell'uno si scontra inevitabilmente, come nota lo scoliasta², con l'ottusa ignoranza dell'altro (vv. 6-21):

- KH. Πῶς λέγεις; Αὐθις φράσον.
Οὐ δεῖ μ' ἀκούειν;
EY. Οὐχ ἄ γ' ἂν μέλλης ὀρᾶν.
KH. Οὐδ' ὄρ' ὀρᾶν δεῖ μ';
EY. Οὐχ ἄ γ' ἂν ἀκούειν δέη.
KH. Πῶς μοι παραινεῖς; Δεξιῶς μέντοι λέγεις.
Οὐ φῆς σὺ χρῆναί μ' οὔτ' ἀκούειν οὔθ' ὀρᾶν;
EY. Χωρὶς γὰρ αὐτοῖν ἑκατέρου 'στὶν ἡ φύσις.
KH. Τοῦ μήτ' ἀκούειν μήθ' ὀρᾶν;
EY. Εὖ ἴσθ' ὅτι.
KH. Πῶς χωρὶς;

Per chiudere definitivamente la disputa, Euripide si produce in una breve lezione sulla natura e l'origine delle sensazioni, che assume la forma di una stravagante 'cosmogonia'(vv.13-18):

- EY. Οὕτω ταῦτα διεκρίθη τότε.
Αἰθὴρ γὰρ ὅτε τὰ πρῶτα διεχωρίζετο
καὶ ζῶ' ἐν αὐτῷ ξυνετέκνου κινούμενα,
ᾧ μὲν βλέπεω χρῆ πρῶτ' ἐμηχανήσατο
ὀφθαλμὸν ἀντίμιμον ἡλίου τροχῶ,
ἀκοῆ δὲ χοάνην ὦτα διετετρήνατο.

¹ Aristofane sembra qui riecheggiare il v. 81 dell'*Oreste* euripideo: 'Ελένη, τί σοι λέγοιμ' ἂν ἄ γε παροῦσ' ὄρῃς;

² 'Ο μὲν τραγικώτερον καὶ ὑψηλότερον φράζει, ὁ δὲ ταπεινότερον ἢ δεῖ ἀκούει.

Gli farà eco l'esclamazione dello sconcertato interlocutore: Διὰ τὴν χοάνην οὖν μήτ' ἀκούω μήθ' ὄρω; | Νῆ τὸν Δί' ἤδομαί γε τοῦτ' ἐπροσμαθῶν. | Οἶόν γέ πού 'στιν αἰ σοφαὶ ξυνοῦσία.

Univoca la lettura del brano fornita dalla maggior parte degli studiosi ed interpreti di Aristofane: facendo propria una osservazione del Bergler³, essi si limitano a richiamare la frequente caratterizzazione di Euripide come 'filosofo della scena', al quale il comico attribuirebbe, in un indistricabile disordine, le più disparate teorie fisiche e cosmiche. P. Rau, che dedica alcune pagine all'analisi del nostro passo, ricorda in questo quadro la costante euripidea del «dualismo di etere e terra», individuandone la possibile fonte in Diogene di Apollonia, e conclude: «Eine völlig entsprechende Theorie, insbesondere von der Einrichtung der Organe, müssen wir bei Euripides natürlich nicht voraussetzen: dem Parodisten genügt die rohe Andeutung Euripideischer Kosmogonie, nicht zuletzt durch den an den Beginn gestellten Äther, an dem das Publikum sogleich Euripides erkannte»⁴.

Pochi, invece, i tentativi di individuare, secondo il conciso suggerimento dello scolio al v. 11 (ταῦτα τῶν φυσικῶν λόγων) una più precisa allusione a concetti filosofici in qualche misura diffusi e noti: E. Hiller⁵ riteneva possibile che la metafora della χοάνη fosse tratta da «qualche filosofo arcaico», mentre, soprattutto per quanto riguarda l'espressione ἀντίμιμον ἡλίου τροχῶ, F. Ritschl⁶ richiamava la «tiefsinnige Bildersprache herakliteischen Spekulation». Indicazioni e suggestioni che mi pare valga la pena di esplorare, se non si vuol correre il rischio di perdere la vera *pointe* del bizzarro battibecco tra i due personaggi aristofanei e non vedervi nient'altro che la già scontata farsa del dialogo tra uno 'zotico' ed un 'sapiente'.

Se non possono esservi dubbi sulla intenzione del comico di farsi beffe del solito Euripide, ad un'analisi più attenta non può sfuggire

³ «Ridet Euripidem tanquam philosophum dum eum haec facit loqui: erat enim revera φιλόσοφος ἐπὶ σκηνῆς, quod quum aliunde apparet, tum ex loco huic comici loco simili, in *Melanippe sapiente* inter fragmenta: ὡς οὐρανός τε γαῖά τ' ἦν μορφή μία | ἐπεὶ δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχα | τίκτουσι πάντα κἀνέδωκαν εἰς φάος | τὰ δένδρα, πτηνά, θήρας».

⁴ *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 157-59.

⁵ *Zu Aristophanes* (Thesm. 9, 16 ff.), *Jahrb. f. class. Philol.* 109, 1874, 173 s.; si veda anche J. Adam, *The Republic of Plato*, Cambridge 1965, I 186, n. ad 411a 3.

⁶ *Zu Aristophanes* (Thesm. 9, 16 ff.), *RhM* 17, 1862, 460-62.

l'esistenza di una precisa rete di allusioni, nel loro complesso abbastanza omogenee, riferibili alle teorie fisiche elaborate da Empedocle, e soprattutto ad alcune tra le più provocatorie riflessioni gorgiane, che proprio in quelle teorie avevano trovato il loro punto di partenza.

Cominciamo dalla cosiddetta 'cosmogonia' dei vv.13-18: essa appare molto simile ad una scherzosa 'epitome' (violentemente scorciata e stravolta) del contenuto del *Περὶ φύσεως* di Empedocle. Accanto alle linee generali di un processo di formazione del cosmo affine a quello lumeggiato in quest'opera, non è difficile scorgervi alcuni significativi richiami a tratti specifici della elocuzione del poeta-filosofo: a partire dalla proposizione iniziale (*Οὕτω ταῦτα διεκρίθη τότε. | Αἰθήρ γὰρ ὅτε τὰ πρῶτα διεχωρίζετο...*)⁷ che presenta analogie forse non casuali con la formulazione di una testimonianza di Aetio: *Ἐμπεδοκλῆς τὸν μὲν αἰθέρα πρῶτον διακριθῆναι...* (31 A 49 D.-K.).

Un altro interessante indizio è costituito dalla presenza della determinazione - apparentemente superflua - *ζῶα [...]* κινούμενα (v. 15): si sa infatti che il filosofo di Agrigento soleva designare con *ζῶα* tutti gli esseri viventi, sia animali, sia piante: *Ἐμπεδοκλῆς πρῶτα τὰ δένδρα τῶν ζῶων ἐκ γῆς ἀναφῦναι φησι* (31 A 70 D.-K.). Una rappresentazione del mondo naturale in piena sintonia con la sua teoria della «metempsychosis»: cf. Hippol. *Haer.* 1.3 2 s.: *μάλιστα δὲ πάντων συγκατατίθεται τῇ μετενσωματώσει οὕτως εἰπὼν "ἤδη γάρ ποτ' ἐγὼ γενόμεν κοῦρός τε κόρη τε | θάμνος τ' οἰωνός τε καὶ ἔξαλος ἔλλοπος ἰχθύς"* (31 B 117 D.-K.). *Οὗτος πάσας εἰς πάντα τὰ ζῶα μεταλλάττειν εἶπε τὰς ψυχάς.* Mi sembra molto probabile che l'epiteto, che viene qui adoperato scherzosamente, ricorresse nel testo empedocleo, con la precisa funzione di distinguere gli esseri dotati di movimento da quelli radicati al suolo⁸.

⁷ Cf. et. Arist., *De gener. et corrupt.*, 334a 1 ss. W.H. van den Sande Bakhuyzen (*De parodia in comoediis Aristophanis*, Traiecti ad Rhenum 1877, 109) si limitava ad osservare: «διακρίνεσθαι et διαχωρίζεσθαι... solemnia hac in re philosophorum sunt verba, neque in Euripide desunt (fr. 488 et 836, 13) sed aetherem διαχωρίζεσθαι neque Anaxagoras docuit, neque Euripides».

⁸ La presenza della ingiustificata precisazione induceva più di un commentatore (a partire dallo scolio al v.15: *κινούμενα οὐδὲν γὰρ δίχα κινήσεως γίνεται*) a fuorvianti divagazioni. Il confronto con le concezioni filosofiche di Empedocle era tuttavia già stato suggerito, tra mille perplessità, dal Sande Bakhuyzen, 110: «Voultne poeta homines et animalia distinguere ab aliis ζῴοις motu non praeditis, v. c. arboribus, quae secundum nonnullos, Anaxagoram atque Empedoclem, aequae ζῶα erant? Possis etiam conicere poetam dixisse animantia quorum semina antea in aëre circumferbantur. Sed omnia incerta sunt. Oleum et

Ancora più evidente il riferimento alla immaginosa terminologia empedoclea nei versi che narrano l'origine degli organi di senso: il confronto più stringente è costituito dal celebre frammento (31 B 84 D.-K.) nel quale, durante la descizione del prodursi della visione, la pupilla viene assimilata ad una lanterna, il cui schermo permette alla luce di diffondersi, mentre protegge la fiamma dal vento (vv. 10-12): ὡς δὲ τότε ἐν μῆνιγξιῳ ἔεργμένον ὠγύγιον πῦρ | λεπτήσιον <τ' > ὀθόνησι λοχάζετο κύκλοπα κούρην, | <αἰ> χοάνησι δίαντα τετρήα-το θεσπεσίησιν⁹.

La metafora trova nella commedia un giocoso adattamento al senso comune: l'occhio è rotondo, e dunque ἀντίμιμον ἡλίου τροχῶ¹⁰. Nulla più di un orecchio è somigliante ad un 'imbuto'!

La teoria cui si fa principalmente allusione nei versi delle *Tesmofoiazuse* è tuttavia quella attribuita dalle fonti a Gorgia - e strettamente correlata alla dottrina dei 'pori' e degli 'effluvi' (ἀπορροαί) - che prevedeva la netta separazione dei meccanismi di percezione. Ne troviamo menzione all'interno del *Menone* di Platone, là dove Socrate cerca di precisare le convinzioni del giovane interlocutore su questo argomento: «Vuoi che ti proponga delle risposte conformi al pensiero di Gorgia, in modo che tu possa seguirmi meglio?» (...) «Non parlate voi forse, come fa Empedocle, di 'effluvi' emanati dagli 'enti'?» (...) «E di 'pori', verso i quali ed attraverso i quali tali 'effluvi' passano?» (...) «E non affermate forse che di tali 'effluvi' taluni si adattano a certi 'pori', altri sono troppo grandi o troppo piccoli?» (...) «Perciò dunque (...) il colore è 'effluvio' di materia commisurato alla vista e da essa percepibile» (...) «E così, credo, sarai d'accordo che, a partire da questa definizione, potresti dire in

operam perdimus, opinor, si ex verbis Aristophanis aliquod placitum elicere conamur».

⁹ La ricostruzione del v. 12 - ed in particolare la lezione χοάνησι - è dovuta al Blass e trova, mi sembra, una buona conferma dal confronto con il nostro passo. Il termine χόανος ricorre ancora nel fr. 31 B 96 D.-K.: ἡ δὲ χθών ἐπίηρος ἐν εὐστέρνοισι χόανοισι | τῶ δύο τῶν ὀκτῶ μερέων λάχε Νήσιδος αἴγλης.

¹⁰ E' possibile che anche tale metafora avesse un modello empedocleo: cf. Aët. 4. 13, 4 (31 A 90 D.-K.): Ἐμπεδοκλῆς καὶ πρὸς τὸ διὰ τῶν ἀκτίνων καὶ πρὸς τὸ διὰ τῶν εἰδώλων ἔκδοχὰς παρέχεται (scil. τὴν αἴσθησιν), in cui l'occhio viene dotato di raggi, a somiglianza del sole. E' utile un confronto anche con la definizione di Anassimandro del sole come una ruota (12 A 21 D.-K.).

cosa consista la voce, l'odore, ed altre cose del genere.» (76c-e).

Il brano è molto citato, sia per la presenza dell'interessante raffronto tra le dottrine scientifiche gorgiane ed empedoclee¹¹, sia perché fornisce preziose informazioni sulla concezione della conoscenza che sta alla base della teoria della comunicazione elaborata dal sofista. Per quanto, infatti, nel Περὶ τοῦ μὴ ὄντος Gorgia escludesse tanto l'esistenza dell'essere, che la possibilità di conoscerlo e comunicarlo, pure, in maniera in certo modo paradossale, fondava le sue argomentazioni proprio su una dottrina della separazione delle vie sensoriali affine a quella professata da Empedocle, il suo maestro¹². Nel corso della dimostrazione della 'inconoscibilità' dell'essere, ad esempio, egli, stando al compendio fornito da Sesto Empirico (*Adv. math.* 7. 81), così sviluppava il suo pensiero: «Così come ciò che si vede è detto 'visibile' perché appunto viene visto, e ciò che si ode 'udibile', perché viene udito, e non mettiamo al bando le cose visibili per il fatto che non vengono percepite dall'udito, né ripudiamo le cose udibili per il fatto che non vengono percepite dalla vista (occorre infatti che ciascuna sia giudicata mediante lo strumento di percezione ad essa proprio, e non da un altro)...». Rientra in questo quadro la notizia, fornita da Teofrasto nel *De igne*, che egli si interessò (per fini presumibilmente legati al perfezionamento della sua 'arte della persuasione') ai meccanismi fisici e psicologici dei processi conoscitivi¹³.

Nell'articolata parodia di Aristofane è dunque, a mio avviso, possibile riconoscere un'eco delle spregiudicate affermazioni del sofista: nello stesso andamento stilistico delle sue battute, contrassegnate da un forte ricorso all'antitesi, Euripide sembra 'segnalare' l'ascendenza gorgiana delle teorie da lui esposte, e non è forse un caso che il comico gli attribuisca tra l'altro una 'perla' della *lexis* sofistica, l'epiteto ἀντίμυμον che Aristotele annovererà tra gli eccessi del retore Alcideante¹⁴. E' del resto utile ricordare che proprio lo stile gorgiano, evidentemente d'attualità ad Atene in quegli anni, costituirà pochi versi più avanti, ancora nelle *Tesmoforiazuse*, oggetto esplicito di parodia all'interno della caratterizzazione del giovane Agatone¹⁵.

¹¹ Cf. H. Diels, *Gorgias und Empedokles*, SBAB 1884, 343-68.

¹² Diog. Laert. 8. 59.

¹³ *De igne* 73b 20, cf. *et. Gorg. Hel.* 9-14.

¹⁴ Aristot. *Rhet.* 3. 3, 1406a 29.

¹⁵ Vv. 95-265. Rinvio per questi tratti della parodia aristofanea al mio articolo *II*

Una rilettura della dimostrazione attinente alla terza ipotesi del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος («se pure l'essere fosse conoscibile, non sarebbe comunicabile») permette di comprendere il senso 'profondo' dell'apparentemente sconclusionato dibattito tra i due protagonisti della nostra commedia. Essa così è formulata nell'operetta pseudoaristotelica *De Melisso, Xenophane, Gorgia*: «Se anche l'essere fosse conoscibile come lo si potrebbe comunicare ad altri? Ciò che uno *vide*, come potrebbe esprimerlo con *parole*? E come potrebbe divenir chiaro a chi, senza aver visto, ascolta? Ὡσπερ γὰρ οὐδὲ ἡ ὄψις τοὺς φθόγγους γινώσκει, οὕτως οὐδὲ ἡ ἀκοὴ τὰ χρώματα ἀκούει, ἀλλὰ φθόγγους· καὶ λέγει ὁ λέγων, ἀλλ' οὐ χρώμα οὐδὲ πρᾶγμα».

In questa raffinata argomentazione, con tutta probabilità, Aristofane trovò lo spunto per la sua distorsione parodica: 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!

Cagliari

Patrizia Mureddu

poeta drammatico da didaskalos a mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane, AION 4-5, 1982-83, 75-98.

RHAPSODIC PLATO? *ION*'s RE-PRESENTATION

Juvenilia on aesthetics - a common scholarly assessment - does not account Plato's investment in *Ion*¹. The tensions bound up in Ion's relationship with Homer offer a commentary on Plato's own ambiguous relationship with the historical Socrates. Although the context of Ion's relationship with the texts of Homer is poetic and Plato's with Socrates philosophical, each disciple engages passively and actively with his precursor. Ion devotes his memory to reproduce the poems of Homer but also interprets the poems by his performance style (e.g., voice modulation and gesticulation), by his presentation of selections, and by some form of exegesis. Plato, as a 'rhapsodic philosopher', faces an analogous if more complicated process and is doubtlessly self-conscious of the paradox which confronts him. He possesses an attachment to Socrates similar to Ion's devotion to Homer and reenacts the historical events of Socrates' conversations. However, unlike the portrayed Ion, a figure whose own literacy is never referred to and who is clearly enmeshed in an oral tradition,

¹ Considerable critical assessment may be found on *Ion* (I use J. Burnet's 1903 Oxford edition; texts and translations for other dialogues, unless otherwise indicated, are taken from the Loeb). For a survey of some of the principal views, see H. Flashar, *Der Dialog 'Ion' als Zeugnis platonischer Philosophie* (Berlin 1958, 1-16), and, more recently, P. N. Campbell, *The 'Ion': Argument and Drama*, *Res publica litterarum* 9, 1986, 59-68, part. pp. 59-60. Those whose interest lies in the position of the dialogue in Plato's progression of thought have confronted an apparent paradox. The dialogue's seeming immaturity (e.g., poor artistic talent, light tone, and short-sighted argumentation) and early design (brevity, two dramatis personae, and aporetic closing) contrast a mature subject matter (e.g., the status of poetry as an epistemological medium and Socrates' 'inspired' willingness to provide answers). Two main viewpoints account for this disparity. (1) The dialogue is unworthy of Plato and was composed by someone familiar with his work - perhaps a student responding to *Phaedrus*: so J. Moreau, *Les thèmes platoniciens de l'Ion*, *REG* 52, 1939, 419-28, and H. Diller, *Probleme des platonischen 'Ion'*, *Hermes* 83, 1955, 171-86. (Moreau claims even that the dialogue «pourrait disparaître de la collection platonicienne, que rien ne serait diminué de notre connaissance de Platon» [p. 419]). (2) *Ion* is an early but anticipatory dialogue. Its arrogant stance reflects the philosopher's heady youth (perhaps 494-91 B.C.), a period when he first realized the power of Socrates' challenge to the poetic tradition. This biographical theory is much supported (U. von Wilamowitz, *Platon*, 2 vols., Berlin 1920², I, 134; II, 32 f.) and continues to prevail (cf. Trevor J. Saunders' Introduction to the dialogue in the new Penguin translations, *Early Socratic Dialogues*, New York 1987, 46).

Plato employs the operations of literacy to subvert his master. If Ion must feature himself through the repetition of Homeric verse and largely limit interpretation to adornment, Plato can recast the historical Socrates in the guise of rhetorical strategy and force his reader to recapture the Socratic logos through ironic and writerly examinations of his texts².

The arguments I employ to examine this idea take two critical shapes - structural and ironic - and elaborate the diagram presented below. The dual perspective acknowledges the complexities of the subject matter and the sophistication of Plato's artistry. The diagram is used both metaphorically and as an organizational tool and my reader is invited to refer periodically back to it.

The structural argument occupies the bulk of the analysis. It successively applies a hermeneutic model of active/passive tensions, cut from the thematic material of the dialogue itself, to various relationships: Ion's with Homer, Homer's with Socrates, Ion's with Plato, and, finally, Plato's with Socrates. This 'gang of four' make, admittedly, odd bed-fellows. Homer embodies an oral tradition; Ion is probably fictional; Socrates is both historical and fictional; and Plato is historical and the writer of dialogues which feature Socrates and Ion and critique Homer. Nevertheless, the analogies are useful. Firstly, they provocatively reframe the question of Plato's views of poetry; although *Ion* has been subject to critical disparagement, the short dialogue localizes larger Platonic issues³. Secondly, the principles that emerge from the analysis shed light on Plato's own artistry and use of

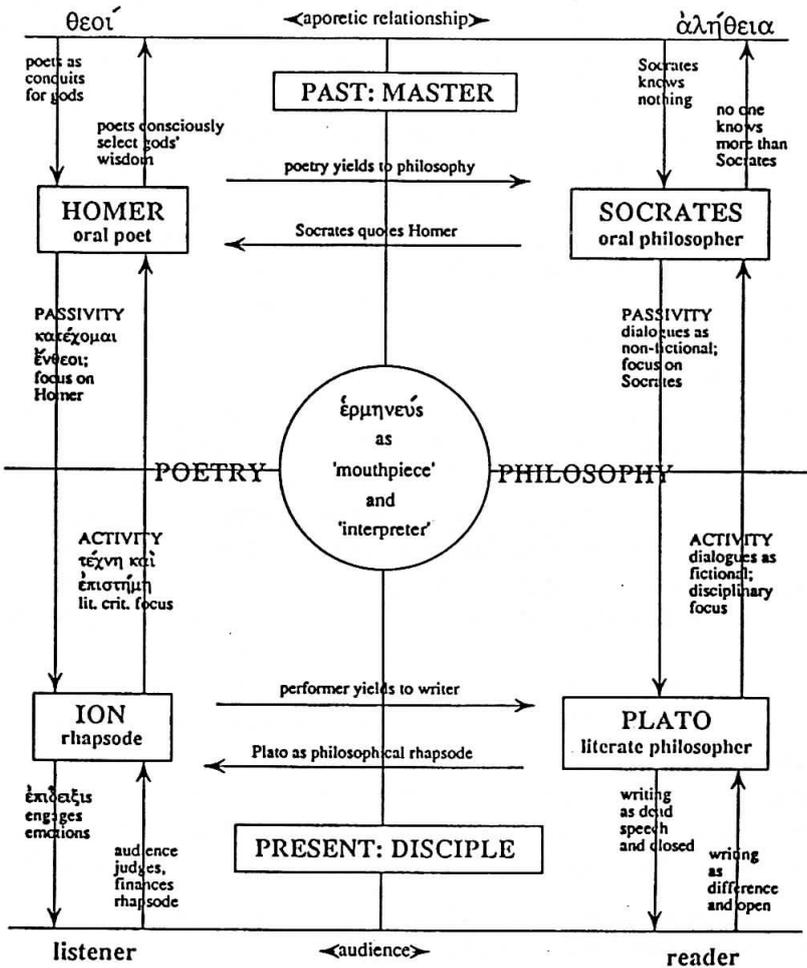
² Cf. H. Berger, Jr., *Levels of Discourse in Plato's Dialogues*, in *Literature and the Question of Philosophy*, ed. A.J. Cascardi, Baltimore 1987, 77-100, which discusses *Ion* at pp. 82-84.

³ Although I employ more recent literary critical perspectives, my examination of *Ion* thus builds on (and profits by) studies of the dialogue which also position the dialogue at the heart of Platonic thought. See, particularly, Flashar (above, n. 1) and E. Wyller, *Platons 'Ion': Versuch einer Interpretation*, SO 38.1, 1958, 19-38. By contrast, W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, Cambridge 1975, vol. 4, suggests that «... as in other early dialogues, Plato [in *Ion*] is beginning to feel his way beyond Socrates. [This] first full description of the poet's state of mind (or non-mind) is certainly different from the curt dismissal of the god-sent ignorance in the *Apology*, and a certain note of sympathy has crept in» (p. 211). To redefine this idea, the issue goes beyond a Plato who 'outgrows' his teacher by confessing harbored affection for poetry. The dialogue is itself *about* the idea of being independent from one's master, and Plato turns to the poet/rhapsode model as a way both to contemplate his own relationship with Socrates (or, more generally, any such tutelage) while also developing a dialectical critique of poetry.

poetic conventions.

In a final section, I propose that the relationship of 'reader and text' subverts the complementation of the structural analogies. *Ion* features an 'oral' hermeneutic model, one dependent upon the 'presence' of a charismatic speaker. As viewed, however, from a literate perspective - i.e., from the vantage point of *Ion*'s own textuality - the notion that an individual can authoritatively feature another's divine truths while simultaneously functioning as a self-interested user of words collapses under its own ironic density.

I present, first, the diagram and then proceed with a synopsis of its organization.



Description of the Diagram

The preceding diagram presents a rectangle quartered into the components of Homer (oral poet), Ion (rhapsode), Socrates (oral philosopher), and Plato (literate philosopher). The horizontal line in the center divides 'past: master' from 'present: disciple', titles written in the centered boxes towards the top and bottom. The vertical line in the center divides the provinces of 'poetry' and 'philosophy'; these words are written on the center, horizontal line to indicate that they overlap onto both vertical quarters. The diagram is thus multi-perspectival, for each quarter stands independently; partakes of a larger horizontal plane; and belongs to a larger vertical plane. At the center of the diagram a circle features the phrase «*hermêneus* as "mouthpiece" and "interpreter"». The central horizontal and vertical lines do not cross into this area, for the semantic tension which the circle symbolizes defines the operating principle for each of the illustrated relationships. Specifically, this hermeneutic concept pairs *enthousiasmos* (inspiration) with *technê* (technical skill). *Enthousiasmos* refers to the charismatic effect of a text, performance, divinity, or individual, while *technê* involves techniques of interpretation and the manipulation of charismatic forces⁴. The first offers the sublime and subordinates the self, the second invokes Prometheus and features selfhood.

Accordingly, each 'term' in the 'vertical models' (i.e., the Homer-Ion and Socrates-Plato axes) possesses both a passive and active involvement with the terms above and below it. In addition, the horizontal relationships of Homer-Socrates and Ion-Plato present analogous tensions: overlapping provinces of poetry and philosophy in the context of master-disciple bonds. So as to integrate better the schema in the dialogue's own terms, I turn to consider Ion's name as a metaphor.

History does not record Ion's personage. In the dialogue's dramatic context, the rhapsode's name suggests two punning distinctions. Firstly, it formally resembles - differing in accent (paroxytone for perispomenon) - the participle of *eîmi*, *iôn*: the name evokes «the man who comes and goes». Secondly, Ion is a professional rhapsode specializing in Homer who, appropriately, 'comes' from

⁴ A detailed analysis of the meaning of these terms in the context of the dialogue has already been offered by Flashar (above n. 1) 36-96.

'Tonia' (specifically Ephesus), the region of Greece which produced Homer and the base of the Homeridae⁵. The issues of motion and locality are thus interconnected in Ion's name and the dialogue's opening and closing sections play upon them. Socrates begins the dialogue by asking Ion if he has taken up residence in Athens or has arrived from his home in Ephesus. Ion states that, in fact, he is returning from the Asclepeia in Epidaurus fresh from a victory in Homeric rhapsody. Socrates' encouragement for a similar outcome at the Panatheneia presumes another journey from Ephesus to Athens. In a pun which I will take at more than face value, Socrates at the end of the dialogue comments on Ion's habit of «going around» (*periôn*, 541b) as a rhapsode. The joke implies that Ion is a 'get-around'. The images of 'loops' featured in the cited Homeric passages reinforce this distinction: Nestor's advice to Antilochus about the chariot course (537b); the fishing line that will be retracted (538d); the return of phantoms to the dark west (539a); and the eagle which lifts and drops a snake (539b-c). As mocked by Socrates in *Republic*, epic poets live lives of ceaseless, circular itinerancy - «being get-arounds so as to rhapsodize» (*rhapsôidein an periiontas eîôn*, 600d).

The themes joined to Ion's name support the dialogue's concern with knowledge in 'relay' communication. The figure of Socrates also participates in this concept, for his dramatic characterizations oppose, and hence highlight, Ion's own. Ion is Ephesian/Ionian, peripatetic, immersed in Homeric sensibilities, and confident in his talents. Socrates, by contrast, is Athenian, renowned for being stationary and rarely leaving his polis⁶, focuses on philosophical questions, and

⁵ Wyller (above, n. 3), who produces four illustrative models of his own for the dialogue, contrasts «der feminine, prunkhafte, umherziehende Rhapsode Ion aus der ionischen Hauptstadt Ephesos» with «der maskuline, nüchterne, ansässige Philosoph Sokrates aus Athen» (p. 28).

⁶ The motif of the 'stationary Socrates' is pervasive and extends metaphorically to the theory of eternally stable forms. Socrates rarely leaves Athens (*Crito* 52b, *Phaedo* 230c-d), will not attempt an escape from jail (*Crito* 51d-e), remains dutifully at his military posts (*Apol.* 28d-e; cf. *Crito* 51b), and, unlike some of his interlocutors, is willing to remain present in a discussion until its goal is attained (cf. *Euthyph.* 15e). The connection between his proclivity to be stationary and for philosophy is made at *Symp.* 220c-d: during a campaign at Potidea, Socrates stood in one spot for twenty-four hours lost in thought. By contrast, the interlocutors construct arguments like Daedalus' self-automated robots (*Euthyph.* 11b-c) and change shapes like Proteus (*Ion* 241e). Cf. Flashar (above, n. 1) 18. At *Theaet.* 160d, Socrates names Homer and such Ionian philosophers as Heraclitus as supporters of the notion that «all things are in motion» (*kineisthai ta panta*).

advertises his humility. The contrast of a mobile Ion and an immobile Socrates suggests an 'oral hermeneutic model' metaphorically partaking of both figure's attributes. Socrates engages in three 'rounds' of discussion (in the dialogue's three panels), each revolving around the question of Ion's authority as a rhapsode; the debate over whether he possesses *technê* or *enthousiasmos* might proceed interminably. On the other hand, Socrates' renaming of Ion as Get-Around redirects the rhapsode's momentum into a closed loop, a stationary circle of motion.

This idea of stationary circularity operates on several thematic and philosophic levels. In thematic terms, Ion becomes a kind of Antilochus figure whose advice from a Socratic Nestor enters him into a never-ending chariot race. This notion is borne out in a political/historical dimension by the ironic reversal of two poles of Ion's travels, Ephesus and Athens. Ephesus, the presumed goal of his current round-trip journey, is rendered Athenian by Socrates' remark about the Athenian origins of the Ephesian stock (541d) and by the current control Athens specifically holds over Ephesus (541c) and generally wields over Ionia⁷. Athens, on the other hand, is the city where Socrates guesses that Ion now makes his home and in which Ion, given his familiarity with Socrates, spends considerable time.

Philosophically, the image of a reversible loop to characterize Ion extends to the hermeneutic models presented in the diagram. The circle of the *hermêneus* in the center defines the essential dynamic not only of each of the larger models on the left and right (gods-Homer-Ion-listener and truth-Socrates-Plato-reader) but the nature of interaction between each of the individual 'terms' of the models (e.g., Homer-Ion). The arrows which descend represent the force of tradition and divinity, while the arrows which ascend signify individualism and subversion. This complementation is present, therefore, for both the larger models as coherent units and for the individual tensions contained within them. Thus the rectangular shape of the models, both in whole and in part, conceptually adheres to the circularity of *hermêneia*.

⁷ The arguments of J.D. Moore, *The Dating of Plato's 'Ion'*, GRBS 15, 1974, 421-39, are compelling. Plato seems to locate the setting of Ion "at a time during the war between Athens and Sparta, before the Ionian revolt [of 412]" (p. 432).

The Homer-Ion Model

Ion's first section critiques the rhapsode's singular interest in Homer. Socrates hastily argues that «things poetic are a whole» (532c) and draws analogies with medicine, painting, etc. The second section follows *Ion*'s insistence upon a sole interest in Homer. Here, Socrates abandons the elenchus in favor of an 'inspired' monologue - a significant shift in locution in that his theme addresses an auditor's passivity to poetic discourse. Socrates likens the transmission of poetry to a dangling chain of iron rings which a magnet at its top holds together. As the magnet empowers the iron rings below to serve as magnets in turn, so a poem, which belongs to a god, travels inspirationally through poet and rhapsode to audience. In contrast to traditional notions of the poetic process which recognize the artist's skill, poets and rhapsodes are unflatteringly characterized as mere passive conduits who literally lose their minds - like Corybants or Bacchae seized by a divine force⁸. Divinities 'possess' (*katechontai*) their mortal 'servants' and make their bodies 'engodded' (*entheoi*). The channeling of divine spirit from *theos* to listener is superconductive and inculcates cultural orthodoxy⁹.

⁸ Socrates' claim is outlandish, even if he repeats it elsewhere (*Apol.* 22b-c, *Laws* 719c [which calls it 'an ancient story']) and whether or not it is borrowed from Democritus (DK 68.17-18). P. Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, JHS 101, 1981, 87-100 concludes that «[i]t was Plato who, so far as we know, first opposed the concepts of poetic inspiration and technique.... In fact, throughout early Greek poetry there seems to be an equal emphasis on craft of inspiration» (pp. 99-100). See, similarly, E.N. Tigerstedt, *Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato*, JHI 31.2, 1970, 163-78. E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass. 1963, suggests that the prosaic philosophers toward the end of the fifth century «were driven to regulate the poetic experience to a category which was non-conceptual and therefore non-reflective. Thus was invented the notion that poetry must be simply a product of ecstatic possession ...» (p. 156). But too much emphasis may be paid to whether or not Plato himself believed in such an idea. E.N. Tigerstedt, *Plato's Idea of Poetical Inspiration*, Helsinki 1969, demonstrates that while Plato is consistent in his view of poets as passively possessed by the Muse, he employs this theme in *Ion*, *Apology*, *Meno*, and *Phaedrus* in differing contexts (p. 53). The dialogues' presentations of this topos (and, for that matter, the motif of the virtue of self-possession [cf. *R.* 441-42, *Phaedr.* 246 f.]) should be interpreted locally, as an element of his literary and rhetorical design.

⁹ Cf. J.D. Moore, *Limitation and Design in Plato's 'Ion'*, PCC 8, 1973, 45-51, who argues for an emphatically anti-ironic view of *Ion*'s trait of inspiration: «he is the perfect rhapsode, an incarnation of Homer's verses, a kind of talking book». For Platonic notions of inspiration, obsession, and daemonism, see J.G. Warry, *Greek*

The dialogue's presentation of a countering dynamic principle, as other critics have already suggested, reverses the hierarchy and roots power in the chain's lower terms¹⁰. To develop first the audience's relationship with the rhapsode, Ion's response to the question of a performer's sanity during an *epideixis* (display) reveals a trait of self-centered calculation and compromises his adherence to the image of the naive and 'holy' (534ab) poet presented in the magnet analogy. Ignoring the principle of divine dispensation (*theia moira*), Ion presents financial considerations (535e). Like a clever street musician pandering to his audience's inclinations, the rhapsode features such purple passages as Odysseus' stand on the threshold, Achilles' chase of Hector, or the distress of Andromache (535b). The *epideixeis* must also be crowd pleasers if he is to capture a first place in the contest. Ion's desire for both types of rewards (money and fame) would, therefore, prompt him to ignore the type of technical and dry passages in which Socrates holds an interest. e.g., the moribund question of how goat cheese and onion relish heal battle wounds (538c)¹¹. Therefore, the audience's influence over the rhapsode counters the rhapsode's influence over the audience.

To pass on to the Ion-Homer relationship, Plato's *Ion* is the first extant treatise to pose literary interpretation as an independent discipline¹². The 'Promethean' term *technê*, used initially to refer to

Aesthetic Theory, New York 1962, 78-79.

¹⁰ A. Bloom, *An Interpretation of Plato's 'Ion'*, Interpretation 1, 1970, 43-62, at p. 53, and H. Berger, Jr., *The Origins of Bucolic Representation: Disenchantment and Revision in Theocritus' Seventh Idyll.*, CA 3.1, 1984, 1-39, at pp. 1-2. The view of the active/passive relationship as 'reversible' results from my own structural framework.

¹¹ So J. Farness, *Text and Tradition in Plato's 'Ion'*, PQ 64, 1985, 155-74, at p. 164. Socrates ridicules this last Homeric passage at R. 406a.

¹² Socrates states that «*poiêtikê gar pou estin to holon*» (For I expect that the matter of poetry [i.e., that of good quality and bad] is a whole, 532c), a passage connecting with the suggestion at *Symp.* 232d that a dramatist could compose tragedy and comedy. Cf. *Phaed.* 264c and *Gorg.* 503c. C. Ladrière, *The Problem of Plato's 'Ion'*, Journal of Aesthetics and Art Criticism 10, 1951-52, 26-34, argues that *Ion* features literary criticism, but (wrongly, in my opinion) insists that it is unconcerned with the 'problems' of the process and recitation of poetry. J.W.A. Adkins, *The Attack of Poetry: Plato*, in *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge 1934, vol. I, presents a romantic but balanced contrast between the philosopher who stands against «the utter unreliability of all poetic pronouncements» and «sheer fancy» of allegorical readings of early interpreters and «the father of literary criticism» whose analytical discussions reveal a complex and perceptive comprehension of literary strategies. For an assessment of Plato as one who first

Ion's Homeric displays, becomes quickly incorporated into the idea of exegesis¹³. Although we require evidence to know how and when a rhapsode conducted his analysis, the procedure of breaking from the recitation of memorized text transfers power from the term above to the term below¹⁴. Ion's description of his interpretive process is telling. His insistence to Socrates that it is «worthwhile to hear ... how I have adorned (*kekosmêka*) Homer» echoes the verb *kosmeô* used just earlier to refer to Ion's use of costumes (530b), a practice that formed a part of his role as an 'actor' (*hupokritês*, 536a). Thus, as in the sophistic context of *Hippias Minor*, interpretation becomes equated with costuming, i.e., conspicuous adornment¹⁵. Later, Socrates posits his own version of literary discussion (and, hence, breaking off of godly inspiration) by assigning the interpreter role to professional specialists.

Plato's concern with rhapsody steers the dialogue's focus away from the poet's relationship with the gods (but note the references to Hesiod's *Theogony* at 531c and cf. *Euthyph.* 6a-c). Nevertheless, the complementing of identification with alienation extends to this hierarchical bond, too¹⁶. Greek poets are often self-conscious about

maturely articulates the fictive nature of literary artifacts, see Hermann Funke, «'...müssen aus anderem [sic] Staate verbannt werden': Zur Entstehung des Literaturbegriffs bei den Griechen», in *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, ed. T. Yuge and M. Doi, Leiden and Tokyo 1988, 500-06.

- ¹³ The subject of *technê* in Plato is, of course, a complex one. What is important in this context is that the term involves 'activity', an application of mind upon a field of inquiry (*skepsis*). J. Wild, *Plato's Theory of Technê: A Phenomenological Interpretation*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, I 255-93, describes «[a]ll *technê* [as] rationally guided action on some individual stuff to 'transform' it into a certain order or structure, apprehended by reason» (p. 258). Accordingly, «[a]ll art is a kind of forethought. Hence the arts are the gift of Prometheus ...» (p. 261). The interpreter's *technê* is also Promethean, but, like that of the seer, paradoxically so: see, for a further comparison of the poet and seer in this context, Bloom (above, n. 10) 51, 57, and J. Klein, *Plato's 'Ion'*, *Claremont Journal of Public Affairs* 2, 1973, 23-37, at p. 25.
- ¹⁴ The dual function of the rhapsode as both performer and exegete is discussed by Wyller (above, n. 3) 34 f., and Campbell (above, n. 1) 61-62.
- ¹⁵ See Flashar (above, n. 1) 27-8.
- ¹⁶ For the paradox of a mortal poet being a vessel for a divine muse, cf. W.H. Verdenius, *L' 'Ion' de Platon*, *Mnemosyne* ser. 3 vol. 11, 1943, 232-62, at pp. 258-59, and Flashar (above, n. 1) 136-37.

truths derived from Muses and about the degree to which they hold the power to inform, bewitch, and enchant audiences¹⁷. Xenophanes of Colophon, who seems originally to have been a rhapsode, ridicules the anthropomorphism of epic poets. Xenophanes thus presents a historical example of how rhapsody could lead to critical distance¹⁸.

Plato's paradoxical use of the term *hermêneus* to signify both passive 'mouthpiece' and active 'interpreter' reinforces this notion¹⁹. Socrates appropriately employs the meaning of mouthpiece during his magnetic chain analogy to present his example of Tynnichus the Chalcidean. The god inspired Tynnichus only once in order to demonstrate that good poems are not 'human and of humans' but 'divine and of divinities': accordingly, «the poets are nothing other than *hermênês* (mouthpieces²⁰) of the gods, being possessed by whatever (god) each one is possessed» (534d-e). In subsequent discussion (535a), the word (in the form of a noun or verb) is used similarly. At the end of the discussion, Ion admits that rhapsodes function as «mouthpieces of mouthpieces» (*hermêneôn hermênês*).

The translation of *hermêneus* as mouthpiece develops from the

¹⁷ Cf. Hes. *Theog.* 1-35 and the discussion of Murray (above, n. 8) 96-97. G. Walsh, *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapel Hill 1984, finds a division reaching back to Homer between poetry which «seems unearthly, the product of a divine skill that binds the singer to the gods and exempts him from the forgetfulness of the partiality of men» (p. 16) and the poetry of «selective, pointed truth, which seems inevitably disturbing» (p. 20).

¹⁸ See R. Pfeiffer, *Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968, 9. Campbell (above, n. 1), who discusses Pfeiffer's analysis of Xenophanes, emphasizes how the rhapsodic contribution to the birth of criticism was anticipated by poetic contests in the earlier age (p. 65); thus the tension between presentation and exegesis is inherent from the beginning. Plato, in effect, conflates the figure of the exegetical rhapsode with the image of the intellectually barren rhapsode presented by Xenophon at *Symp.* 3.6 and *Mem.* 4.2.10. (For an assessment of Xenophon's possible borrowing from *Ion*, see Diller [above, n. 1] 176.)

¹⁹ Others who have noted this conflation include Campbell (above, n. 1) 62, Moreau (above, n. 1) 426, and K. Dorter, *The 'Ion': Plato's Characterization of Art*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1973, 65-78. Wyller (above, n. 3) puts the issue in a nutshell: «Mit der Hermeneia-Frage ist daher nicht nur das hauptthema des 'Ion', sondern ein Hauptthema des platonischen Denkens überhaupt gestellt worden. Der kleine 'Ion' gibt eine erste Klärung des Problemgebiets» (p. 35).

²⁰ For the necessary translation 'mouthpiece', see Guthrie (above, n. 3) 203, n. 1. Flashar (above, n. 1) comments that the term is related to the 'Zwischenreich' of poets, oracles, etc., evokes the *Symposium* and is divorced from the application of 'technê' (p. 33).

dialogue's earlier use of it to signify interpreter. There, Socrates relates that «a rhapsode should be the *hermêneus* (interpreter) of the poet's thought (*dianoia*) for his listeners» (530c). The use of this term in this context - interpretation - marks a new usage; its meanings in the past century had been largely limited to denote translation and announcement²¹. At *Cratylus* 407e-408d, Socrates posits the etymology of Hermes' name in the yoking of *eirein* (to speak) to the Homeric word *emêsato* (contrived); the pun acknowledges Hermes' overlapping speech functions of interpreter (*hêrmêneus*), messenger, thievish liar, and orator. *Ion* also presents the ambiguity of hermeneutics, specifically the problem of how re-presentation of another's discourse combines authenticity with personal motivation. *Ion* steadfastly devotes himself to Homer while demonstrating personal interest in presenting crafted selections of the epics, while taking pride in rhapsodic victories, while describing his own talents in superlative terms, while claiming to be worthy of the Homeridae's golden crown (530d), and while asserting his skills for generalship (540d-f). Thus the rhapsode simultaneously erases himself in the cult of another and engages in self-aggrandizement²².

A second ambiguity of diction is found in the word *deinos*. The term is used repeatedly to indicate *Ion*'s ability to be 'clever' or 'skillful' in his interpretations of Homeric passages. However, *Ion* uses the adjective adverbially to describe how his histrionics cause his audience to become passively overcome with emotion: he looks down from the platform to spectators «who are crying and have terrified expressions (*deinon emblepontas*)» (535e). In sum, Socrates tries to expose *Ion* as an imposter, but the rhapsode clings to the role of a *deinos* (i.e., doubled²³, terrible/terrific) *hermêneus*. Although Socrates asks *Ion* to clarify whether the rhapsode advertises himself as one who (unjustifiably) possesses expertise or as a simple-minded conduit of the gods, the staff-bearing, circulating *Ion*, like Hermes himself, opts for both distinctions²⁴.

²¹ See G. Most, *Pindar, O.* 2.83-90, CQ 36, 1986, 304-16, at pp. 308-11.

²² Bloom (above, n. 10) describes *Ion*'s personality as «pious vanity» (p. 43).

²³ For the etymological link between the IE stems *duei* and *duō(u)*, see Émile Benveniste, *Origines de la formation de noms en Indo-Européen*, Paris 1935, 10, 254 f. Perhaps a link is found in *deidō* (fear). For a discussion of the ambiguities of the word *deinon* in Sophocles, see P. Friedländer, *Polla Ta Deina*, *Hermes* 69, 1934, 56-63.

²⁴ So Wyller (above, n. 3) 35, n. 1.

The mapping of the Ion-Homer model onto Plato's relationship with Socrates presents, I believe, a natural, conceptual extension. The idea that the dialogues are both 'magnetically charged' with the historical Socrates' presence, on the one hand, and the product of a self-determined inventor of a philosophical school, on the other, speaks to their general, scholarly assessment as representative but also authentic oral encounters. I first address Socrates' overlap with Homer and Plato's with Ion (the two horizontal axes of the diagram) and then turn to the Socrates-Plato relationship.

The Homer-Socrates and Ion-Plato Models

Socrates' engagement with Ion concerns rhapsodic presentation of epic and not the nature of the Homeric tradition per se. Nevertheless, the *Ion* does feature Homer through the recitation and discussion of passages from the *Iliad* and *Odyssey* and by Ion's devotion to the poet. Furthermore, the critique of rhapsody at least implies a critique of poetry, an implication that Socrates' analogy of the magnetic chain renders explicit²⁵. *Ion*, therefore, belongs to Plato's interest in challenging the poetic tradition and its supporters. Elenchus is pitted against paradigmatic recitation as the best method for verifying truth²⁶. But Plato's much-noted antagonism toward poetry presents only part of the story. A tension exists in the dialogues between their abuse *and* use of poetic conventions. For example, Plato commonly portrays a Socrates who invokes Homer and identifies with his heroes, and recent scholarship has appreciated the dependence of Socrates' portrayals upon epic and tragic conventions²⁷. Socrates, moreover, demonstrates substantial knowledge of poetry, even if his own

²⁵ See the discussion of Guthrie (above, n. 3) on the problem of whether *Ion* critiques only Ion, all rhapsodes, or all rhapsodes and poets (p. 207 with n. 1). The most emphatic argument that the dialogue critiques art is that of Dorter (above, n. 19).

²⁶ See, in particular, Verdenius (above, n. 16), who emphasizes the cultural stakes in Plato's contest with rhapsodes, sophists, and allegorists over how to interpret Homer (pp. 246 f.). The question of whether or not *Ion* partakes of «the old quarrel between philosophy and poetry» (R. 607b) is much debated.

²⁷ Cf. T.H. Irwin, *Socrates and the Tragic Hero*, in *Language and the Tragic Hero: Essays ... in Honor of Gordon M. Kirkwood*, Atlanta 1988, 55-83.

interpretations of poetic passages, such as his analysis of some Simonidean lines at *Protagoras* 338e-348a, result in strong readings²⁸. As is sometimes observed, Plato presents a Socrates who blends rationality with emotionality as a means of joining human to god²⁹. In short, the image of Socrates overlaps the opposition between poetry and philosophy³⁰.

In contrast to the critical attention frequently paid to the Socrates-Homer relationship, the notion that Plato can be analogously compared with his fictional creation, Ion, has not been considered. The two figures, of course, differ from one another by Ion's status as an itinerant, performing rhapsode trained in the techniques of memory and acting and by Plato's historical identity as an aristocratic Athenian, a writer of dialogues, and founder of the Academy. Ion, furthermore, performs outdoors to the public for personal profit, while Plato retreated indoors, worked with selected students, and was financially secure. But these differences are matched by similarities. Each figure is 'belated' and purports to defer authority to a particular master. Although living in the present, they resurrect the past of the dead³¹. Furthermore, although the fashion may differ, Ion and Plato both can be viewed as maintaining belief in symbolic orders of unity

²⁸ See N. Pappas, *Socrates' Charitable Treatment of Poetry*, P&L 13.2, 1989, 248-61. Another recent piece of Pappas, *Plato's 'Ion': The Problem of the Author*, *Philosophy* 64, 1989, 381-89, discusses Plato's objections to poetry as a presentation of particulars and authorial idiosyncrasies.

²⁹ Cf. W.C. Greene, *Plato's View of Poetry*, HSCP 19, 1918, 1-75, at p. 14.

³⁰ There is much debate over what appears to be a double perspective of poetry in Plato. The dialogues define poetic activity as both *mimēsis* (a removed and inferior version of truth) and *enthousiasmos* (the direct and authentic word of a god) - theories connected only at *Tim.* 71a-72b and *Laws* 719c-d. (For the role of *Ion* in this matter, see Flashar [above, n. 1] 106-12). Havelock (above, n. 30) relegates both this paradox and the connected one of Plato's use of the vocabulary of sight to characterize his theory of forms to a superfluous inheritance of his culture's heritage of oral discourse: even Plato «could not quite wield the power to make us not 'sight-seers'» (p. 271). But Havelock (who does not consider *Ion*) ignores the topic of Plato's artistic representations of Socrates. His portrait of a 'scientific' Plato is but a component of the author Plato's more complex project of transforming traditional artistic practices. Cf. H.-G. Gadamer, *Plato and the Poets*, in *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutic Studies on Plato*, tr. with an introduction by P.Chr. Smith, New Haven 1980, 39-72, at p. 58.

³¹ For a 'cultic' presentation of Socrates' coterie, see *Phaedo*. Echeocrates was a Pythagorean and several others present at the death scene started their own schools.

and wholeness: Ion adheres to heroic myth while Plato philosophically revises it³².

On the other hand, if the author, Plato, is a philosophical rhapsode, given to the cult of another, then also like Ion he possesses his own ambitions, motivations, talents, and desires. Like Ion, Plato utilizes dramatic conventions and possesses a lively style in his own (prosaic) performances. Although Plato perhaps restricted his teachings to seminars in the Academy, his dialogues - like the touring Ion himself - circulated in a public domain of readers. Plato competed with other philosophers, as we know from his attacks upon sophists³³. His project of presenting Socrates as an authentic seeker of truth and philosophical martyr yielded the dividends of validating his own philosophical commitment, of broadening his reputation, and of attracting desirable students.

Plato, moreover, did not share Socrates' penchant for remaining in Athens. He visited Megara after Socrates' death and possibly travelled to Egypt (D.L. 3.5-6). His three trips to Syracuse may - here - be boldly compared to Ion's own west-to-east journeys to seek prestige and profit. Given the extensive power and riches Dionysus had amassed (Syracuse was then the most powerful polis in the Greek world), Plato's association with the tyrant - however altruistic in intention - must have contributed to his personal reputation. Moreover, since his personal financial resources could not have fully supported the Academy and because he seems not to have charged tuition (D.L. 4.2), the tradition that his patronage of the Syracusan court was repaid by honoraria or endowment funds (cf. D.L. 3.9) may command some truth³⁴. The *Thirteenth Letter* (whose authorship is unfortunately not secure) portrays a fiscal-minded speaker trying to direct Dionysus' patronage of his philosophical circle. Plato's tendencies toward self-aggrandizement may have been less powerful than the drives Ion is portrayed to possess, but the position of prominence given to philo-

³² For the 'unity of concern' which spans Homer and Plato, see Ch. Segal, *The Myth Was Saved: Reflections on Homer and the Mythology of Plato's 'Republic'*, *Hermes* 106.2, 1978, 315-36.

³³ Cf. the speculations of G. Ryle, *Plato's Progress*, Cambridge 1966, on the advertising function of *Phaedrus* (p. 262). The idea of the self-serving teacher, who, like Ion with his audience, caters to the whims of his students is expressed at *R.* 493.

³⁴ See Ryle (above, n. 33) 66-68.

sophers like himself in *Republic* (cf. 473 f. and *Phaedrus* 248d) at least raises the comparison³⁵. Ion's pretensions about being a capable but unused general echo the topos of the worthy but neglected philosopher.

The Socrates-Plato Model

The idea that the relationship of Socrates and Plato analogously adheres to the Homer-Ion model presupposes an abstracted idea of both historical figures. Furthermore, it disregards such important differences as how a mentorship replaces a poet-rhapsode dynamic, the way a search for truth displaces interest in poetic beauty, and the fact that large festival audiences give way to intimate groups of readers. Nevertheless, the structural application - even if taken as a bounded construct - provocatively frames a complex subject.

In turning again to the diagram, the Platonic Socrates embodies a famous paradox. Although he himself claims to know nothing, he appears to know more than anyone else. Socrates' characterization thus possesses a passive and active aspect. Socrates embodies, moreover, both the honorable sage who is martyred and the devious manipulator of language³⁶. In regard to his passive relationship to truth, Socrates, like Ion, is magnetically charged from above. Socrates possesses a *daimôn* (*Apol.* 31d, 40b, *Phaedr.* 242b-c, *Rep.* 496c, and *Cratyl.* 396e) and in *Symposium* enjoys several divine connections³⁷. His exuberant depiction of the winged soul in *Phaedrus* resonates with his portrayal of the sacred bee-poet in his magnetic chain analogy (*Ion* 534a-b). Like the inspired artist, the philosopher functions as a midwife for divine truths (*Theat.* 150c-151a) and is subject to irrational, erotic, and enthusiastic rapture³⁸. Indeed, although Ion is

³⁵ K.R. Popper, *The Open Society and its Enemies*, Princeton 1963, vol. I, plays up this notion, suspecting Plato for his 'ambition', 'secret dreams', and unrealized 'quest for power' (p. 155).

³⁶ See P.W. Gooch, *Socrates: Devious or Divine?*, G&R 32.1, 1985, 32-41. Gooch argues that «[b]y preserving his ironic Socrates Plato becomes the source of later suspicions about Socrates' insincerity, while providing materials for Socrates' sanctification» (p. 41).

³⁷ See Gooch (above, n. 36) 35-36. Flashar (above, n. 1) also examines the relevant passages of *Symposium* and, in specific comparison with *Ion*, employs some verbal parallels to conclude that Socrates is specifically portrayed as an Ion-like link on a divine chain (pp. 128-32).

³⁸ Tigerstedt/1969 (above, n. 8) warns that only in *Phaedrus* and at *Cratyl.* 396d «...

subject to a harsh Socratic elenchus, the rhapsode's focus on beauty corresponds to Socrates' own visions of the beautiful Plato presents elsewhere³⁹.

Socrates' divine inspiration and self-proclaimed lack of knowledge complement his obvious erudition - a form of preeminent knowledge validated by the Delphic Oracle (*Apol.* 21a). To use as a metaphor Alcibiades' remark that Socrates has never been seen drunk (*Symp.* 220a), the crafty Socrates retains control. His questioning of those claiming possession of knowledge inevitably reveals their ignorance. His strategy of asking incessant questions deflects interlocutors' rhetorical and poetic displays - practices whose effects could be spell-binding and hypnotic⁴⁰. Socrates' refusal to allow Ion to present a poetic or exegetical *epideixis* (cf. 530d, 536d) demonstrates that *Ion* is no exception to this formula. Socrates focuses on claims of 'truth' (*alêthê* 535a, 535d, 541e) and Ion's possession of *epistêmê*. Socrates' disclaimer that he 'speaks nothing other than truth [*t'alêthê*]' (532d-e) captures the forcefulness of his seeming passivity. In the following discussion he appears to make claims of basic common

does Socrates describe the philosopher and himself as being divinely possessed... Philosophy belongs to the realm of the Logos. Not for it the raptures of inspiration, but the calm analysis of dialectic!» (p. 56). If Tigerstedt is not being ironic (note exclamation point), he stands in contradiction to other passages in the dialogues which connect philosophy with *enthousiasmos*. In *Republic*, Socrates describes his «reckless enthusiasm» for a city to take up philosophy (497e), hopes that «true love for true philosophy falls from divine inspiration into some reigning king or regent or into one of his sons» (499c), and refers to the «muse of philosophy» (499d). At *Phaedo* 69c-d, philosophers are compared to the «true *Bacchoi* who carry the thyrsus» and the *Seventh Letter* relates that a true course of philosophy involves «a path of enchantment» (340c). Cf. also *Euthyph.* 3d and *Crito* 54d. For a detailed discussion of philosophical enthusiasm, see Flashar (above, n. 1) 121 f., who connects it (in the context of *Phaedrus* and *Meno*) with anamnesis. Cf. also M.H. Partee, *Inspiration in the Aesthetics of Plato*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1971, 87-95.

³⁹ See Bloom (above, n. 10) 50, Dorter (above, n. 19) 74-76, and Warry (above, n. 9) 78. For the idea that philosophy is a form of love's madness for beauty, see *Phaedr.* 250d. The connection between *enthousiasmos* and *kallos* is found in Democritus (DK 18). Flashar (above, n. 1), who discusses the relationship between *enthousiasmos* and *erôs* in the context of *Symposium* (pp. 128 f.), discusses, too, the question of 'truth' in poetic vs. philosophical apprehensions of beauty (pp. 135-36).

⁴⁰ See R.J. Connors, *Greek Rhetoric and the Transition from Orality*, P&R 19.1, 1986, 38-65, at p. 52. Cf. *Meno* 99c-d.

sense, but he also presents several arguments that force Ion to concede his illogicality (533c)⁴¹. Although the task of responding to Socrates' arrogant tone and manipulative strategies is left, in *Ion*, to the reader, other dialogues self-consciously make reference to these tendencies (cf. *Rep.* 338d, 340d, 341a-b).

Finally, the degree to which Socrates differs from a sophist is sometimes debated. The figured philosopher can appear sly, insincere, excessively ironic, and generally immoral and impious⁴². His method of instilling virtue proved, historically, a disaster with some of his more powerful associates (e.g., Critias and Alcibiades). As presented by Aristophanes, Socrates adheres to the newfangled and relativist intellectualism adopted, for example, by Euripides⁴³. As one reader has recently suggested, his methods of verbal manipulation present «the rhetoric of anti-rhetoric»⁴⁴.

Socrates' ambiguous status as conduit and manipulator allows us to presume a similar status for Plato's own relationship with Socrates. To focus first on his role as passive mouthpiece, biographical perspectives of Platonic study commonly distinguish Socratic from Platonic dialogues. Although the many depictees of the personage of Socrates (Aristophanes, Xenophon, Antisthenes, Aeschines Socraticus, and Polycrates) blatantly vary in their presentations and allegiances, the belief that Plato held a unique and sanctimonious bond with his mentor is often taken for granted⁴⁵. In the terms of *Ion*, Plato would thus resemble Socrates' portrayal of the 'light, winged, and sacred' poet (534b), an artist who is magnetically charged from

⁴¹ For a discussion of the dialogue's argumentation, see R.K. Sprague, *Plato's Philosopher-King*, Columbia SC 1976, 1-14. J. Ranta, *The Drama of Plato's 'Ion'*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, 219-29, notes that Socrates seems to direct «the course of the dialectic, in spite of his own seeming ignorance and Ion's impossible answers» in the direction of 'Truth' (p. 224).

⁴² Cf. Gooch (above, n. 36): «He is not the sincere seeker of truth... Although Socrates castigates the sophists of his day for being more concerned with success in argument than with truth, he ends up using the same tricks as they do - except that he refused to come clean about his tactics» (p. 37).

⁴³ Ion's reference to Socrates as one of the *sophoi* (532d) suggests that he does not distinguish the philosophic from the sophistic Socrates.

⁴⁴ Livio Rossetti, *The Rhetoric of Socrates*, Ph&Rh 22.4, 1989, 225-38.

⁴⁵ As noted by C.H. Kahn, *Did Plato Write Socratic Dialogues?*, CQ 31.2, 1981, 305-20, the biographical view of the early dialogues begins with Aristotle (p. 13, n. 13). For the subsequent tradition of sanctifying Socrates - often along Christian terms - see Gooch (above, n. 36) 32-37.

above and 'serves' (534c) a divinity. *Ion*, indeed, presents the notion of a charismatic Socrates by means of his 'enchanted' monologues and by Ion's response to the first of them («somehow you grasp my soul with your words, Socrates,» (535a)⁴⁶; in what follows, Ion's continued agreement with Socrates suggests that the sage's language becomes incantatory. Socrates, therefore, seems to spell-bind his interlocutors as effectively as the rhapsode mesmerizes his audience - a practice that presumably extended to his mentorship of Plato.

In contrast to the Plato who is the inspired servant of Socrates is found another Plato, the writer of technical diatribes presented in the later dialogues. Once again, *Ion* itself provides terms for the complementing argument in its rehearsal of the 'craft analogy'. Socrates interrogates and challenges his interlocutor over the latter's possession of technical skill and professional knowledge (*technê kai epistêmê*). By this argumentation, Socrates thus distinguishes disciplinary from comprehensive views of the world - a theme adumbrating the general rise of fourth-century professionalism⁴⁷. Might we speculate the existence of an analogous problem in Plato's understanding of Socrates' 'teachings'? His mentor imparted to him both comprehensive and mythical visions of the cosmos and 'Aristotelian' problems requiring specialized technical arguments from diverse fields of speculation⁴⁸.

To complete the discussion of Plato's active engagement with his mentor, at the end of his second long monologue Socrates describes Ion as a 'skillful praiser [*deinos... epainetês*]' of Homer (536d). The subtle paradox of this phrase applies also to Plato's relationship with

⁴⁶ Cf. Klein (above, n. 13), who questions Socrates' own Muse-like authority to have precise knowledge of how the gods employ poets (p. 28). Thus the self-advertised 'lay man' (*idiôtên anthrôpon*, 532e), Socrates, changes places with the sophisticated Ion. For the motif of the spell-binding Socrates, see *Meno* 80a-b, *Theat.* 150d-151a, and *Theag.* 129e-f.

⁴⁷ Bloom (above, n. 10) notes: «The choice seems to be between men who talk about the whole but are both incompetent and unaware of their incompetence, and men who deal with insignificant parts of the whole competently but are as a consequence oblivious of the whole. Socrates adopts a moderate position; he is open to the whole but knows that he does not know the answers although he knows the answers» (p. 47).

⁴⁸ Cf. Dorter (above, n. 19), who plays with the notion that Ion might, in rebuttal to Socrates' questioning of his technical proficiency, ask similar questions about the philosopher's specialized training (p. 71).

Socrates. The Plato who eulogizes his mentor is also a skillful, creative artist. A such, Socrates becomes but a fictional character in all of Plato's dialogues, i.e., one member of the *dramatis personae* occupying what C.H. Kahn has termed Plato's 'simulacrum' of an earlier world⁴⁹.

Reader and Text

The status of Plato's dialogues as literary creations raises the final relationship illustrated in the diagram: reader and text. Here, the profound differences between listening and reading - the participation in oral and literate discourses - ironize the hermeneutic structure.

To term the application ironic may appear puzzling. For many, the dialogues adhere to the oral model of interpretation. Although it can be debated to what degree which of the dialogues contain more Socratic or Platonic notions, the texts are nevertheless 'charged' with the presence of these two historical figures. Consequently, given the right frame of mind, training or understanding, readers can themselves be 'deputized' as disciples and participate in the orality of the dialectic encounters⁵⁰. The impediment of having to *read* conversations does not short-circuit the superconductive magnetism. The careful, cultic reader stays linked to the chain.

For other readers, however, the dialogues do not offer 'living' speech perpetually reenacted by charismatic figures. Rather, they belong to what the prolific and comfortably literary Plato, at *Phaedrus* 274c f., describes as the silent, bastard, and orphaned discourse of writing. Plato's commitment of the dead Socrates to a literate form of prosaic drama - to a sign - thus orphans his master and reconstitutes his dialectical logos. The dialogues present an ironic Socrates, a

⁴⁹ Kahn (above, n. 45) 312. That Plato self-consciously re-presented Socrates in rhetorical terms is suggested by his correspondence with Dion's friends in *Letter VIII* - providing the document is authentic. There, Plato refers to himself as the *hermèneus* of the respected and philosophically inclined Dion - who, like Socrates, had been murdered - and ventriloquises his words (355a f.). In essence, Plato provides an example of how his addressees might copy his own success in appropriating Socrates in the cause of the dialogues and the Academy.

⁵⁰ Cf., recently, Connors (above, n. 40), who adheres to the traditional separation of Plato and Socrates and believes that Socrates is accurately represented in the early dialogues (p. 63, n. 40). Connors identifies two independent movements in the late fifth and early fourth centuries - Socratic dialectic, the object of Plato's struggles, and writing, which he viewed as «part of the problem as was any discourse that would not respond to questioning» (p. 55).

Socrates present in disparity⁵¹. In short, the hopes of writing attend the failure of Socratic encounter. Plato's presentation of oral dialectic in disillusioned form empowers the reader to maintain ironic distance from the dramatized encounter in order to scrutinize the argumentative dynamics.

Given that the *Ion* has received recent rhetorical attention⁵² and that there is little space, here, to develop further detailed argumentation, I restrict my analysis of the dialogue's ironic presentation of hearing-based hermeneutics to one example.

The conversation in *Ion* is markedly agonistic in tone. In contrast to the view that this feature betrays Plato's «arrogant youth»⁵³ the dialogue as such dramatizes a failure of literary critical discussion. As shown by Walter Ong, verbal performances in an oral context often tend toward intellectual challenging, vituperation and name-calling⁵⁴. The dynamic of agonistic discourse is, of course, featured by Aristophanes (cf. *Knights*), but it also finds its way into Plato via his critique of sophistry. Although we, as readers, may wish to side with an *eirōn* Socrates to defeat an *alazōn* Ion⁵⁵, we witness too the deterioration of philosophical inquiry into verbal sparring. Ion's pretensions and flush of victory allow Socrates the opportunity to parody an 'agonistic philosopher' who favors aggressive attack over dispassionate logical analysis. Socrates, who is unsubtly described by

⁵¹ See Berger (above, n. 10), who defines Plato's tension with Socrates in a comparison with Theocritus: «the works of both in some sense 'hear', are haunted by, the voices of their models or precursors. And yet both respond as *writers* who resist and reconceive those powerful originary presences, who bury and resurrect them by re-presenting them in a different medium, the medium of difference, that is, of signs rather than bodies and voices... It is the process of *revisionary filiation*, that is, the establishment of identity by the creative misreading of one's sources» (p. 2). For the impossibility of ever «regulating the exchanges between these two possibilities» of «whether Plato is Socrates' mouthpiece or Socrates is Plato's mouthpiece», see J. Farness, *Missing Socrates: Socratic Rhetoric in a Platonic Text*, Ph&Rh 20.1, 1987, 41-59, at p. 54.

⁵² Farness (above, n. 11).

⁵³ See above, n. 1.

⁵⁴ W.J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York 1982, 43-5.

⁵⁵ See, for this Cornford structure, Ranta (above, n. 41). *Ion* is frequently called one of Plato's 'comic' dialogues. As suggested by Flashar (above, n. 1), Ion's initial gesture of trying to make Socrates envious of him adheres to «des Bild des Rhapsoden» (p. 21).

Ion as one of the *sophoi* (532d), retaliates with the term 'servant' to describe the rhapsodes' dependence upon the gods. Later, Socrates compounds his insult by relegating Ion to a status inferior to a servant. In a blatantly hostile argument, he forces Ion to admit that sometimes even a slave woman possesses more interpretive authority than Ion himself does (540c). Similarly, Socrates' following example of an interpretive expert, the general, sets Ion up for the taunting reminders that Ephesus is currently under Athenian control (541c) and that the Ephesians are mere descendents of Athenians (541d). Socrates also competes with Ion over Homeric recitation (537a).

Socrates and Ion's petty verbal sparring does not, however, integrate the reader. In fact, we mercifully stand clear of it. More importantly, the realization of this independence clarifies how 'being up close' in this fashion limits and impairs critical discourse. Firstly, the fact that neither Ion or Socrates possesses a text of Homer's poems, unlike our own convenient possession of *Ion*, introduces the problem of whose memorized text is authentic: indeed, three of the four poetic passages misquote Homer. Furthermore, after the question of who will cite which version of which passage is finally settled, the auditory text which emerges from the recitation flits immediately away and thus thwarts detailed analysis.

Secondly, Socrates' rehearsal of agonism with Ion results in ineffective poetic exegesis. If Socrates were to allow Ion to engage in an interpretive display (and hence relax his hostile censorship of the rhapsode), the results of the analysis would probably not consist of much more than plot summary and recapitulation⁵⁶. However, what Socrates has to offer in place of it proves little better. His three central arguments - Ion's devotion to Homer is illogical, Ion possesses only inspiration and no skill, and only technical experts can interpret Homeric subject matter - have impressed few subsequent critics and insulted a bevy of creative artists⁵⁷. Indeed, it is my own view that the three principles articulate increasing levels of exegetical absurdity. The obvious inadequacy of the arguments thus invites further scrutiny

⁵⁶ See Verdenius (above, n. 16) 261-62.

⁵⁷ Cf. M. Delcourt, *Socrate, Ion et la poésie: la structure dialectique de l'Ion de Platon*, BAGB (April, 1937) 4-14. Wilamowitz (above, n. 1) argues that Plato took seriously neither *enthousiasmos* nor *technē* as a viable context for interpretation (pp. 44-45). The charge that Ion is hostile to artists begins at least with Herodotus of Babylon (*Athen.* 506a).

of their purposes. In short, the agonistic philosopher employs them because they also present increasing levels of hostility against his self-satisfied opponent. The reader of *Ion* is presented with a contest in which Socratic aggression bests Ionic dilettantism.

Finally, Socrates 'yielding' to irritation further ironizes the oral hermeneutic model. Socrates' behavior mocks Ion's own doubled distinction as the faithful mouthpiece of Homer (i.e., the 'holy bee poet') and the self-serving controller of the audience's emotions. Seemingly on behalf of what he early on calls the «best and most godly of poets» (530b), Socrates attempts an emotional manipulation of Ion. Thus for each of the two *dramatis personae*, and, for that matter, for each of the structural relationships diagrammed above, the process of re-presenting another surfaces not from the 'complementation' of *enthousiasmos* with *technê*, but from their 'contamination' - exploitation's always already corruption of devotion⁵⁸.

In sum, Plato's *Ion* presents a model of oral hermeneutics. In the poetic context, divinity passes magnetically down from god to listener, a process thus ensuring 'authority'. At the same time, individuals on the magnetic chain also possess personal ambition and technological designs. This model is analogously applicable to Plato's relationship with Socrates, for the dialogues appear to present a Socrates who possesses both functions and reflect back a Plato who may be similarly characterized. The reader-text relationship, however, ironizes the model. The dialogue's textuality enforces a distinction between the fictionalized oral drama and our own writerly engagement with that drama. In consequence, the analogy of 'gods' as 'truth' also undergoes ironic revision, in that truths have become much less tangible than before, more open to revision, and more affected by the process and form of engagement. Plato's sharp, rhetorical ironies and floating Socratic sign free the reader, just as he freed himself of Ion's and Socrates' liabilities of orality, from the burden of codified and pre-digested knowledge. This first work of literary theory, in its own ironic

⁵⁸ Jacques Derrida's reading of Plato's *Phaedrus*, "Plato's Pharmacy," in *Dissemination*, tr. Barbara Johnson, Chicago 1981, 63-171, discusses more fully such problems of Platonic re-presentation; see, for example, his analysis of the hermêneus-Hermes figure, Thoth (pp. 88-89).

denial of itself as a reversible loop of magnetism, ushers in the age of textual *hermêneia*⁵⁹.

Bucknell University

Mark Padilla

⁵⁹ An early version of this paper was presented on a panel of the American Philological Association 1989 meetings in Boston. Bucknell University's gracious granting of a faculty leave allowed me to complete the project in a timely fashion. Special thanks are owed to James Heath, Christiane Michel, Charles Segal, and, especially, Michael Miller, who, in his oral and literate engagement with my ideas of Plato, tried to keep me honest.

1. Nel 1907 U. von Wilamowitz-Moellendorff¹ pubblicava versi di due componimenti conservati nella parte inferiore di una pagina pergamenacea (inv. n. 273, da Eshmunèn = Hermupolis) di un libro «wohl noch 5. Jahrhundert n.Chr.». Che ci si trovasse di fronte a brani da poemi di Euforione di Calcide risultò subito evidente, per il fatto che il verso 11 del primo frammento (57 van Groningen) era già noto da Schol. (α γ Μ) Nic. *Ther.* 288c (p.132, 4s. Crugnola) φολόεις· ... Εύφορίων· ἢ Ἀΐτην φολόεσσαν ἐνάλιον ἼΑστερόποιο². Questo frammento³ restituisce versi dell'episodio di Eracle che trae fuori dall'Ade il terribile Cerbero ed è relativo appunto alla descrizione del cane infernale (vv. 1-7) e al terrore che esso incute nelle donne e nei giovanetti di Tirinto ricca di orzo (vv. 12-15). Nel mezzo, una breve digressione (vv. 8-11) sui fulmini che balenano su Lipari, l'antica Meligunide, la fucina dei Ciclopi, e sull'Etna: un paragone che il poeta utilizza per rendere più viva e realistica l'impressione degli occhi lampeggianti di Cerbero.

Cercherò di mostrare come proprio i vv. 8-11 di questo frammento di Euforione siano con Callim. *Hymn.* 3. 46 ss. in un rapporto molto più stretto di quanto è stato finora intravisto dagli studiosi che se ne sono occupati. Riporto per comodità del lettore i versi in questione, così come sono stati pubblicati dall'ultimo editore di Euforione, B.A. van Groningen⁴:

¹ *Berliner Klassikertexte. Heft V: Griechische Dichterfragmente. Erste Hälfte: Epische und elegische Fragmente*, bearbeitet von W. Schubart und U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1907, 57-66.

² ἼΑστεροπαῖον α γ Μ.

³ Per esso non è ancora intervenuto alcun contributo decisivo che permetta di stabilirne con qualche verosimiglianza l'opera di appartenenza; cf. in merito le osservazione degli ultimi due editori di Euforione, L.A. de Cuenca (*Euforion de Calcis*, ed. de L.A. de C., Madrid 1976, fr. 81, 184-87) e B.A. van Groningen (*Euphorion*, par B.A. van Gr., Amsterdam 1977, fr. 57, 122-26).

⁴ Oltre alle più recenti edizioni di Euforione, citate alla nota 3, si vedano F. Scheidweiler, *Euphorionis fragmenta*, Diss. Bonn 1908, fr. 62, 52 s., *Collectanea Alexandrina*, ed. I.U. Powell, Oxonii 1925, fr. 51, 40 s., *Select Literary Papyri. III: Literary Papyri. Poetry*, by D.L. Page, London-Cambridge Mass. 1941, fr. a1, 492 s.

αὔτ[ι]
 ξανθὸς δ[ι]
 καὶ οἱ δειμαίνοντ[ι]
 ταρφέες ἀφλοισμῶ δι[ι]
 Οἱ δ' ὀπισθεν λασίη ὑπὸ γαστέρι πεπ[ι]τηῶτες 5
 οὐραῖοι λιχμῶντο περι πλεύρησι δρά[κ]οντες,
 ἐν καὶ οἱ βλεφάροις κυάνω ἡστράπτετον [ῥοσε
 Ἦ που θερμάστραις ἢ που Μελιγουνίδι τοῖαι
 μαρμαρυγαί, αἴρησιν ὅτε ῥήσσοιτο σίδηρος,
 ἤερ' ἀναθρώσκουσι, βοῦ δ' εὐήλατος ἄκμων, 10
 † ἢ Αἴτην ψαλόεσσα, ἐναύλιον Ἀστερόποιο.†
 Ἦκετο μὴν Τίρυνθα παλιγκότῳ Εὐρυσθῆι
 ζῶος ὑπὲξ Ἀΐδαο δωδέκα λοῖσθος ἀέθλων·
 καὶ μιν ἐνὶ τριόδοισι πολυκρίθιοιο Μιδείης
 ταρβαλέαι σὺν παισὶν ἐθήγησαντο γυναῖκες.

3-6 suppl. Wilamowitz || 7 κυάνω ... [ῥοσε van Groningen; κυάνω (iam Wilamowitz) ἡστράπτετον [ῥοσε W. Schubart; κυάνω ἡστράπτετο [πέμφιξ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Lesefrüchte* 231-248, *Hermes* 63, 1928, 376 = *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, 462, (receptit Page): κυάνω ἡστράπτε τὸ [λήμα A. Ludwich, *BPhW* 27, 1907, 490; κυάνω ἡστράπτε τοῖρον πύρ Scheidweiler coll. *Theocr.* XXIV 18s.: κυάνω ἡστράπτε πυραυγεῖ Sitzler, *WkPh* 1909, 681: 'olim conieci ἡστράπτετον ὀπωπαί' Powell || 8 ἢ τοι (pro ἢ που) Sitzler, *loc. laud.* || 11 'Fort. ἢ <'ν'> (ἀνὰ)' Powell: *dativum pro accusativo requirit* Sitzler, *loc. laud.*: «la corruption ... peut tout aussi bien se trouver dans ἤερ'» van Groningen.

2. Al verso 7, nonostante il duale κυάνω ... ῥοσε proposto dal v. Groningen⁵ sia sostenuto da motivazioni a prima vista fondate (p. 123: «...Seulement le parchemin écrit simplement κυανω, alors qu'ailleurs il écrit l'iota ... La grande probabilité de ce duel décide en même temps du rest du vers ... le duel κυάνω réclame un substantif du même nombre qui ne peut être, raisonnablement, que ῥοσε ...»), ragioni me-

⁵ Il suggerimento è tuttavia sostanzialmente già in *LSJ* 1003 s.v. κυάνεος, dove questo verso di Euforione viene indicato come attestazione di una forma aggettivale.

triche sembrano escludere proprio la presenza di una forma di κύανος = κύνεος. In entrambi questi aggettivi, infatti, la υ risulta essere costantemente lunga in un contesto dattilico, senza eccezioni⁶; mi pare più prudente, pertanto, ritornare al dativo κύνω del Wilamowitz.

Ai vv. 10-11 hanno fatto difficoltà gli accusativi ἤεϛ' (v. 10) e Αἴτυηυ (v. 11) dipendenti da ἀναθρώσκω. Non mi paiono tuttavia soddisfacenti né ἦ < 'υ' > Αἴτυηυ suggerito dal Powell in apparato al v. 11, perché si limita a iterare la preposizione del verbo, né il dativo proposto dal Sitzler sempre per il v. 11, perché mi pare eludere il problema. Ancora meno mi convincono le osservazioni del van Groningen. Egli (pp. 124 s.) rifiuta di porre ἤεϛ' («accusatif de direction dépendant de ἀναθρώσκουσι») sullo stesso piano di Αἴτυηυ, non accetta l'interpretazione del Page (p. 493) «or up inside smoky Etna» rilevando che le scintille «ne "montent dans l'air et dans l'Etna" que par un étrange ὕστερον πρότερον» e si risolve a crocifiggere il v. 11. Avverte però che la corruzione potrebbe situarsi già in ἤεϛ' di v. 10, per il quale aveva invero segnalato la durezza della costruzione e il fatto che «Euphorion évite des élisions de ce genre (cf. ci-dessous p. 264)»⁷.

Non credo che l'interpretazione del Page «or up inside smoky Etna» incorra in nessun ὕστερον πρότερον: le scintille e i bagliori provocati dai Ciclopi nel loro lavoro sono piuttosto visti in due momenti contigui, quello in cui balzano su nell'aria delle loro fucine e quello in cui balenano su dal cratere dell'Etna, che di quelle è

⁶ Cf. *LSJ* 1003 s. s.vv. κύνεος e κύανος II; in Omero è sempre la lunga del I o del II dattilo, in Esiodo (*Theog.* 745, cf. [*Hes.*] *Scut.* 7) è anche la lunga del V dattilo.

⁷ Il problema riguarda l'elisione con sostantivi, aggettivi o verbi, dal momento che con preposizioni, congiunzioni ecc. essa è spesso attestata anche in Euforione. Ma in realtà, appunto a p. 264, lo stesso van Groningen è più sfumato, ammette che «Je n'ai trouvé dans un texte entièrement certain que καλοῖαθ(ο) en 83, et dans un vers difficile ἤεϛ(α) en 57,10» e, dopo aver offerto un saggio di frequenza di tali elisioni in alcuni poeti ellenistici - Arato, Nicandro, Callimaco, Apollonio Rodio, Teocrito -, constatando che il fenomeno, se pure raro, tuttavia esiste, conclude che «La prudence oblige donc à ne pas en abuser dans des essais de rétablissement d'un passage mutilé». Sul problema si vedano anche R. Pfeiffer in Callimachus, *Opera*, ed. R. Pfeiffer, II, Oxford 1952, 138 (s.v. PROSODICA, elisio), G.R. McLennan in Callimachus, *Hymn to Zeus*, Introduction and Commentary by G.R. McLennan, Roma 1977, 129 e ora anche A.S. Hollis in Callimachus, *Hecale*, Edited with Introduction and Commentary by A.S. Hollis, Oxford 1991, 23.

evidentemente considerato un camino⁸. Dunque, mi sembra inevitabile intendere sia ἥερ' che Αἴτυην come accusativi di moto entrambi in dipendenza della preposizione ἀνά di ἀναθρώσκω, una costruzione certo non attestata finora ma della quale non si potrà che prendere atto⁹.

3. Fin dalla *editio princeps* gli editori hanno puntualmente segnalato i versi in cui il testo di Euforione rievoca, in modo del resto inequivocabile, passi già noti di opere di Callimaco. Si tratta precisamente del v. 8, dove l'associazione su uno stesso στίχος di θερμάστραις e di Μελιγουνίδι ha permesso al Wilamowitz di segnalare immediatamente Callim. *Hymn.* 3. 144 θερμάστραι τε βρέμουσιν ὑφ' Ἠφαιστοῦ πυράγρης e soprattutto Callim. *Hymn.* 3. 47 s. Λιπάρη νέου, ἀλλὰ τότε ἔσκεν | οὔνομα οἱ Μελιγουνίς, e ancora il v. 9 αἴρησιν ὅτε ῥήσσοιτο σίδηρος per il quale sempre il Wilamowitz ha invocato a ragione il confronto con Callim. fr. 115. 11 s. Πφ. λάθηρ δὲ παρ' Ἠφαιστοῦ καμίνους | ἔτραφεν αἰράων ἔργα διδασκόμενοι.

Sin qui gli editori di Euforione, che hanno sostanzialmente ripreso i confronti effettuati dal Wilamowitz, senza ulteriori approfondimenti. La meccanicità dell'operazione non ha tuttavia evitato il sorgere di dubbi e perplessità, e proprio in riferimento a θερμάστραις di v. 8 G.B. van Groningen¹⁰ sostiene che «Le parallelisme de ce substantif et du nom propre Μελιγουνίς est étrange», e si domanda se Euforione non conoscesse un toponimo Θέρμαστραι «Ou faut-il lire, p. ex., ἦ που θερμάστραις νήσω Μ., ou plutôt encore ἦ που θερμάστραις ἱπποῦ Μ.? Le texte n'est pas clair». Al contrario, io credo che attraverso θερμάστραις e Μελιγουνίδι associati con ἦ που disgiuntivo Euforione abbia voluto da un lato *discretamente* introdurci nell'atmosfera infuocata della fucina dei Ciclopi, dall'altro *allusivamente* riallacciarsi a un testo che, appunto in relazione di quei

⁸ Questa era, del resto, l'interpretazione del Wilamowitz nell'edizione del frammento (p. 60). L'Etna è officina di Efesto anche in Callim. *Hymn.* 4. 141.

⁹ Così ora *DGE* s.v. ἀναθρώσκω p. 238, dove si segnalano per tale verbo reggenze con ἐπί, πρός, con l'accusativo (il frammento di Euforione) e con il genitivo. Ma la gamma può essere ampliata: Nonno di Panopoli, ad esempio, costruisce ἀναθρώσκω con il genitivo, con il dativo di modo, con ἀπό, ἐκ, ἐπί, ἐς e παρά, cf. W. Peek, *Lexikon zu den Dionysiaka des Nonnos*, Berlin 1968-1975, 110, s.v. ἀναθρώσκω.

¹⁰ Pp. 123 ss.

rimbomba l'incudine che permette l'opera del martello, [D] o balzano sull'Etna coperto di fumo, [E] dimora di Asterope». Come ho indicato nella parafrasi con lettere tra parentesi quadre, questa digressione si può dividere in una serie di segmenti che tendono a coincidere, anche se non perfettamente, con i versi stessi del frammento di Euforione: questi segmenti trovano un corrispondente a livello formale e/o concettuale nei versi dell'*Inno ad Artemide* di Callimaco. In particolare, al segmento [A], come è già stato visto, si affiancano i vv. 47 s., dove, a proposito di Lipari, l'isola in cui Artemide e le Oceanine raggiungono i Ciclopi, il poeta puntualizza che il suo nome era in antico Meligunis: una notizia che trova conferme, oltre che nella tradizione lessicografica¹¹, in Parthen. *Erot.* 2. 1 (pp. 44, 21-45, 1 Martini) 'Οδοσσεύς ... ἀφίκετο πρὸς Αἴολον καὶ Μελιγουνίδα, che dipende dall'Ερμῆς di Filita di Cos, in Diod. Sic. 5. 9. 4, che cita Timeo¹², e in Strab. *Geogr.* 6. 2. 10 (ἡ Λιπάρρα) ἐκαλεῖτο πρότερον Μελιγουνίς¹³.

Proseguendo nel suo racconto della visita di Artemide ai Ciclopi, Callimaco ci mostra questi ultimi intenti alla preparazione di un abbeveratoio per i cavalli di Poseidone; le Oceanine tremano per la paura appena scorgono i mostri giganteschi, il cui unico, enorme occhio lancia sguardi terrificanti, e ὀπίπτε δοῦπον ἄκουσαν ἄκμονος ἤχησαντος ἐπὶ μέγα πούλυ (vv. 54 s.). Ancora una volta il testo di Callimaco trova un preciso riscontro nei versi del fr. 57 di Euforione, nell'emistichio βοῶ δ' εὐήλατος ἄκμων di v. 10, da me indicato come segmento [C], che, pur nella sua stringatezza, rievoca anch'esso il cupo e assordante rumore nella fucina di Meligunide e riprende il nesso ἄκμονος ἤχησαντος dell'*Inno ad Artemide*.

Seguono, sempre nell'*Inno*, il cenno al gemito che percorre tutti i territori intorno a Lipari, dall'Etna (v. 56), alla Sicilia, alla Magna Grecia, fino alla Corsica (vv. 57 s.), perché i Ciclopi «fortemente ansimano quando, sollevati i magli alti sopra le loro spalle, martellano a colpi alterni ἢ χαλκὸν ζείοντα καμινόθεν ἢ ἐ σίδηρον» (vv. 59-61).

¹¹ Cf. Schol. Thuc. 3. 88. 2 Hude (cita Callimaco), Hesych. μ 699 L., Steph. Byz. *Ethn.* 418. 8 ss. e 442. 9 s. Meineke (in quest'ultimo luogo si cita Callim. *Hymn.* 3. 48), Phot. 225. 13 P., Suda λ 576 A.

¹² Cf. *FGrHist* 566 F 164 (9. 4).

¹³ Cf. Plin. *NH* 3. 9. 14 (93) *Lipara ... antea Milogonis vel Meligunis vocitata*. Secondo F. Lasserre (Strabon, *Géographie*, t. III, Paris 1967, 232 n. 1) Timeo e Callimaco potrebbero dipendere dai *Sikelika* di Antioco di Siracusa (cf. *FGrHist* 555 F 1 = Paus. 10. 10. 3-4).

Il respiro molto ampio del componimento di Callimaco, che raggiunge punte di alto realismo ad esempio nel riprodurre l'ansimare dei Ciclopi e il corrispondente gemere di vulcani e terre attraverso l'anafora $\alpha \upsilon \epsilon \gamma \alpha \rho \text{ Αἴτην, } | \alpha \upsilon \epsilon \delta \epsilon \text{ Τρινακρῆ Σικανῶν ἔδος, } \alpha \upsilon \epsilon \delta \epsilon \text{ γείτων}$ | 'Ιταλίη, μεγαλήν δὲ βοήν ἐπὶ Κύρνος ἀύτεις dei vv. 56-58, si riduce all'essenziale, e si impoverisce¹⁴, nel frammento di Euforione, nel quale non solo con il segmento [B] ἀῖρησιw ὅτε ῥήσσοιτο σίδηρος (v. 9) il poeta riecheggia il martellare dei Ciclopi sul bronzo e sul ferro in *Hymn.* 3. 60 s., ma parallelamente all'introduzione da parte di Callimaco dell'Etna che geme - un chiaro espediente per estendere la dimora dei demoni almeno fino a quel vulcano¹⁵ - anche Euforione è indotto ad allargare gli effetti dell'attività dei Ciclopi, al di là dell'aria che li circonda a Meligunis, alla sommità dell'Etna sempre coperto di fumo (v. 11: [D]), perché della loro fucina è, in sostanza, uno dei camini.

Sembrirebbe, a questo punto, che i due testi, il frammento di Euforione e l'*Inno* di Callimaco, non presentino tra loro ulteriori punti di contatto. È vero che nei versi di chiusura Euforione riprende il motivo del terrore che pervade le donne e i loro figli quando Eracle fa il suo ingresso a Tirinto (ταρβαλέαι σὺν παισὶν ἐθήησαντο γυναῖκες, fr. 57. 15), un elemento presente anche nell'*Inno ad Artemide* con le Oceanine che non hanno la forza né di guardare direttamente i Ciclopi né di stare a udire l'assordante rumore, ma questo fatto può essere una coincidenza fortuita, soprattutto in considerazione della svolta che qui Callimaco imprime al suo racconto - la digressione sulla disubbidienza delle piccole beate, e di Artemide stessa (vv. 73-79), e il ricorrere delle loro madri alla minaccia di fare intervenire per punirle uno dei Ciclopi (vv. 64-71) -, e del resto scene analoghe non mancano nella tradizione letteraria greca e nello stesso Callimaco¹⁶.

¹⁴ Su questi versi cf. il commento di F. Bornmann, *Callimachi Hymnus in Dianam*, introduzione, testo critico e commento a cura di F. B., Firenze 1968, 32 s. Di ben diversa portata mi pare la palese imitazione che dei versi di Callimaco fa Verg. *Aen.* 8. 416-22, (in questo senso cf. già C.G. Heyne, *P. Virgilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a C.G.H.*, III, Lipsiae 1833, 232 e ora, oltre il citato Bornmann, anche P.T. Eden, *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII*, Lugduni Batavorum 1975, 127, C.J. Fordyce in *P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII - VIII, with a Commentary by C.J.F.*, Oxford 1977, 416, J. Perret, *Virgile, Énéide, livres V-VIII*, Paris 1978, 134 n. 2).

¹⁵ Cf. ad esempio Eur. *Cycl.* 298, Callim. *Hymn.* 4. 141.

¹⁶ Ad esempio, nell'*Ecale*, fr. 69 Hollis, quando Teseo procede trionfalmente trascinando vivo il toro di Maratona e ὡς ἴδον, ὠ[ς] ἅμα πάντες ὑπέτρεσαν, οὐδέ

E tuttavia vorrei evidenziare ancora un elemento che mi pare trovi un riscontro proprio in questi versi di Callimaco, apparentemente esclusi da qualsiasi 'intertestualità'. Euforione conclude la sua digressione al v. 11 con il nesso ἐνάυλιον Ἴαστερόπειο, predicativo di Αἴτνην ψολόεσσα. L'espressione 'dimora di Asterope', in cui Asterope è evidentemente il Ciclope Στερόπη di Hes. *Theog.* 140 (cf. fr. 26. 9 M.-W.)¹⁷, non trova un equivalente nei versi che abbiamo visto dell'*Inno ad Artemide*, ma si può sottolineare che in quello stesso contesto il nome di Sterope è evocato da Callimaco, assieme a quello di Arge¹⁸, quando la dea madre, per terrorizzare la piccola monella, Κύκλωπας ἔη ἐπὶ παιδί καλιστρεῖ | Ἄργην ἢ Στερόπην (vv. 67 s.).

4. Non credo che si possa procedere oltre nel confronto; se la mia analisi ha un fondamento, essa fornisce un contributo ulteriore per chiarire l'entità e lo spessore dei debiti, e di contro dell'indipendenza, di Euforione rispetto a Callimaco. Questi sono già stati evidenziati da molti studiosi¹⁹, e in particolare A.S. Hollis, a proposito di un frammento dell'*Ecale*²⁰, ha permesso di vedere come Euph. fr. 11 van Groningen (= 9 Powell) dipenda dal poema di Callimaco non solo

τις ἔτλη | ἄνδρα μέγαν καὶ θῆρα πελώριον ἅτα ιδέσθαι (vv. 2-3).

¹⁷ La lezione Ἴαστερόπος per Στερόπη è attestata in Arcad. 67. 13 e 22 Barker (cf. Herodian. 1. 188. 13; 197. 2; 2. 854. 14 Lenz) e nella tradizione di Schol. AB Eur. *Alc.* 1 (II 216, 9 Schwartz, da Ferecrate = *FGrHist* 3 F 35a) «παρ' αὐτόν», τὸν Ἄδμητον, «ἔρχεται Ἰάπολλον θητεύσων ἐνιαυτόν, Διὸς κελεύσαντος, ὅτι κτείνει τοὺς Βρόντεω καὶ Στερόπεω» [Barnes: ἰαστερόπεω B: ἰαστεροπαίου A] καὶ Ἄργεω παίδας. Non mi pare che nel frammento di Euforione Ἴαστερόπειο possa essere epitetico di Zeus, come segnalano invece i redattori del *DGE* (s.v. Ἴαστερόπος, p. 565), e del resto pochi dubbi in merito hanno avuto tutti gli editori di Euforione, fino al *Supplementum Hellenisticum* ('Cyclops?': *Index verborum*, s.v. Ἴαστερόπος p. 595). Pare esserlo invece in Acheo (*TrGF* F 2, 4), come ho cercato di dimostrare in *Su alcuni frammenti di Acheo* (in corso di stampa).

¹⁸ E più sotto, v. 75, sarà in scena anche Bronte, il terzo dei Ciclopi canonici.

¹⁹ Mi limito a ricordare qui i contributi di A. Meineke, *Analecta Alexandrina*, Berlin 1843, 1-168 (*passim*) e di R. Pfeiffer nella sua monumentale edizione di Callimaco (cf. Callimachus, *Opera*, ed. R. P., II, Oxford 1952, *Index rerum notabilium*, s.v. Euphorio, 131 s.).

²⁰ Cf. A.S. Hollis, *Some Fragments of Callimachus' Hecale*, CR 15, 1965, 259-60 e ora anche Callimachus, *Hecale*, edited with Introduction and Commentary by A.S.H., Oxford 1990, 211, (fr. 60).

per espressioni e immagini dalle quali Euforione ha potuto subire suggestioni, ma anche per una certa analogia di contestualizzazione che il poeta si è sforzato di conferire a quelle espressioni e a quelle immagini. E questo è quanto succede, credo, anche tra i due passi che ho qui preso in esame.

Cagliari

Luigi Leurini

DIOGENES BABYLONIUS, fr. 104 SVF III, p. 138 VON ARNIM:
SOBRE LA FORMACIÓN FILOSÓFICA DEL ORADOR

El estoico Diógenes de Babilonia, partícipe junto con Carneades y Critolao en la célebre Embajada a Roma en el año 155 a.C., se ocupó con especial interés, en la huella de precedentes preceptos doctrinales de su secta, del análisis de la concepción de la retórica no sólo como τέχνη, sino también como ἐπιστήμη, esto es, como auténtico conocimiento científico, fundado en criterios de verdad y propio solamente de la actividad del sabio¹. Esparcidos en algunos papiros herculanenses relativos al tratado Περὶ ῥητορικῆς de Filodemo, que con el filósofo estoico polemizó en defensa de la especificidad de la filosofía respecto a la retórica, diversos *logoi* de Diógenes inciden en la consideración de la técnica oratoria como subdivisión del λογικὸν μέρος en el ámbito de la filosofía², vinculada además a la dialéctica en cuanto que ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν³. Una de las referencias más significativas de Diógenes a la ineludible exigencia de la instrucción filosófica para el orador - y también para el político⁴ - se halla en un pasaje del PHerc. 1004⁵, en el que se alude a la inclinación de Pericles y Demóstenes hacia la filosofía y al magisterio socrático de Critias y Alcibíades. La revisión autóptica del original proporciona la siguiente lectura:

Philod., *Rh.* (PHerc. 1004) col. LVI Sudhaus, I, p. 350 s.

- 1 Sobre la concepción retórica de Diógenes, véase M. Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, tr. it. O. De Gregorio e B. Proto, I, Firenze 1967, rist. anast. 1978, 93-97; D. Sohlberg, *Aelius Aristides und Diogenes von Babylon. Zur Geschichte des rednerischen Ideals*, MH 29, 1972, 256-77; M. Ferrario, *Frammenti del V libro della Retorica di Filodemo* (PHerc. 1669), CERC 10, 1980, 60s.
- 2 Cf. D.L. 7. 41.
- 3 Cf. Sext. Emp., *Adv. Math.*, 2. 6; D.L. 7. 42; Quint., *Inst. Or.*, 2. 15. 34.
- 4 Sobre la cuestión, cf. H. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa*, Berlin 1898, 90 ss.; L. Radermacher, *Studien zur Geschichte der antiken Rhetorik*, RhM 54, 1899, 289 ss.; W. Kroll, *Studien über Ciceros Schrift "De oratore"*, RhM 58, 1903, 558 ss.
- 5 El papiro fue editado por S. Sudhaus, *Philodemi Volumina Rhetorica*, I, Lipsiae 1892 (=Amsterdam 1964), 325-85. Para éste y otros rótulos relativos a la *Retórica del Gadarense*, véase T. Dorandi, *Per una ricomposizione dello scritto di Filodemo sulla Retorica*, ZPE 82, 1990, 59-87.

]ΙΗ[...|.....]ΗC [...] ΜΗ [...].....] ΕΓ [...]ΑΙΑΜ[.]ΤΟC]⁵ [...] ΤΑ [...] ΑΙ
 τούς | έ[πι]σημοτάτους τ[ῶ]ν | [έμ]πρά[κτων ῥη]τόρων δι[ά τῆ]ν
 έ[μ]φαινομένην | έκ τῶν φιλοσόφων συν[¹⁰εργίαν ἦχθ[αι] παρ'
 αὐ[τῶ]ν] ὡσπ[ερ Πε]ρικλέα | καί τινας ἄλλους δευτ[έ]ρους καὶ
 Δημοσθένην καὶ | [οὐ]δὲν τε[χνά]σαι τοι¹⁵οὔτον οἶον [C]ωκράτει
 | παραβλόν[τα]ς 'Αλκιβιάδην τε καὶ Κ[ρ]ιτίαν· τῆς |δ' αὐτῆς ὑπ[ὸ]
 τ[ῶ]ν ῥη]τόρων έχε[ι]

1-5 N (*Apographon Neapolitanum*), P diffracta 2 omisit N 5 τούς
 λαμπρο[τα]τους? κ[αὶ] τούς Sudhaus 7 ΠΡΑ,ΟΡ N 8 N, in P manent
 tantum . NOMENHN 9 ΦΙΑ[.] P, Φ[.]ΛΟ N 11 T [...]P, ΤΩ[.] N 12 sq.
 coniecti, ἄρχον(τας ὡς) Gomperz, ἄρχον|[τας καὶ] (N) Sudhaus et von
 Arnim 14 coniecti, οὐδ' ἔντε[χνον εἶ]ναι Sudhaus, (οὐ)δὲν
 π[λ]ημελῆ)σαι von Arnim 17 Κ[....]Α P,ΟΙΤΙΑ N 18 legi, δ' αὐτῆς
 υ...τ[...τῶν Sudhaus, ὕ(λης) τ(ῆν τῶν von Arnim 19 ἔ[χεσθαι
 Sudhaus et von Arnim

«... Que los más insignes entre los retores activos, por medio de la
 evidente cooperación proveniente de los filósofos, fueron atraídos de
 la parte de aquéllos, como Pericles y algunos otros posteriores y
 Demóstenes, y en nada urdieron maquinaciones tal como Alcibíades y
 Critias, que estuvieron próximos a Sócrates...».

Ciertamente las huellas de la tesis sobre la necesaria vinculación
 entre oratoria y filosofía pueden rastrearse, además de en Diógenes,
 en otros adversarios del Gadarensis - Critolao, Nausifanes⁶ -, con los
 cuales éste polemiza poniendo el énfasis en la autonomía del λόγος
 πολιτικός respecto a la filosofía, independiente a su vez del género
 epidíctico considerado τέχνη y de la actividad política propiamente
 dicha. Sin embargo, que el argumento en cuestión está aquí puesto
 por Filodemo en boca de Diógenes⁷, parece deducirse de algunos lu-
 gares paralelos del tercer libro del tratado *Sobre la Retórica*⁸. En ellos,

⁶ Véase F. Olivier, *De Critolao peripatetico*, Diss. Berlin 1895, 28; F. Wehrli,
Hieronymos von Rhodos, Kritolaos und seine Schüler, Die Schule des Aristoteles.
 Texte und Kommentar, Heft X, Basel-Stuttgart 1962, 73; F. Longo Auricchio, *Per*
un riesame della polemica epicurea contro Nausifane, en *Democrito e l'atomismo*
antico. Atti del Convegno Internazionale, a.c. di F. Romano, SicGymn N.S. 33, 1980,
 473 ss.

⁷ Cf. L. Radermacher, 290 s.

⁸ Cf. Philod., *Rh.*, coll. XX-XXI, II, 225-27 Sudhaus. Véase S. Sudhaus, II, Lipsiae
 1896 (= Amsterdam 1965), XII, XIV; T. Dorandi, 79.

en efecto, a la tesis de Diógenes según la cual sin la filosofía la mayoría de los oradores, si no todos, no podría acceder a la virtud - con el peculiar añadido de que sólo la filosofía estoica forma buenos ciudadanos - y sin ella tampoco podría afrontar los asuntos públicos de manera fecunda, Filodemo responde afirmando que con una cierta disposición natural y con la debida instrucción es posible llegar a ser orador y que, en todo caso, un personaje como Pericles, paradigma ideal del buen orador y político a un tiempo, si bien fue instruido por Anaxágoras y otros filósofos, ciertamente no fue educado por ningún estoico, de suerte que no puede admitirse, como afirma Diógenes, que sólo ἡ | Στωϊκὴ [π]οιεῖ πολ[ίτ]ας ἀγα[θούς].⁹

El contenido de esta discusión nos permite aproximar a ella el pasaje de Diógenes que analizamos y considerarlo como un apéndice más de la misma: el estoico cita a Pericles y Demóstenes¹⁰ - marcando con el vocablo ἐμπράκτων la diferencia entre la función de la retórica activa, propia de las asambleas y de los tribunales, y la específica de la retórica sofisticada¹¹ -, como modelo de oradores y a la vez políticos eminentes que recibieron una formación filosófica, aludiendo así a la tan socorrida tradición según la cual el primero fue discípulo de Anaxágoras y el segundo frecuentó las obras de Platón¹². En la sección final del fragmento, según el texto de la edición de Sudhaus, Diógenes habría mencionado en este mismo contexto a Critias y Alcibíades como discípulos de Sócrates. Con el único apoyo del apógrafo napolitano, en efecto, el estudioso en las líneas 14 s., que introducen la citación de ambos personajes, escribe: οὐδ' ἔντε[χνον εἶν]αι τοῖ[οῦ]τον. Con ello se establece, en idénticos términos, un parangón conceptual entre la experiencia filosófica de Pericles y Demóstenes y la de Alcibíades y Critias como discípulos de Sócrates, de suerte que

⁹ Philod., col. XXI 28ss., II, 227 Sudhaus = Diog. Bab. fr. 125 SVF 3. 243. Cf. D. Sohlberg, 267 ss.

¹⁰ Para las citaciones de Pericles y Demóstenes en la *Retórica* filodemea, cf. M. Ferrario, *L'oratore Callistrato nella "Retorica" di Filodemo*, en *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, II, Napoli 1984, 487 ss.

¹¹ Cf. Philod., fr. 7. 10ss., II, 97, col. X 21, II, 265 Sudhaus.

¹² Cf. Pl., *Phdr.* 270a; Plut., *Per.* 5, *Dem.* 5, 7; D.L. 3. 46; Cic., *Or.* 15, *Brut.* 31. 121, *De or.* 1. 89, 3. 138; Quint., *Inst. Or.* 12. 2. 22. Véase también Philod., col. III 32 ss., II, 205, col. IV 7 ss., II, 206 Sudhaus.

la mención de estos últimos debería entenderse positivamente: ambos personajes debieron su habilidad como oradores y políticos al magisterio de Sócrates. En la misma perspectiva de análisis, aunque un tanto libremente, Hubbell entiende: «to associate with Socrates was better for Alcibiades and Critias than to study an art»¹³.

Esta interpretación, sin embargo, no puede ser aceptada a partir de la evidencia textual y tampoco del análisis contextual. La autopsia del papiro, en efecto, restituye en la l. 14 la lectura ..]AENTE ..]CAI, que evidentemente hace inviable la propuesta de Sudhaus. De otra parte, como ya Gomperz¹⁴ sugirió, Pericles y Demóstenes parecen estar citados como ejemplos de la fecundidad de las enseñanzas de los filósofos, en contraste con la mención siguiente de Critias y Alcibíades, que más bien se adhiere, como parece lógico, a la tradición que nos presenta a ambos personajes como individuos causantes de numerosos desmanes contra la ciudad, interesados más por una actividad política sin escrúpulos que por la reflexión filosófica, de modo que no resulta probable que se les pudiera poner aquí en parangón con Demóstenes y Pericles a propósito de los beneficios que para oradores y políticos se derivan de la filosofía. Gomperz, sin embargo, no intentó ninguna integración en apoyo de su sugerencia en la l. 14, mientras von Arnim, en cambio, en su edición del fragmento, propuso οὐδὲν π[λημελῆ]σαι τοι[οῦ]τον, οἶον: «y (Demóstenes y Pericles) no cometieron ningún delito tal como...». Esta conjetura, si bien recoge la contraposición entre los dos *exempla* mencionados, es paleográficamente inaceptable. De acuerdo con las trazas del original, proponemos suplir, como lectura más plausible, οὐδὲν τεχνάζσαι τοι[οῦ]τον, οἶον en la que el verbo τεχνάζω, en su acepción de servirse de las propias habilidades para maquinarse o urdir intrigas, señala perfectamente la antítesis señalada¹⁵.

Ciertamente a la sugerencia de una matización negativa del segundo *exemplum* se podría objetar el uso positivo del mismo en un pasaje del *De oratore* de Cicerón, en el que la conducta moral de Critias y Alcibíades no impide a Craso elogiar su condición de per-

¹³ H.M. Hubbell, *The Rhetorica of Philodemus*, Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 23, 1920, 335.

¹⁴ T. Gomperz, *Die herculanischen Rollen. Herculaniensium voluminum collectio altera. Tom. II, III, IV, V, Neapel 1862-1865*, III, ZÖEG 17, 1866, 705.

¹⁵ Cf. Dem. 40. 54: εἰάν τι τοιοῦτον τεχνάζῃ; Isoc. 9. 26: τοιαῦτα... ἐπ' ἐμοὶ τεχνάζουσιν.

sonas instruidas y elocuentes, fruto del magisterio socrático:

*Quid Critias? Quid Alcibiades? civitatibus quidem suis non boni, sed certe docti atque eloquentes, nonne Socraticis erant disputationibus eruditi?*¹⁶

Sin embargo, si aceptamos que en el pasaje filodemeo se reproduce un argumento de Diógenes de Babilonia, deberíamos aceptar también que éste, sobre la base de la concepción estoica de la retórica como ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν, equivalente a la rigurosa manifestación de principios de verdad - τὸ δὲ εὖ λέγειν ἔλεγον [οἱ Στωϊκοὶ] τὸ ἀληθῆ λέγειν¹⁷ -, que se constituye en una virtud inseparable de todas las demás virtudes - *solī Stoīci ex omnibus eloquentiam virtutem ac sapientiam esse dixerunt*¹⁸ - y es propia sólo del sabio - ἐν σοφῷ φυσομένην¹⁹ -, difícilmente podría citar a Alcibíades y Critias como ejemplos de políticos eminentes poseedores de esa sabiduría, al mismo nivel que Pericles y Demóstenes. En la apreciación de Diógenes, por el contrario, deberíamos ver más bien un juicio idéntico al que, en un contexto similar, formula Elio Arístides contrastando la formación recibida de Anaxágoras por Pericles y la recibida de Sócrates por Alcibíades. En un pasaje, en efecto, en que Arístides, a propósito de *Grg.* 519a, critica a Sócrates y Platón por sus reticencias y censuras contra Pericles y su condescendencia con Alcibíades, podemos leer:

Περικλῆς μὲν γὰρ οἶμαι Ἀναξαγόρα συγγενόμενος βελτίων ἢ κατ' ἐκεῖνον ἐγένετο, Ἀλκιβιάδης δ' ἑταίρω χρώμενος Σωκράτει μικρά, μᾶλλον δ' οὐδὲν ἀπάνωτο τῆς συνουσίας²⁰.

A su vez el escoliasta de Arístides explicó la afirmación de que Pericles llegó a aventajar a su maestro - βελτίων κτλ. - con una glosa

¹⁶ Cic., *De or.* 3. 139.

¹⁷ *Proleg. in Hermog., Rhet. Gr.* VII p. 8 Walz = p. 192 Rabe. Cf. *SVF* 2. 95. 24.

¹⁸ Cic., *De or.* 3. 65 (= Chrys. fr. 291 *SVF* 2. 95. 15).

¹⁹ Cf. Sext. Emp., *Adv. Math.* 2. 6 (= Chrys. fr. 294 *SVF* 2. 95. 30). Cf. Philod., col. XLVII, I, 346 Sudhaus (= Diog. Bab. fr. 99 *SVF* 3. 237. 10): [τοῦν]α[τί]ον δὲ | οὐ τῶν ρητόρων ἀλλὰ | τῆς Διογένους καὶ τῶν | ὁμοίων ἐπαγγελίας | ὑπὲρ τοῦ ῥήτο[ρ]α κα[ὶ] μόνον εἶναι τὸν σοφὸν [ἀ]πο[φ]α[τ]ικόν. Véase Id., *ibid.* col. XXI 16-19, II, 226 Sudhaus (= Diog. Bab. fr. 125 *SVF* 3. 243); Cic., *De or.* 1. 83.

²⁰ Ar., *Or.* XLVI, II, p. 167 Dindorf = *Or.* 3. 34. 303 Behr.

reveladora: ἐπειδήπερ ἔμιξε τῇ φιλοσοφίᾳ τὴν ῥητορικὴν (III, p. 461 Dindorf).

De otra parte, a la luz de la tradicional vinculación de la Stoa a la doctrina socrática²¹, es difícil aceptar que Diógenes adoptase una posición hostil a Sócrates sugiriendo una decisiva y funesta influencia de su magisterio sobre la conducta de Alcibíades y Critias²². Es más probable, por el contrario, que el estoico, en la huella de la tradición socrática atestiguada especialmente en las *Memorabilia* de Jenofonte y en otras obras de algunos discípulos de Sócrates, aludiera al hecho de que ambos personajes, llevados por su ambición política, en realidad desdeñaron las enseñanzas filosóficas de Sócrates, de suerte que en modo alguno podrían ser considerados discípulos de éste²³. De acuerdo con esa tradición sus inconfensables acciones sólo tuvieron lugar cuando ya no frecuentaban al Maestro²⁴.

En cualquier caso, no obstante, el *logos* de Diógenes de Babilonia, considerado desde la perspectiva de Filodemo, podría ser interpretado en otro contexto de mayor alcance significativo. No puede descartarse, en efecto, que Filodemo conscientemente hubiera hecho uso de él, habida cuenta de su notoria ambigüedad, para invocar tendenciosamente la negatividad de las enseñanzas de Sócrates, que supuestamente habrían resultado decisivas en el operar de Critias y Alcibíades, tal como sostenían sus acusadores²⁵. De este modo el Gadareense, a tono con la posición antisocrática de su propia secta²⁶, habría utilizado el *exemplum* de Diógenes para desvirtuar sutilmente

²¹ Para esta cuestión véase A.A. Long, *Socrates in Hellenistic Philosophy*, CQ 38, 1988, 160-71.

²² Sobre los vínculos de Sócrates y los dos personajes, cf. al menos D.I. Rankin, *Socrates, an oligarch?*, AC 61, 1987, 77-79; J. Hatzfeld, *Alcibiade*, Paris 1954, esp. 32-58; W.M. Ellis, *Alcibiades*, London-New York 1989. Sobre la pedagogía socrática, véase L. Rossetti, *Il momento conviviale dell'eteria socratica e il suo significato pedagogico*, AncSoc 7, 1976, 29-77.

²³ Cf. Xen., *Mem.* 1. 2. 15-17, 39-40; Isocr., *Busir.* 5-6.

²⁴ Cf. Xen., *Mem.*, 1. 2. 18 s., 24-26, 47-48.

²⁵ Para la cuestión, véase A.H. Chroust, *Socrates. Man and Myth*, London 1957, 181 ss.

²⁶ Para esta cuestión, véase M.T. Riley, *The Epicurean Criticism of Socrates*, Phoenix 34, 1980, 55-68; K. Kleve, *Scurra Atticus. The Epicurean View of Socrates*, en *Syzetesis. Studi sull'epicureismo greco e romano offerti a Marcello Gigante*, Napoli 1983, I, 227-53; E. Acosta Méndez-Anna Angeli, *Filodemo. Testimonianze su Socrate*, La Scuola di Epicuro, 13, Napoli 1992, 29-135.

la figura de Sócrates, sugiriendo que fueron realmente sus enseñanzas, de acuerdo con la tradición antisocrática iniciada con la *Acusación* de Polícrates²⁷, las que indujeron a Critias y Alcibíades a iniciar su funesto comportamiento, uno de los motivos del proceso y posterior condena del filósofo.

Madrid

Eduardo Acosta Méndez

²⁷ Cf. Xen., *Mem.* 1. 2. 12; Lib., *Ap. Socr.* 136 ss, 148-50; Aesch., *Contra Tim.* 1. 173. Cf. G. Giannantoni, *Socrate e i Socratici in Diogene Laerzio*, en *Diogene Laerzio storico del pensiero antico*, Elenchos 7, 1986, 186 ss. Sobre Polícrates y su *Acusación*, véase J. Humbert, *Le Pamphlet de Polycratès et le Gorgias de Platon*, RPh 57, 1931, 20-77; A.H. Chroust, 69-100.

LA GOLA FRUSTRATA: INVITATI DELUSI DA PLAUTO AD AMMIANO EPIGRAMMISTA.

Mangiare da solo è per il parassita una vera iattura da evitare in ogni modo¹, un evento più triste di un funerale, tanto che Selio (Mart. 2.11) percorre il foro rabbuiato, lugubre, con il naso che tocca terra, battendosi il petto e strappandosi i capelli: non piange però un amico, né un fratello, né la moglie o i figlioli, *Maeroris igitur causa quae? Domi cenat* (v. 10). Non solo la gola del parassita viene frustrata per la povertà della cena solitaria (qualche verdura, cipolle, frittelle, un uovo, un'acciuga²), ma in generale l'uomo romano sente soprattutto la mancanza della socialità, la *comitas* e la *hilaritas* che derivano dalla commensalità³. Seneca (*epist.* 19.10 = Epic. fr. 542 Us.) ammonisce che *ante circumspiciendum est cum quibus edas et bibas, quam quid edas et bibas, nam sine amico uisceratio leonis ac lupi uita est*; Marziale (12.77) che ha coniato il termine *domicenium* ad indicare questa sorta di antibanchetto che è la cena da soli, la raffigura come una scomunica, una terribile punizione che Giove inflisse ad Etone, che si lasciò

¹ Cf. Pompon. *Atell.* 80 s. R³, *cenam quaeritat. / Si eum nemo uocat, reuertit maestus ad menam miser* [*menam* A. Traina, "Ed è subito pera". *Il pranzo del parassita* (Pomponio fr. 80), in corso di stampa su MD], l'affannosa ricerca di inviti da parte del parassita Ergasilo, in Plaut. *Capt.* 475 ss., Mart. 2.14.1 s., *Nil intemptatum Selius, nil linquit inausum / cenandum quotiens iam uidet esse domi*: corre al portico di Europa, di lì ai *Saepta*, ai *Memphitica templa*, al monumento di Pompeo, ai bagni, poi ritorna di nuovo al portico di Europa, a vedere se qualche amico vi rivolge il passo tardivo.

² Cf. Hor. *sat.* 1.6.115, Mart. 12.19, *In thermis sumit lactucas, oua, lacertum, / et cenare domi se negat Aemilius*.

³ Il gesto della condivisione, della spartizione, è mezzo di socialità, come già comprendevano gli antichi, cf. Plu. *Quaest. Conv.* 644 a, "Ὅσον δὲ χρόνον ἢ Μοῖρα καὶ ἡ Λάχεσις ἰσότητι τὴν περὶ τὰ δεῖπνα καὶ συμπόσια κοινωνίαν ἐβράβευον, οὐθὲν ἰδεῖν ἄκοσμον ἦν οὐδ' ἀνελεύθερον· ἀλλὰ καὶ τὰ δεῖπνα «δαΐτας» ἐκάλουσαν καὶ τοὺς ἐστιωμένους «δαιτυμόνας», «δαιτρούς» δὲ τοὺς τραπεζοκόμους ἀπὸ τοῦ διαρεῖν καὶ διανεμεῖν, Cic. *Cato* 45, *bene enim maiores accubitionem epularem amicorum, quia uitae coniunctionem haberet, conuiuium nominauerunt, melius quam Graeci, qui hoc idem tum comotationem tum concenationem uocant, ut quod in eo genere minimum est, id maxime probare uideantur*, cf. Y.A. Cohen, *Food: Consumption Patterns*, in D.L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, V, London 1968, 508-12, e lo specifico F. Lissarrague - P. Schmitt Pantel, *Spartizione e comunità nei banchetti greci*, in C. Grottanelli - F.N. Parise (edd.), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma-Bari 1988, 211-29.

sfuggire un peto mentre cenava in Campidoglio⁴.

Non sempre, tuttavia, l'ospite torna a casa soddisfatto, come testimoniano due epigrammi di Ammiano, vissuto a Roma all'inizio del secondo secolo d.C., resoconti di due cene disgraziatamente infelici. Non siamo pecore, ma uomini, protesta appunto Ammiano *AP* 11.413, lamentandosi di un certo Apelle che imbandì un banchetto a base di sole verdure, scambiando gli amici per ovini. Dopo aver assaggiato dei lupini fradici, l'autore preferì svignarsela:

Ὡς κῆπον τεθυκώς, δεῖπνον παρέθηκεν Ἀπελλῆς,
οἴομενος βόσκειν ἀντὶ φίλων πρόβατα.
Ἦν ῥαφανίς, σέρις ἦν, τῆλις, θριδακες, πράσα, βολβοί,
ῶκιμον, ἡδύοσμον, πήγανον, ἀσπάραγος·
δείσας δ' ἐκ τούτων μὴ καὶ χόρτον παραθῆ μοι,
δευπνήσας θέρμους ἡμιβρεχεῖς, ἔφυγον.

La protesta di Ammiano è in realtà duplice: il padrone di casa si è comportato o come se avesse sacrificato un giardino, o come se avesse dovuto pascolare del bestiame. Entrambi i temi, come pure il lessico, sono propri della commedia. Analoga, se pur specularmente, la situazione del *Fragm. Com. Adesp.* 372 K. (ap. Porph. *Abst.* 2.58, p.120.8 N²): ψαιστά, λιβανωτόν, πόπανα· ταῦτ' ὠνήσομαι / οὐ τοῖς φίλοισι θύω γάρ, ἀλλὰ τοῖς θεοῖς, in cui il protagonista, preparando un sacrificio, e non un banchetto per gli amici, si attiene alla giusta moderazione, e alla preferenza degli dèi per i sacrifici vegetariani, piuttosto che per quelli carnei, cruenti⁵.

Di matrice comica è il lungo elenco dei vegetali, elegantemente variato, prima con tre termini omeoteleutici, i cui primi due, isolati dal resto del verso dalla tritemimere, sono accompagnati dal verbo

⁴ Me ne sono occupato in una nota dal titolo *Il 'domicenium' ovvero l'antibanchetto: per una grammatica al contrario*, in corso di pubblicazione su Aufidus, che rientra, assieme a questo lavoro, in una ricerca sull'*epistola* 1.5 di Orazio e la retorica dell'invito, che sto conducendo per la mia tesi di dottorato.

⁵ Cf. Porph. *Abst.* 2.19.1, Οἱ δὲ τὰ περὶ τῶν ἱερουργιῶν γεγραφότες καὶ θυσῶν τὴν περὶ τὰ πόπανα ἀκρίβειαν φυλάττειν παραγγέλλουσιν, ὡς ἀρεστὴν τοῖς θεοῖς ταύτην ἢ τὴν διὰ τῶν ζώων θυσίαν; il tema già in Teofrasto, era diffuso nella scuola pitagorica, cf. J. Haussleiter, *Der Vegetarismus in der Antike*, Berlin 1935, in part. pp. 239-43, 319-36, e le osservazioni sulle origini religiose e mistiche del vegetarianismo pitagorico in D. Tsekourakis, *Pythagoreanism or Platonism and Ancient Medicine? The Reason for Vegetarianism in Plutarch's 'Moralia'*, ANRW II, 36.1 (1987), 371-73, 380-83.

είμι, secondo una disposizione chiastica (ἦν ῥαφανίς, σέρις ἦν), laddove τῆλις si riconnette, all'inizio del secondo emistichio, all'isosillabico e omeoteleutico (con imperfetta assonanza ε/η) σέρις; ugualmente omeoteleutici i termini collegati asindeticamente all'inizio del v.4. Entrambi i versi, 3 e 4, si chiudono con una *variatio*, dopo la continuità fonica iniziale. Basterebbe ricordare la lista di Philem. 100 K.-A., ἐγὼ τὸν ἀγρὸν ἱατρὸν ἐλελήθειν ἔχων / τρέφει γὰρ οὗτος ὡσπερ ἀρρωστοῦντά με, / σιτάρια μικρὰ προσφέρων οἴνου θ' ὄσον / ὄσμήν, λαχάνων τ' αἰεὶ τι καὶ νῆ τὸν Δία / τὰ πετραῖα ταῦτ' ὀψάρια, κάππαρι, θύμον, / ἀσπάραγον, αὐτὰ ταῦτα καὶ δέδοικα μὴ / λίαν ἀπισχναίνων με ποιήση νεκρὸν, ovvero Ar. 128 K.-A.⁶, ὄξωτά, σιλφωτά, βολβός, τευτλίον / ὑπότριμμα, θριῖον, ἐγκέφαλος, ὀρίγανον, / καταπυγοσύνη ταῦτ' ἐστὶ πρὸς κρέας μέγα, in cui, il protagonista, forse un μάγειρος, sprezza i vegetali lussuriosi (καταπυγοσύνη), eccessivamente ricercati, e preferisce la carne, vero cibo per gli eroi, come afferma Eracle, nell'*Amaltea* di Eubulo, fr. 6.3 ss. K.-A., κάγῳ γὰρ οὐ καυλοῖσιν οὐδὲ σιλφίῳ / οὐδ' ἱεροσόλοις καὶ πικραῖς παροψίσι / βολβοῖς τ' ἔμαυτὸν χορτάσων ἐλήλυθα. / ἃ δ' εἶς τ' ἔδωδῃν πρῶτα καὶ ῥώμης ἀκμήν / καὶ πρὸς ὑγίειαν, πάντα ταῦτ' ἔδαινύμην, / κρέας βόειον ἐφθὸν ἀσόλοικον μέγα, / ἀκροκάλιον τε γεννικόν⁷. Diversa tuttavia la considerazione dei cibi vegetali, e quindi la funzionalità della lista, rispetto al nostro epigramma, in cui si vuole distinguere scherzosamente σῖτος, il cibo degli uomini, da χόρτος, quello del bestiame, un gioco che però Eubulo recupera col verbo χορτάζω, tecnico per 'fare pascolare, nutrire di fieno' e applicato a buoi o maiali⁸, e quindi nella lingua popolare della commedia agli uomini; al medio, χορτάζεσθαι, con il significato di ἐσθίειν⁹, non senza una valenza negativa, come appare chiaramente da Platone, *R.* 586 a, in cui sono ripresi gli appetiti bestiali di quegli uomini che soggiacciono ai piaceri della tavola e si azzuffano come

⁶ Su cui cf. ora G. Alvonì, *Aristoph. fr. 128 e 129 K.-A.*, Eikasmos 1, 1990, 147-56.

⁷ Cf. anche, dello stesso Eubulo, il fr. 35 K.-A., ἐν ταῖς γεννικαῖς εὐωχίαις / ἀμύλων παρόντων ἐσθίουσ' ἐκάστοτε / ἄνηθα καὶ σέλινα καὶ φλυαρίας / καὶ κάρδαμ' ἐσκευασμένα: un elenco di queste liste di portate in H. Dohm, *Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, München 1964, 59-61.

⁸ Cf. e.g. Hes. *Op.* 45, Plat. *R.* 372 d. e *LSJ* s.u.

⁹ Cfr. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965, 86, che ricorda inoltre Cratin. 149.1 K.-A., Arar. 21 K.-A., Nicostr. Com. 19.3 K.-A., Amphis 28.2 K.-A., Sophil. 7.2 K.-A., Men. 465 K = 399 K.-Th.

animali, κάτω ἀεὶ βλέποντες καὶ κεκυφότες εἰς γῆν καὶ ἐς τραπέζας βόσκονται χορταζόμενοι καὶ ὀχεύοντες, καὶ ἔνεκα τῆς τούτων πλεονεξίας λακτίζοντες. Di ascendenza comica anche l'uso metaforico di βόσκω, lat. *pasco*, che è il verbo proprio del pastore che conduce il gregge, πρόβατον, che ritroviamo, come nel nostro epigramma, nel passo platonico¹⁰.

Non è da escludere poi uno scherzo in quel πρόβατα, con cui Ammiano definisce se stesso e i suoi amici, gregge di ovini, referente atteso di βόσκω e poi di χόρτον, ma applicato dai comici anch'esso, metaforicamente, all'uomo, ad indicarne la stupidità, come in Ar. *Nu.* 1203, riferito agli spettatori, niente altro che montoni, πρόβατ' ἄλλως¹¹, o in Sophr. 122, προβάτου προβάτερον¹², a qualcuno più stupido di una capra: Ammiano vorrà dire che il suo ospite, Apelle, li ha presi per ovini erbivori, e per stupidi montoni. Come si è accennato sopra, qui la distinzione è tra cibo degli uomini e cibo degli animali, i vegetali, visti come alimentazione elementare, per nulla elaborata, tanto è vero che anche la legge Fannia contro il lusso nei banchetti, promulgata a Roma nel 161 a. C., e le successive, tra cui la Licinia, non li colpivano¹³. Così Varrone mette a confronto cibo degli

¹⁰ Cf. Taillardat, 80 s.

¹¹ Cf. Taillardat, 255; altrimenti la vita da montone è quella dell'apatico, cf. Ar. *Pl.* 922 e Schol. P ad l., προβατίου βίος: Ἄντι τοῦ μωροῦ καὶ ἀνοήτου, ma in generale prevale la nozione di stupidità, cf. Cratin. 45 K.-A., ὁ δ' ἄλιθιος ὡσπερ πρόβατον βῆ βῆ λέγων βαδίζει.

¹² Se così si deve leggere, con Ahrens.

¹³ Cf. Gell. 2.24.2: la legge Fannia obbligava i *principes ciuitatis* che facevano inviti, durante i ludi Megalesi, a *iurare apud consules uerbis conceptis non amplius in singulas cenas sumptus esse facturos, quam centenos uicenosque aeris praeter o l u s et far et uinum*, e che avrebbero usato vino non importato; Id., 2.24.7, *Lex deinde Licinia rogata est, quae cum certis diebus sicuti Fannia, centenos aeris inpendi permisisset, nuptiis ducentos indulsit ceterisque diebus statuit aeris tricenos; cum et carnis autem et salsamenti certa pondera in singulos dies constituisset, quidquid esset tamen e terra, uite, arbore, promisce atque indefinite largita est*; Cic. *fam.* 7.26.2, ci dimostra come in realtà l'abilità dei cuochi era riuscita a trasformare anche questi cibi, a travestirli: *Ac tamen, ne mirere unde hoc acciderit quo modoue commiserim, lex sumptuaria, quae uidetur λιτότητα αὐλισσε, ea mihi fraudi fuit. Nam dum uohunt isti lauti terra nata, quae lege excepta sunt, in honorem adducere, fungos heluellas, herbas omnis ita condiunt, ut nihil possit esse suauius*; sul valore di queste leggi, cf. M. Bonamente, *Leggi suntuarie e loro motivazioni*, in *Tra Grecia e Roma: temi antichi e metodologie moderne*, Roma 1980, 67-91, e L. Landolfi, *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Roma 1990, 52 ss. L'argomento era oggetto di scherzo, già in Lucil. 1200 M., *legem uitemus Licini* (cf. Marx ad l., ed *infra*, n. 15, a proposito del fr. 193 M.), e in Laev. 23 Mor., *Lex Licinia introducitur, / lux liquid a haedo redditur*, in cui, come dice il

uomini, delle pecore e dei cani, *rust.* 2.9.8, *cibatus canis propior hominis quam ouis. Pascitur enim [...] ossibus, non herbis aut fronde, e Seneca, epist.* 110.12, cerca di convincere Lucilio a non essere attaccato ai piaceri. Avrai la mia ammirazione, gli dice, *si tibi persuaseris herbam, ubi necesse est, non pecori tantum sed homini nasci, si scieris cacumina arborum explementum esse uentris.* Che gli *holera* fossero considerati innanzi tutto cibo degli animali, distinto da quello degli uomini, lo testimonia anche l'etimologia di *Numidae* che ci fornisce Fest. p. 178.12 ss. L. (*suppl.* e Paul. Fest. p. 179.5 ss. L.) <Numi> *das dicimus quos Gr<aeci Νομάδας, siue quod id genus> hominum pecoribus n<egotiatur, siue quod herbis, ut pe>cora aluntur*¹⁴.

Un'ottica del tutto analoga a quella dell'epigramma di Ammiano presenta l'autoelogio che il cuoco noleggiato da Ballione fa di sé in *Pseud.* 810 ss.: egli non è come gli altri cuochi, che sono sì a buon mercato, ma che ti fanno mangiare da bestia.

*Non ego item cenam condio ut alii coqui,
qui mihi condita prata in patinis proferunt,*

testimone, sempre Gell. 2.24.9, un capretto riottiene la vita, giacché la cena è a base di soli frutti e verdure: *uerba Laeuii haec sunt, quibus significat haedum, qui ad epulas fuerat adlatus, dimissum cenamque ita, ut lex Licinia sanxisset, pomis oleribusque instructam.*

¹⁴ Nella visione vegetariana dei Pitagorici il sistema è rovesciato, per cui è considerato animale, anzi belva chi si nutre di carne: Sozione, invitando Seneca (*epist.* 108.22) all'astinenza dalle carni, concludeva che se le teorie dei pitagorici sono vere, ci si mantiene così immuni da colpe, se sono false, almeno si sceglie una dieta frugale: *quod istic credulitatis tuae damnum est? alimenta tibi leonum et uulturum eripio* (su questo brano cf. A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Genève 1926, 165-168, e più recentemente R. Laurenti, *Diete vegetariane nei primi due secoli dell'era volgare nell'impero romano*, in *Atti della VI Settimana di Studi "Sangue e Antropologia nella Teologia"*, Roma 1989, 509-14). Stesso argomento in Musonio, *diatr.* 18 a Laurenti p. 78, *τὴν μέντοι κρεῶδη τροφήν θηρωδέστεραν ἀπέφηνε καὶ τοῖς ἀγρίοις ζώοις προσφορωτέραν· εἶναι δὲ ταύτην ἔλεγε καὶ βαρυτέραν καὶ τῷ νοεῖν τι καὶ φρονεῖν ἐμπόδιον*: "il cibo costituito dalla carne diceva che era più da bestie e più adatto ad animali selvaggi; aggiungeva pure ch'era un po' pesante e d'ostacolo al pensare e a essere sobri, perché l'esalazione che ne proviene e che è torbida annebbia l'anima: perciò chi ne fa uso eccessivo appare lento nel ragionamento" (testo e traduzione in Laurenti, 517). Al contrario il cosiddetto bue sacro di Pitagora, che viveva a Taranto nel santuario di Era, fu educato a nutrirsi di cibi "da uomini", *ἀνθρωπίναις τροφαῖς σιτοῦμενον*, cf. Iambl. *VP* 61 p.42 N., M. Detienne, *I Giardini di Adone*, trad. it., Torino 1975, 68 s. (Paris 1972).

*boues qui conuiuas faciunt herbasque oggerunt,
 eas herbas herbis aliis porro condiunt:
 indunt coriandrum, feniculum, alium, atrum holus,
 apponunt rucicem, brassicam, betam, blitum,
 eo laserpici libram pondo diluont*

(810-16).

I loro pranzi sono addirittura pericolosi per la salute:

*hoc hic quidem homines tam breuem uitam colunt,
 quom hasce herbas huius modi in suom aluom congerunt,
 formidosas dictu, non essu modo.
 quas herbas pecudes non edunt homines edunt¹⁵*

(822-25).

Notevoli le consonanze: oltre alla situazione generale per cui ci sono *boues qui conuiuas faciunt herbasque oggerunt*, dando da mangiare delle erbe che nemmeno gli animali mangerebbero, apparecchiando tanti e soli vegetali, che sembra imbandiscano un piatto (*mihi prata proferunt* ~ χόρτον παραθή μοι), affermazione ribadita dalla ripetizione del termine *herba* nei quindici versi successivi, con una particolare concentrazione nei vv. 811 s. (3 occorrenze), con il poliptoto *herbas herbis*, esplicitato poi nella lista dei vegetali (814 ss.), poi nuovamente riassunto con *hasce herbas* di 823 e *herbas* di 825¹⁶.

¹⁵ Le millanterie del cuoco proseguono con un farsesco elenco di pietanze inesistenti, che danno lunga vita: *nam uel duccenos annos poterunt uiuere / meas qui essitabunt escas quas condiuero. / Nam ego cocilendrum quando in patinas indidi / aut cepolendrum aut maccidem aut saucptidem / eaepsae se patinae feruefaciunt ilico. / Haec ad Neptuni pecudes condimenta sunt: / terrestres pecudes cicimandro condio / aut hapalopside aut cataractria* (829-36). Tutta la scena del cuoco è chiaramente tributaria di originali greci, cf. Dohm, 139-54, che suggerisce tra l'altro (147 s.), l'influsso del Πυθαγοριστής di Aristofonte, uno scherzo sulla dieta vegetariana di Pitagora su cui v. ora C. Mainoldi, *I morti a banchetto*, in D. Lanza - O. Longo (edd.), *Il meraviglioso e il verisimile tra antichità e Medioevo*, Firenze 1989, 258 s.; sugli elementi plautini insiste J.C. Lowe, *Cooks in Plautus*, *ClAnt* 4, 1985, 72-102, in part. 89 s., e Id., *The Cook Scene of Plautus 'Pseudolus'*, *CQ* 35, 1985, 411-16, in part. 413, che trova giustamente un po' forzata la distinzione tra *Gemüse* e *Gewürze* operata da Dohm. Ricco di confronti l'articolo di T. Mantero, *Lo 'Pseudolus' plautino e i frammenti dello Ψευδόμενος di Alessi*, *Maia* 18, 1966, 392-409.

¹⁶ Analogamente nell'epigramma la lista dei vv. 2 e 3 è anticipata al v.1 da κήπων e riassunta da χόρτον; una lista simile doveva essere anche nel quinto libro di Lucilio, a quanto dice Char. 128,1 B., *nam Lucilius in V* (u. 193 M.) *deridens rusticam cenam enumeratis multis herbis, 'intibus praeterea pedibus proserpit equinis'*, forse riferendosi alla lex Fannia, cf. Marx II 82.

Comica anche la fuga che conclude l'epigramma: similmente nella *sat.* 2.8 di Orazio, Fundanio (vv.93-5) racconta di essersela svignata dalla tavola di Nasidieno, assieme a Vario e Visco, non per la povertà della mensa, in questo caso, ma per l'odiosità dell'ospite. Lo stesso avviene nella *Cena Trimalchionis*, dove il tentativo di fuga di Encolpio, Gitone e Ascilto, fallito una prima volta, per l'intervento di un cane (72), riesce infine, approfittando dell'irruzione dei pompieri (78)¹⁷.

Se qui, nell'epigramma, come in Plauto, il trattamento degli ospiti è da buoi, o da ovini, può accadere, in Plaut. *Stich.* 619 ss., che lo schiavo, uomo da sgabello, e non da letto tricliniare (*uniusubsellii uirum*, 489), accetti il posto del *catellus*: a ciascuno il suo posto, egli commentava infatti ai vv. 492 s., *Ergo oratores populi, summates uiri, / summi accubent, ego infumatis infumus*. E di fronte alla proposta di Epignomo che alla fine accondiscende ad invitarlo, *si arte poteris accubare* (619)¹⁸, risponde *uel inter cuneos ferreos; / tantillum loculi ubi catellus cubet, id mi sat erit loci*¹⁹. Altrove, come si è accennato, a proposito di Plat. *R.* 586 a, il paragone con gli animali suscita l'idea di appetiti bestiali, di smodata ingordigia, come nel caso dell'orso di Hor. *epist.* 1.15.34 s. *cenabat [...] / tribus ursis quod satis esset*, divenuto proverbiale²⁰, o del lupo, esempio di isonomia, all'interno del branco,

¹⁷ Sui rapporti tra la cena di Nasidieno e quella di Trimalchione, cf. almeno P. Revay, *Horaz und Petron*, CP 17, 1922, 202-12, e le pagine di J.P. Sullivan, *Il «Satyricon» di Petronio. Uno studio letterario*, trad. it., Firenze 1977, 121-25 (London 1968), in attesa della pubblicazione della relazione di M. Coccia su *Cena di Nasidieno (Sat. II,8) e Cena di Trimalchione*, tenuta a Torino nel 'Convegno nazionale di studi su Orazio, Torino 13-15 aprile 1992'.

¹⁸ Per espressioni analoghe negli inviti, appartenenti alla lingua d'uso, cf. J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, a c. di L. Ricottilli, Bologna 1985², 290 s., e i passi ricordati *infra*, a proposito dell'epigramma di Ammiano, *AP* 11.14.

¹⁹ Adotto qui, pur dubitosamente, con l'ultimo editore, Petersmann, la congettura di Bothe, per quanto il testo di Lindsay, *sat e rest*, sia più vicino a *saterest* di P (mentre in A si legge *saeeris est*, ovvero *sateres* o *sateris*).

²⁰ Cf. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, n° 710, p.335. L'opposto si dovrà dire a proposito del pranzo 'da passerì' di Pompon. *Atell.* 176 s. *R*³. *uerum illi ualent qui <ui> luctantur cum leonibus / eis te obiectes frustatim, passerinum prandium?*, dove *frustatim* è spiegato dal testimone, Non. p.160 L. con *minutatim*. Vulgato il parallelo tra topi e parassiti, cf. G. Guastella, *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa 1988, 81 ss., paragoni con altri fastidiosi e voraci animali e insetti, ricorda inoltre G. Petrone, 'Campi Curculionii' ovvero il bestiario del parassita (Plauto, 'Mi.' 13 ss.), SIFC 7, 1989, 34-55.

ma vorace cacciatore di altre specie animali²¹. Non sarà un caso se poi Apuleio scherzerà con l'antroponimo *Lupus*, proprio all'inizio delle *Metamorfosi* (1.5.5): per dire che il mercante Lupo aveva fatto scorta di formaggi, dice infatti sapidamente *omne [...] pridie Lupus negotiator magnarius coemerat*²². Marziale (10.48) racconta poi di una cena in cui sono invitate sei persone, anzi sette, *septem signa capit, sex sumus, adde Lupum* (6); dopo gli antipasti viene portato un agnellino, *una ponetur cenula mensa / haedus inhumani raptus ab ore lupi* (13 s.), sottratto alle fauci di un lupo famelico: indubbio lo scherzo giocato sul nome dell'animale e quello del convitato, evidentemente rapace, collocati entrambi in clausola. Avidieno, infine (Hor. *sat.* 2.2.55 ss.), è *ex uero* soprannominato *Canis* perché mangia olive di cinque anni e cornioli selvatici, si guarda dal bere vino che non sia inacidito, e condisce i cavoli con olio di cui non si può sopportare l'odore²³.

Tornando alle attese frustrate, forse poche cene potranno essere peggiori di quella *scelestia* di cui parla Carmide, in Plaut. *Rud.* 508 s. (*scelestiorem cenam cenavi tuam / quam quae Thyestae quondam aut posita est Tereo*), non per il menu insoddisfacente²⁴, ma addirittura perché la nave su cui cenava ha fatto naufragio contro le rocce²⁵; più

²¹ Cf. supra Sen. *epist.* 19.10, M. Detienne - J. Svenbro, *I lupi a banchetto o la città impossibile*, in M. Detienne - J.P. Vernant (edd.), *La cucina del sacrificio in terra greca*, trad. it., Torino 1982, 149-63.

²² Cf. A. Scobie, *Apuleius Metamorphoses (Asinus Aureus) I. A Commentary*, Meisenheim am Glan 1975, 91; M.A. Dos Santos Palma Granwehr, *Nomes Próprios nas 'Metamorfoses' de Apuleio*, *Euphrosyne* 11, 1981-82, 144.

²³ Scherzosamente, pochi versi dopo (64), per dire che bisogna evitare i vizi eccessivi in un senso e nell'altro, soggiunge: *hac urget lupus, hac canis, aiunt*.

²⁴ Bisognerà forse ricordare il caso di Lucio che giunse (Apul. *met.* 1.22.6), con una lettera di presentazione di Demea, a casa del ricco e avaro Milone, quando questi si accingeva a pranzare, *accumbentem exiguo admodum grabatulo*, mentre la moglie sedeva ai suoi piedi. Questi, indicando la tavola vuota, lo invitò dicendo *En hospitium*, facendogli poi prendere il posto della moglie, perché, per paura dei ladri non aveva potuto comprare sedili e mobili. Così, dopo varie peripezie, Lucio finì (1.26.7) per andare a letto *cenatus solis fabulis*.

²⁵ Frequenti gli incidenti a turbare la tranquillità del banchetto: si può ricordare il crollo del baldacchino durante la cena di Nasidieno, Hor. *sat.* 2.8.54 ss. Anche nel *Satyricon*, 60, gli invitati, sentendo degli scricchiolii, temono il crollo del soffitto, ma in realtà si tratta di un'ulteriore messa in scena di Trimalchione (per Orazio e Petronio, cf. supra, n. 15). Un evento simile era comunque già ricordato da Cic. *de orat.* 2.351, all'origine della mnemotecnica: il solo Simonide si salvò dal crollo del soffitto in una sala da banchetto, e il riconoscimento delle salme fu reso possibile solo dal fatto che egli si ricordò esattamente il posto che ciascuno occupava nel triclinio. Non mancano altri tipi di inconvenienti, come la zuffa dei filosofi nel

scellerata di quella di Tieste la definisce con forte iperbole Plauto, alludendo ad un'altra cena proverbiale, e certo scelleratissima, in cui si uniscono antropofagia e crimine contro i parenti²⁶. Parlando poi del suo cuoco, Ballione, nel già ricordato *Pseudolo* (795 ss.) dice che sarebbe un cuoco adatto ai morti, e si rammarica che l'Ade non lo abbia già accolto, *quin ob eam rem Orcus recipere ad se hunc noluit, / ut esset hic qui mortuis cenam coquat; / nam hic solus illis coquere quod placeat potest*; così il nostro epigrammista Ammiano, in un altro epigramma, *AP* 11.14, ci fa il resoconto di un'altra cena in cui fu lì lì per perdere la vita:

Ἐχθὲς ἐπὶ ξενίαν κληθεῖς, ὅτε καιρὸς ὕπνου μοι,
 τύλη ἐπεκλίβην Γοργόνος ἢ Νιόβης,
 ἦν οὐδεὶς ὕφηνεν, ἀπέπρισε δ' ἦ πελεκήσας
 ἐκ τῶν λατομιῶν ἤγαγεν εἰς τὰ Πρόκλου.
 Ἐξ ἧς, εἰ μὴ θάττον ἐπηγέρθην, Πρόκλος ἄν μοι
 τὴν τύλην στήλην ἢ σορὸν εἰργάσατο.

Invitato a cena, si mise a riposare sul materasso della Gorgone o di Niobe, non tessuto, ma segato o intagliato con l'ascia nella roccia: se non se ne fosse alzato in tempo, gli avrebbe fatto da tomba²⁷. Siamo ancora nell'ambito di quegli inviti scomodi, cui si è fatto accenno prima, in cui l'ospite si deve accontentare di un piccolo sgabello, come nello *Stichus*, 617 ss., in cui, come si è visto, Epignomo finisce per offrire un posto all'ospite che si dovrà accontentare: *EP. posse edepol*

Simposio luciano (ma baruffe, minacce, insulti nel simposio sono già in Omero, cf. E. Pellizer, *Della zuffa simpotica*, in M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*, Bari 1983, 29-41), o l'incendio della cucina nell'*Iter Brundisinum*, *Hor. sat.* 1.5.71 ss.

²⁶ Cf. *Hor. ars* 91, 186 ss., e *Pers.* 5. 8 s., ove è ricordata l'analogo cena di Tereo, cui la moglie Procne imbandì il figlio Iti, ed in particolare sulle cene di Tieste, G. Cipriani, *Le mani sul ragazzo. Orazio 'Epod.' V e l'intertestualità*, in AA.VV., *Certamen Horatianum. Atti dei Convegni 1987-1991*, Venosa 1992, 65-79, in part. 71 ss.

²⁷ Si noti nella chiusa il gioco di parole tra τύλη e στήλη, che doveva essere reso evidente dalla pronuncia itacistica, come nota R. Aubreton, *Anthologie Grecque. Première Partie. Anthologie Palatine*, t. X, liv. XI, Paris 1972, 77, n.1, che ricorda anche l'ipotesi che i letti di Proclo non fossero solo duri: «on a voulu voir en lui un homme de main chargé par l'empereur Valens († 378) de faire disparaître notre auteur».

*tibi opinor etiam uni locum condi p*um / ubi accubes. PAM. sane faciundum censeo. GE. o lux oppidi! / EP. si arte poteris accubare. GE. uel inter cuneos ferreos; / tantillum loculi ubi catellus cubet, id mi sat erit loci.* Così in *Capt.* 176 s., il vecchio Egione accondiscende ad offrire al parassita Ergasilò una cena per il suo *dies natalis* di pochi vegetali, *si pauxillum potes / contentus esse*²⁸.

Anche Marziale (5.62.1 ss.) chiede all'ospite di accontentarsi: *iure tuo nostris maneat, licet, hospes, in hortis / si potes in nudo ponere membra solo / aut si portatur tecum tibi magna supellex*²⁹, e prima di lui già Orazio, *epist.* 1.5.1 ss., aveva invitato ad una cena modesta l'amico Torquato, *Si potes Archiacis conuiuia recumbere lectis, / nec modica cenare times holus omne patella, / supremo te sole domi, Torquate, manebo.* Per quante ipotesi si siano fatte su questi letti di *Archia*, certo la più probabile è quella che già gli antichi commentatori deducevano probabilmente dal contesto, che fossero cioè dei letti scomodi e di poco valore³⁰. Il luogo ammianteo può forse confermare

²⁸ Su cui v. più diffusamente *infra*. Con simili formule condizionali, proprie dei componimenti e delle consuetudini di invito (cf. Kiebling-Heinze a Hor. *epist.* 1.5.1) in *Persa* 30 s., *si tut' tibi bene esse / pote pati, ueni: uiues mecum, / basilico accipere uictu*, Tossilo invita ironicamente Sagaristione a festeggiare *basilicè* le Eleuterie, e ancora ironicamente, Lico offre a Collibisco alloggio, vini di Leucade, Lesbo, Taso, Chio e profumi, *siquidem potes esse te pati in lepido loco, / in lecto lepide strato lepidam mulierem / complexum contrectare* (*Poen.* 696-98), ma se vuole tutto questo, aggiunge alla fine di tante promesse (704), dovrà pagarlo salato (*sed haec latrocinantur quae ego dixi omnia*).

²⁹ Con formula analoga Iuv. 5.3 s., *si potes illa pati quae nec Sarmentus iniquas / Caesaris ad mensas nec uilis Gabba tulisset*, mette in guardia il cliente sulle difficoltà e offese che deve patire presso la mensa del potente (cf. anche vv. 170 s.), e Mart. 11.23, dopo aver dettato le condizioni (di *leges* si parla ai vv. 1 s.) a cui potrà sposare Sila, conclude (15 s.), *si potes ista pati, si nil perferre recusas, / inuenies qui te ducere, Sila, uelit*.

³⁰ Messa ormai da parte la lezione *Archaicis* (di alcuni deteriori), non attestata altrove in latino, e ametrica (cf. già Bentley, *ad l.*), si spiega comunemente *Archiaci* con Ps. Acr. *Archiaci lecti dicebantur humiles ab Archia fabro*, che aggiunge poi la notizia, probabilmente un inverosimile autoschediasma, *qui non magnae staturae dicitur fuisse*; Porphyr. più che l'idea di viltà (ripetuta dallo Schol. Cruq.), sottolinea quella di scomodità: i letti dovevano essere *breues*. Così Kuster, *Examen d'un passage d'Horace*, MAI 3, 1723, 131-36, in risposta a A. Galland, che difendeva *Archaicis*, cf. ora, oltre ai principali commentatori, tra cui Préaux e soprattutto Schmid, G. Stégen, *La cinquième épître d'Horace*, IL 13, 1961, 227; L. Herrmann, *Notes critiques sur Horace*, RBPh 14, 1935, 1317 s., propone *Arcadicis* con argomenti inconsistenti. H.W. Eve, *On Horace 'Ep.' 1.V.1*, CIR 19, 1905, 59, ed indipendentemente A. Bourgery, *A propos d'Horace*, RPh 9, 1935, 130 ss., hanno pensato che Orazio si riferisca ad un altro *Archia*, ricordato da *Nep. Pel.* 3.2 (cf. *Plut. Pel.* 10.6 ss.): questi ricevette una lettera che lo informava di un complotto

ulteriormente questa interpretazione³¹.

Se in Ammiano le condizioni scomode sono inattese, e quindi sgradite, nel caso oraziano, ma anche negli inviti plautini succitati, si tratta di elementi pattuiti prima e previsti dalle *condiciones* dell'invito. E proprio di *condiciones* si parla nei *Captiui*, quando il parassita Ergasilò cerca di ottenere un invito a casa di Egione:

*Ita di deaeque faxint. sed num quo foras
uocatus <es> ad cenam? HE. nusquam, quod sciam.
sed quid tu id quaeris? ER. quia mi est natalis dies;
propterea <a> te uocari ad te ad cenam uolo.*

(172-75).

Questi gli propone una cena modesta, che potremmo definire 'da vecchi', *si pauxillum potes contentus esse*: il parassita accetta, sotto condizione, se non trova di meglio, e lo invita a rilanciare un'offerta migliore.

*ER. ne perpauillum modo,
nam istoc me adsiduo uictu delecto domi;
age sis, roga emptum: 'nisi qui meliorem adferet
quae mihi atque amicis placeat condicio magis',
quasi fundum uendam, meis me addicam legibus*

(177-81).

Ma il vecchio non cede: se vuole qualcosa da mangiare, se lo può an-

organizzato ai suoi danni da Pelopida e dai suoi amici, ma si rifiutò di leggerla perché era a banchetto, dicendo ἐς αὔριον τὰ σπουδαῖα. I letti di Archia sarebbero dunque quelli in cui i convitati dimenticano le cose serie: interpretazione accettata di recente da E. Lefèvre, *Horaz im Hausrocke: die Einladung an Torquatus (epist. 1.5)*, in AA.VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino 1987, III 58 s., secondo cui Orazio potrebbe avere inoltre istituito un gioco fonetico con ἀρχακοῖς, per far pensare ai letti semplici della casa dei padri di una volta, e da R.S. Kilpatrick, *The Poetry of Friendship. Horace, Epistles I*, Edmonton 1986, 62, ma contro la quale G.A. Rizzo, *A proposito di Orazio*, MCl 6, 1935, 143-45, aveva già sollevato fondate obiezioni.

³¹ L'epistola oraziana contiene tra l'altro una larvata polemica contro il lusso (nella scelta del menu vegetariano e del vino romano, per esempio), che ritroviamo anche nell'elogio della cena di Curio Dentato in Iuv. 11.78 ss., seguito di lì a poco dalla contrapposizione tra i letti moderni ornati e dorati, e quelli poveri, antichi, della Roma arcaica, *tales ergo cibi, qualis domus atque supellex* (99, un verso probabilmente spurio, e per lo più espunto dagli editori moderni, cf. E. Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980, 503).

dare a cacciare, *i modo, uenare leporem: nunc irim tenes* (184)³². Si finisce con il menu: *terrestris cena, multis holeribus*, con la solita chiosa di Ergasilo: non è una cena da uomini, *sus terrestris bestia est*, e l'aggiunta scherzosa, è anzi una cena per malati (*curato aegrotos domi*, 190), e, in effetti, la tradizione medica e gli autori di *Res rusticae*, a partire da Catone, insistono sulle virtù salutari di questa dieta vegetariana, in particolare su quelle dell'*holus*, il cavolo³³. La cena si configura dunque come un contratto, ne fa fede il termine giuridico *condicio*³⁴, le espressioni *meis legibus, roga emptum*, tutta l'immagine introdotta da *nisi qui*³⁵: una situazione per molti versi vicina alla quinta *epistola* oraziana. Anche lì incontriamo una cena scomoda, di soli vegetali, cui Torquato può adattarsi (*si potes ...*), con l'alternativa che se vuole qualcosa di più lussuoso, lo può portare con sé (*arcesse, uel imperium fer*)³⁶. Quest'ultima espressione è anch'essa mutuata dal lessico giuridico, forse impiegato anche in relazione all'ospite, un avvocato³⁷, allude al tempo stesso alla *lex conuiuii*, che viene imposta

³² Plauto gioca da una parte sull'omografia degli accusativi di *lepus* e *lepos* (non omofoni), per cui cf. Mart. 5.29.4, *edisti numquam, Gellia, tu leporem*, forse anche Hor. sat. 2.8.89 s., *et leporum auolosos, ut multo s u a u i u s, armos, / quam si cum lumbis quis edit*, e W. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, 191, s.u. *lepus* 4, dall'altra sul fatto che al contrario *Ictis*, la *murena*, era considerato un animale malaugurante, anche presso i greci, cf. Diogen. 3.84 LS, γαλήν ἔχεις: ἐπὶ τῶν ἀποτευκτικῶν· παρόσον οἱ γαλήν ἔχοντες οὐκ εὐτυχοῦσι, Otto, 190, s.u. *lepus* 2.

³³ Cf. Cato agr. 156 ss., Plin. nat. 19.57 e soprattutto 136 ss. (in part. 136-44), 20.78-95, Garg. Mart. p.166 s. e l'excurus di Haussleiter sul vegetarianismo nella antica medicina, 360-86; un analogo scherzo in Mart. 11.52.5 s., *prima tibi dabitur uentri lactuca mouendo / utilis, et porris fila resecta suis*.

³⁴ Cf. anche l'invito che conclude la *Rudens*, 1417 DA. *hic hodie cenato, leno. LA. fiat, condicio placet*, Mart. 11.52.1 s. *Cenabis belle, Iuli Cerealis, apud me; / conditio est melior si tibi nulla, ueni*; per il valore del termine *condicio*, A. Ernout, *Philologica II*, Paris 1957, 160-62, ed ora R. Oniga, *Il confine conteso. Lettura antropologica di un capitolo sallustiano ('Bellum Iugurthinum' 79)*, Bari 1990, 42.

³⁵ W.M. Lindsay, *The Captivi of Plautus*, edited with Intr. App. crit. and Comm., London 1900, 167, richiama Dig. 18.1.41 *cum ab eo, qui fundum alii obligatum habebat, quidam sic emptum rogasset, 18.2.1 ille fundus centum esto tibi emptus, nisi quis intra Kal. Jan. proximas meliorem condicionem fecerit*.

³⁶ Si tratta di un topos frequente negli inviti modesti, cf. ad esempio Catull. 13 *cenabis bene, mi Fabulle, apud me [...] si attuleris [...]*, Hor. carm. 4.12.14 ss. *sed pressum Calibus ducere Liberum / si gestis, iuuenum mobilium cliens, / nardo uina merebere*, o il già ricordato Mart. 5.62.1.

³⁷ Kilpatrick, 62, e 140, n.56, sottolinea che anche *dat ueniam* (10), *festus dies* (9), *impune licebit* (10), *conceditur uti* (12), *inconsultus* (15), *dissignat* (16), *esse ratas*

dal padrone di casa, il re del banchetto³⁸.

Che uno potesse essere dunque invitato ad un pranzo modesto, con condizioni ben precise era fatto scontato, ormai tradizionale in poesia greca e latina, a partire sin dalla lirica arcaica, come ad esempio Bacchyl. fr.21 Sn.M., che, come ricorda il testimone, Athen. 11.101, p. 500a, è anch'esso un invito a pranzo: οὐ βοῶν πάρεστι σώματ', οὔτε χρυσός, / οὔτε πορφύρεοι τάπητες, / ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής, / Μοῦσά τε γλυκεῖα, καὶ Βοιωτίσιον / ἐν σκύφοισιν οἴνος ἡδύς. Più sconcertante che uno non trovasse nulla da mangiare nel luogo deputato al ristoro, l'osteria, come succede nell'*Iter Siculum* di Lucilio, fr. 132 M. *ostrea nulla fuit, non purpura, nulla peloris, 133 asparagi nulli e 134 nam mel regionibus illis / incrustatus calix rutai caulis habetur*. Probabile la ripresa diretta da Bacchilide³⁹: lo scherzo sta appunto nel rovesciamento della situazione. Là tutto era previsto: qui è un ἀπροσδόκητον. I viaggiatori stanchi entrano nella locanda e non trovano nulla, se non un piatto, sporco di verdure⁴⁰.

Bologna

Francesco Citti

(17) sono «quasi legal phrases», ed inoltre tutta l'espressione *haec ego procurare et idoneus imperor et non / inuitus* (21 s.), seguita dall'anafora di *ne* è propria del linguaggio degli edili.

³⁸ E' il συμποσίωχος greco, che stabilisce le bevute, e le eventuali penitenze per chi non sottosta alle sue leggi, cui Orazio si riferisce più volte altrove, cf. *carm.* 1.4.17 s. (con le note di Tescari e di Nisbet-Hubbard), 2.23 ss., *sat.* 2.6.63 ss., G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, rist. anast. a c. di A. La Penna, Firenze 1964 (=1920), 505 ss.

³⁹ Nota la più tarda ripresa oraziana (con la tecnica del motto iniziale), *carm.* 2.18.1 s., *Non ebur neque aureum / mea renidet in domo lacunar*, cf. anche Iuv.11.131 ss. *adeo nulla uncia nobis / est eboris, nec tessellae nec calculus ex hac / materia*.

⁴⁰ Cf. T. Kleberg, *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Uppsala 1957, 99, secondo cui, in generale, il menu si limitava a vino, pane, e un po' di carne.

EDIZIONE ELETTRONICA DI TESTI
E FORMULARITA' POETICA
I FRAMMENTI DAI *PROGNOSTICA* CICERONIANI

La disponibilità di mezzi di lettura elettronica e relativi programmi d'interrogazione sopra testi latini, ottenuta negli ultimi tempi¹, apre nuove vie dirette alla ricerca di passi paralleli, allusioni, imitazioni, e quant'altro la critica formale voglia rinvenire negli scritti oggetto del suo esame. I risultati di un primo saggio, effettuato velocemente sopra un campione di poesia ciceroniana, spero serviranno a mostrare le potenzialità dei nuovi strumenti, e insieme i vantaggi conseguibili rispetto sia a repertori generali molto lacunosi, come il formulario di Schumann², sia ad analisi specifiche, quali le dissertazioni sui rapporti dell'autore con Ennio, con Lucrezio, con Catullo e i neoterici, o gli studi dedicati all'influenza su singoli poeti posteriori³.

Per un controllo incrociato esteso ai quasi duecentomila versi dell'intero *corpus* della poesia dattilica, da Ennio a Sidonio Apollinare⁴, sono state scelte dagli *Aratea* le parti superstiti dei *Prognostica*: si tratta di sei frammenti diseguali, per un totale di ventisette esametri di cui solo quattro conservati da Prisciano e i restanti inseriti nel *De diuinatione*; il lettore avrà dunque l'opportunità di confrontare i dati esposti qui sotto con la già ricca documentazione di *loci similes* raccolti da commentatori molto scrupolosi in tali indagini, come Pease,

- ¹ Sono due le raccolte di testi su disco ottico uscite nel corso del 1991: la prima negli Stati Uniti, a cura del Packard Humanities Institute (PHI); l'altra, dal titolo *Aureae Latinitatis Bibliotheca*, prodotta da Zanichelli - Olivetti Education.
- ² *Lateinisches Hexameter - Lexikon. Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta, zusammengestellt von Otto Schumann, I - VI, München 1979-1983.* Quest'opera davvero benemerita, pubblicata come Hilfsmittel dei *Monumenta Germaniae Historica* per impulso di Bernhard Bischoff, consiste nell'elenco delle circa 40.000 schede raccolte a proprio uso dal medievista Otto Schumann († 1950), ma ha lasciato insoddisfatti i classicisti: si vedano le recensioni di D. Kottke (che ha poi curato lo Stellenregister del *Lexikon*, München 1989) *Gnomon* 53, 1981, 225-31; J. Soubiran, *RPh* 56, 1982, 149-51; 57, 1983, 327 s.; 58, 1984, 129 s.; ecc.
- ³ Appaga ogni curiosità bibliografica l'introduzione di Jean Soubiran a *Cicéron, Aratea. Fragments poétiques*, Paris 1972, 72-85. Da qui è tratto il testo su cui si lavora.
- ⁴ L'indagine ha potuto giovare di speciali procedure di elaborazione dei testi, predisposte per realizzare una concordanza delle clausole di verso ricorrenti in poesia esametrica, dalle origini al V secolo, in corso di stampa presso l'editore Olms.

Ewbank e Buescu⁵. Ed inoltre, anche se diverso è lo scopo di queste pagine, esse potranno fornire ulteriori elementi di giudizio al dibattito problema della 'originalità' ciceroniana nella formazione del lessico poetico latino.

1.

*Vt cum Luna means Hyperionis officit orbi,
stinguuntur radii caeca caligine tecti*

1. 1 *Vt cum*: il nesso che introduce la similitudine, da sempre usato in prosa ma assente nella superstite poesia dattilica anteriore a questo testo, troverà nello spondeo iniziale il suo piede privilegiato: così Verg. *georg.* 1.512; 4.21; *Aen.* 1.685; *Aetna* 302; *Ciris* 75; Hor. *sat.* 1.1.114; *epist.* 1.13.15; Ov. *am.* 1.7.54; ecc. Lucrezio colloca invece all'interno del verso l'unico esempio di *ut cum* (2.272).

Luna means: Anth. 483.61 R. *Quando inter terram et solem rota corporis almi / Luna meat.*

1. 2 *caeca caligine*: nella stessa sede è impiegato da Cicerone anche altrove (*Arat.* 345 *aut adiment lucem caeca caligine nubes*) e poi ripreso in varie occasioni da altri autori: Lucr. 3.304 *fumida, suffundens caecae caliginis umbra*; Verg. *Aen.* 3.203 *tris adeo incertos caeca caligine soles*; Sil. 2.299 *an nunc ille noui caecus caligine regni*. La sequenza dei due termini appare interrotta in Catull. 64.207 *Ipse autem caeca mentem caligine Theseus / eqs.*

caligine tecti: a partire dalle occorrenze ciceroniane (un'altra è in *Arat.* 194 *a summa parte obscura caligine tectam*) la clausola si irrigidisce nelle successive riprese (Ov. *met.* 2.233; 5.622; 6.706; Stat. *Theb.* 1.308; esempi medievali in Schumann, 1, 251).

2.

Ast autem tenui quae candet lumine Phatne

⁵ A. S. Pease, *Urbana / Ill.* 1920 = Darmstadt 1973; W. W. Ewbank, London 1933; V. Buescu, Bucarest 1941 = Hildesheim 1966.

candet lumine: Lucr. 5.722 *candenti lumine tinctus*; 6.1197 *candenti lumine solis*. La finale con dattilo *lumin(e)* in quinto piede ricorre ben 53 volte in Cicerone, che istituisce così un *cliché* caratteristico della versificazione esametrica (J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris 1970⁵, 316 s.).

3.

*Atque etiam uentos praemonstrat saepe futuros
inflatum mare, cum subito penitusque tumescit,
saxaque cana, salis niueo spumata liquore,
tristificas certant Neptuno reddere uoces
aut densus stridor cum, celso e uertice montis
ortus, adaugescit scopulorum saepe repulsus:
cana fulix itidem fugiens e gurgite ponti
nuntiat horribilis clamans instare procellas,
haud modicos tremulo fundens e gutture cantus.*

5

3. 1 *Atque etiam*: compare dapprima in Lucilio (541 M. *non licitum esse uterum atque etiam inguina tangere mammis*), poi in Cicerone e Lucrezio: ma mentre in quasi tutti i sedici esempi del *De rerum natura* la coppia di parole si presenta nella ingombrante successione *Quare etiam atque etiam*, estesa all'intero primo emistichio (1.295; 1049; 2.243; 377; 1064; 3.228; 576; 686; 4.216; 289; 856; 1208; 5.821), gli *Aratea* ciceroniani (al v. 72, oltre che qui) sembrano stabilire la sede più apprezzata dai poeti successivi per ospitare il nesso: Hor. *sat.* 2.3.306; Prop. 2.34.35; Nemes. *cyn.* 236.

praemonstrat: il verbo occupa la medesima posizione in Lucr. 6.93 (*currenti spatium praemonstra, callida musa*), e non compare altrove, salvo in Stat. *Theb.* 1.67 (*callidus ambages te praemonstrante resolui*).

saepe futuros: clausola che ricorre poi in Lucr. 3.825 *aduenit id quod eam de rebus saepe futuris*; Ov. *am.* 2.19.49 *Multa diuque tuli; speraui saepe futurum*; Claud. *bell. Gild.* 354 *Per somnos mihi, sancte pater, iam saepe futura / eqs.*

3. 2 *tumescit*: unica occorrenza assoluta del verbo, prima di Virgi-

lio; la collocazione alla fine dell'esametro si imporrà subito, per le forme trisillabiche (Verg. *georg.* 2.479; Ov. *met.* 6.377; *epist.* 8.57; Manil. 4.751; Colum. 10.384; Lucan. 10.224; Sil. 1.471; Stat. *Theb.* 6.749; ecc.).

3. 3 *saxaque*: tutti gli esempi poetici della enclitica *saxaque* stanno in apertura di verso: Lucr. 6.700; Verg. *Aen.* 11.131; Ov. *met.* 15.347; *id.* 468; *Pont.* 2.1.36; 4.7.42; Sil. 1.563; Stat. *Theb.* 10.532; *silu.* 2.2.2.

3. 4 *reddere uoces*: finale d'esametro assai celebre; dalla presenza nei maggiori poeti contemporanei di Cicerone (Lucr. 4.577; Catull. 64.166; Varro *Atac. fr.* 14.5 M.; e quindi Verg. *Aen.* 1.409; 6.689; *Ciris* 255; ecc.) si è dedotta l'ipotesi che l'espressione risalga ad Ennio (così p. es. R. Wreschniok, *De Cicerone Lucretioque Ennii imitatoribus*, Diss. Vratislaviae 1907, 54); in un paio di casi la clausola venne anche spostata dagli elegiaci nel secondo emistichio del pentametro: Tib. 3.3.70 *reddere uoce sonos*; Ov. *trist.* 1.8.24 *reddere uoce 'uale'*.

3. 5 *celso e uertice montis*: questa serie di vocaboli, che riempie la seconda metà del verso, offrirà ai successivi poeti svariate possibilità di scomposizione, ma solo Avieno ha mantenuto ferma la sede metrica dei due termini all'ablativo (*orb. terr.* 450 *celso de uertice surgunt / Riphaei montis*). L'associazione (*ex-*)*celso* - - - (-) *uertice* è molto frequente, da Virgilio (*Aen.* 5.35 *ex celso miratus uertice montis*) e Manilio (1.402 *montis ab excelso speculantur uertice Tauri*) giù sino ad Avieno (*orb. terr.* 429; 1049), passando per Valerio Flacco (4.381; 6.604), Silio (2.157; 660 *ardet in excelso proceri uertice montis*; 3.417; 6.644 *excelso summi qua uertice montis*) e Stazio (*silu.* 4.3.9).

Anche se gli spostamenti di significato del comodissimo quinto dattilo imporranno l'impiego di bisillabi affatto diversi in clausola (ad es. Verg. *Aen.* 5.35 *ex celso miratus uertice tigris*; Stat. *silu.* 4.3.9 *Marcellum et celso praesignem uertice nosces*), è l'espressione *uertice montis* che si afferma e cristallizza nella finale formulare; a tale assiduità, calcolabile in oltre venti occorrenze nella poesia prodotta entro il primo secolo dell'impero, avrà certo contribuito il leggiadro verso 68.57 di Catullo (*Qualis in aerii perlucens uertice montis*), a giudicare dall'influsso della iunctura *aerii ... montis* sopra Verg. *Aen.* 8.221 *robur, et aerii cursu petit ardua montis*; poi Sil. 4.740 *protinus aerii praeceps*

rapit aggere montis; Stat. *Ach.* 2.139 *nunc caput aërii scandentem prendere montis*. Ma della precedenza cronologica dell'esempio ciceroniano (ignorato, come spesso avviene, da Schumann, 5, 578) bisognerà pure tener conto.

3. 6 *adaugescit*: l'unica attestazione di forma incoativa del verbo è in Lucr. 2.296, nella stessa sede metrica: *nam neque adaugescit quicquam neque deperit inde*.

scopulorum: anche in questa circostanza Cicerone sembra fissare la definitiva posizione della parola quadrisillaba entro l'esametro: vengono poi Catull. 64.244 *praecipitem sese scopulorum e uertice iecit*; Ov. *hal.* 102 *cercyrosque ferox scopulorum fine moratus*; Sil. 1.371 *aeriae rupes, scopulorum mole reuulsa*; Auson. *epist.* 9.4 *antra et muriceis scopulorum mersa lacunis*.

saepe repulsus: qui *saepe* è ablativo («ripercosso dalla barriera degli scogli»: Timpanaro), come in Ov. *trist.* 4.1.81 *portarum saepe receptum*; ma l'espressione ciceroniana, modificata nel senso dallo scambio con l'omografo termine avverbiale, si irrigidisce in formula, che Ovidio amerà riutilizzare tanto in clausola (*am.* 3.11.9 *ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus*; *met.* 9.632 *exit et infelix committit saepe repelli*) quanto all'inizio del secondo emistichio del pentametro (*am.* 1.8.76 *neue relentescat saepe repulsus amor*; 2.9.46 *saepe fruar domina, saepe repulsus eam*; e da quest'ultimo verso procede forse Prop. 2.4.2 *saepe roges aliquis, saepe repulsus eas*).

3. 7 *gurgite ponti*: un'altra clausola non attestata prima di Cicerone e poi grandemente diffusa; eccone l'elenco completo delle occorrenze: Lucr. 5.387; Verg. *Aen.* 11.624; Tib. 3.7.75; Ov. *fast.* 3.591; Lucan. 5.234; 7.813; Petron. 123.241; Sil. 1.197; 9.320; 12.117; 440; Stat. *Theb.* 7.143; Nemes. *cyn.* 102; Auien. *orb. terr.* 97; *Anth.* 376.25. Materiali d'epoca successiva in Schumann, 2, 470.

3. 8 *nuntiat horribilis*: sul comune sfondo del paesaggio marino in tempesta, giustapposizione di termini cui viene spontaneo associare il *cum subito adfertur nuntius horribilis* dell'epigramma burlesco di Catullo (84.10).

instare procellas: ben accertata l'imitazione da parte di Avieno, quando traduce dal greco il medesimo passo in *Arat.* 1793: *dices instare procellas*.

3. 9 *fundens . gutture cantus*: il finale di verso ciceroniano, con lieve oscillazione morfologica, torna in Ovidio (*am.* 1.13.8 *et liquidum tenui gutture cantat auis*; emistichio riprodotto a sua volta da Nemes. *ecl.* 4.40 *guttore cantat auis, torto non squamea tractu*). Una clausola *fundere cantus* è in Lattanzio (*Phoen.* 45).

4.

*Vos quoque signa uidetis, aquai dulcis alumnae,
cum clamore paratis inanis fundere uoces,
absurdoque sono fontis et stagna cietis.*

*Saepe etiam pertriste canit de pectore carmen
et matutinis acredula uocibus instat,*

5

*uocibus instat et adsiduas iacit ore querelas,
cum primum gelidos rores Aurora remittit;
fuscaque non numquam cursans per litora cornix
demersit caput et fluctum ceruice recepit,
mollipedesque boues, spectantes lumina caeli,
naribus umiferum duxere ex aere sucum.*

10

4. 1 *Vos quoque*: prima occorrenza in poesia dattilica di una frequentissima formula allocutiva; se ne contano in seguito trentadue esempi, distribuiti negli autori da Virgilio (*Aen.* 6.63) a Sidonio Apollinare (*carm.* 2.314), sempre all'inizio di verso salvo nel pentametro di *Ov. Pont.* 4.14.30, dove *uos quoque* occupa la seconda apertura di emistichio.

signa uidetis: in arsi del secondo piede Silio Italico colloca un nesso coriambico *signa uidet* (1.31), che in altri casi si posiziona in incipit (*Ov. met.* 12.444; *Sil.* 12.351); Lucrezio (4.444) pone *signa uidentur* in clausola.

aquai dulcis: nei restanti casi di genitivo arcaico in poesia (ventiquattro, tutti di Lucrezio, salvo i due ciceroniani di *Arat.* 179 e *fr.*

22.10 Morel, e il virgiliano di *Aen.* 7.464), il trisillabo *aquai* è posto a chiudere il verso. Il nesso si ripresenta, adattato a diverse esigenze espressive e metriche, in Verg. *georg.* 4.61 (*aquas dulcis*); *Aen.* 1.167 (*aquae dulces*); Ov. *Pont.* 2.7.73 (*aqua dulci*); con l'ordine dei termini rovesciato, anche in Lucr. 6.890 e Prop. 2.23.2.

alumnae: questa parola poetica, subito stabilita nella sua sede pressoché obbligata, fa qui la prima comparsa⁶. Seguono una occorrenza in un esametro anonimo «aevi Catulliani» (*fr. inc.* 9.4 Morel), quindi in Virgilio e gli altri, fino alla tarda antichità e al medioevo (Schumann, 1, 75).

4. 2 *cum clamore paratis*: in apertura di verso *cum clamore* ricorre altre cinque volte (Verg. *georg.* 4.439; *Aen.* 5.167; Ov. *met.* 8.389; Val. Fl. 4.502; Stat. *Theb.* 12.588); *clamore paratis* ritorna presso Verg. *Aen.* 5.578, in clausola.

fundere uoces: la finale di verso presenta forma identica in Sil. 4.526 e *Anth.* 4.18 R.; più frequente effundere uoces: Verg. *Aen.* 5.723; Lucan. 8.616; Val. Fl. 7.434; Sil. 8.167; 13.448; 14.215.

4. 3 *fontis et stagna*: la dittologia godrà di discreta fortuna, collocandosi tuttavia nella sede metrica indicata da Verg. *georg.* 4.18 *at liquidi fontes et stagna uirentia musco*: così Ov. *met.* 1.38 *addidit et fontes et stagna immensa lacusque*; Sil. 1.666 *testor uos, fontes et stagna arcana Numici* (da Verg. *Aen.* 7.150 *haec fontis stagna Numici*).

4. 4 *Saepe etiam*: con l'unica eccezione di Lucr. 5.884, dove la lunga sequenza *nam saepe etiam nunc* si posiziona dopo la semisettenaria, la coppia di termini resterà per sempre ancorata alla posizione iniziale di verso: se ne contano altri trentasette esempi, da Catullo (68.138) ad Ausonio e Avieno. Un riflesso del contesto ciceroniano lascia intravedere *Ciris* 174 *Saepe etiam tristis uoluens in nocte querelas*.

⁶ A meno di accogliere la vecchia suggestione del Gandiglio, che nella sequenza *Aristoteles reliquique Platonis alumni* di Cic. *fin.* 4.72 scopriva un esametro difettoso di due sillabe iniziali, da assegnare forse a Lucilio; i termini del problema sono riferiti da A. Traina nel *Supplementum Morelianum*, Bologna 1990², 22.

pectore carmen: Lucr. 5.1 *Quis potis est dignum pollenti pectore carmen*.

4. 5 *Et matutinis*: la posizione dell'aggettivo e l'attacco di monosillabo (adottato pure da Cinna 6 M. *te matutinus flentem conspexit Eous*, laddove Catull. 64.269 aveva scelto la collocazione in clausola spondaica⁷, in ciò seguito da Ov. *met.* 1.62) diverranno tradizionali (anzi, pressoché obbligati dopo Marziale), anche per l'omogeneità della scelta virgiliana, che lascia intuire una vera e propria imitazione: *Aen.* 8, 456 *Et matutini uolucrum sub culmine cantus* (da cui Sil. 14.22 *Et matutinos uolucrum trasmittere cantus*); secondo V. Tandoi (*Studi Traglia*, Roma 1979, II, 807), si riallaccia ai neoterici il recuperato frammento di Turno (ora in Traina, *Supplementum Morelianum*², 48) *et matutinis lucentes roribus herbae*.

uocibus instat: Mart. 6.23.3 *tu licet et manibus blandis et uocibus instes*.

4. 6 *ore querelas*: la clausola è riprodotta con lieve alterazione da Properzio (3.10.9 *Alcyonum positis requiescant ora querelis*: ma si rilegga anche il contesto); poi Stat. *Theb.* 5.542; 6.185; Claud. *bell. Goth.* 270; le si avvicinano molto per sonorità Lucr. 1.39 *suauis ex ore loquelas / funde* e Verg. *Aen.* 5.842 *funditque has ore loquelas* (cui vanno diversamente collegati epigoni tardi, come il *Parthenius presbyter* di FPL 170, 6 M. *et fruimur mutuis tacito sic ore loquellis*, e l'anonimo di *Anth.* 11.78 *funditque has ore querellas*).

4. 7 *cum primum*: l'attacco d'esametro, presente qui per la prima volta, è destinato a notevole successo (Catull. 64.243 *cum primum inflati conspexit lintea ueli*; poi Verg. *ecl.* 7.39; *georg.* 1.113; *Aen.* 2.117; 7.39; Ov. *met.* 7.659; *fast.* 4.153; Germ. 268; Pers. 5.30; Lucan. 9.947; Stat. *Theb.* 3.442; ecc.), mentre i cinque esempi lucreziani di *cum primum* si dislocano tutti altrove.

4. 8 *litora cornix*: Lucan. 5.556 *instabili gressu metitur litora cornix*; Claud. *bell. Gild.* 493 *si reuolant mergi, graditur si litore cornix*.

⁷ D. Nardo, *Modelli e Messaggi*, Bologna 1984, 29.

4. 9 *ceruice recepit*: Lucan. 2.604 *nec redit in pastus, nisi cum ceruice recepta*; Val. Fl. 1.349 *sustinuit magnaue senem ceruice recepit*; Mart. 6.76.5 *grande iugum domita Dacus ceruice recepit*.

4. 10 *spectantes lumina*: Ov. *met.* 1.767 *bracchia porrexit spectansque ad lumina solis*; 6.66; Lucan. 2.185 *ultimaue effudit spectatis lumina membris*.

lumina caeli: tipica clausola 'astronomica' ciceroniana (*Arat.* 113; 405), presto assunta da Catullo nella *Chioma di Berenice* (68.59) e da molti altri, fatti salvi gli eventuali adattamenti nelle desinenze: Lucr. 1.9; 4.208; 5.976; Verg. *Aen.* 10.275; Stat. *Theb.* 8.649; *silu.* 2.1.42; Sil. 3.539; 6.11; 466; 15.677; Claud. *Gigantom.* 123; Sid. *Apoll. carm.* 7.2; 11.9; *CLE* 309, 4; 681, 2; continuazione di testi cristiani e medievali in Schumann, 3, 243.

4. 11 *ex aere sucum*: Ov. *met.* 3.397 *in aera sucus / corporis omnis abit*. A prescindere dalla clausola, i rapporti di questo e del precedente verso col fr. 22 M. di Varrone Atacino (5 s. *bos suspiciens caelum - mirabile uisu - / naribus aerium patulis decerpit odorem*) e con Verg. *georg.* 1.375 s. (*bucula caelum / suspiciens patulis captauit naribus auras*) sono abbondantemente segnalati dai commenti moderni ai passi.

5.

*Iam uero semper uiridis semperque grauata
lentiscus triplici solita est grandescere fetu,
ter fruges fundens tria tempora monstrat arandi.*

5. 1 *Iam uero*: coppia fissa di particelle che, eccettuati un paio di casi (*Cic. Arat.* 53; Lucr. 3.1011), si regolarizza in veste di formula iniziale: *Cic. Arat.* 293; 359; fr. 11.26 M.; Verg. *Aen.* 11.213; 12.704; Gratt. 234; Manil. 2.385; 5.157; Sil. 8.8; 524; 11.25; Auson. *Mos.* 240.

semper uiridis: Verg. *georg.* 2.219 *quaeque suo semper uiridi se gramine uestit*; Ov. *ars* 1.402 *nec semper uiridi concaua puppi aquae*.

semper ... semperque: Iuu. 6.273 *uberibus semper lacrimis semper-*

que paratis.

grauata: il participio non compare in poesia prima di Cicerone, ma si caratterizza subito come 'Standwort' con sede in fine di verso: Verg. *Aen.* 6.359; 520; 8.220; Ov. *met.* 4.145; 5.658; poi Columella, Lucano, Valerio Flacco, Silio, Stazio, Claudiano, Sidonio Apollinare.

5. 2 *grandescere*: altre due sole occorrenze della forma verbale, ugualmente collocate: Lucr. 1.191 *grandescere alique*; 2.1122 *grandescere adauctu*.

5. 3 *ter fruges*: Ov. *fast.* 2.561 *inde ubi ter fruges medios immisit in ignes*.

tria tempora ... arandi: scontata l'imitazione complessiva del passo da parte di Avieno, che si spinge a riprese passive di intere parti del verso (*Arat.* 1787); meno evidenti i parallelismi parziali in Prop. 4.9.15 (*tria tempora*) e Manil. 1.190 (*tempora monstrat*).

6.

Caprigeni pecoris custos de gurgite uasto

Caprigeni pecoris custos: Verg. *Aen.* 3.221 *Caprigenumque pecus nullo custode per herbas* (da cui sicuramente procede Auson. *epigr.* 72.2 *caprigenumque pecus lanigerosque greges*).

pecoris custos: Verg. *ecl.* 5.44 *formosi pecoris custos, formosior ipse*; Val. Fl. 6.640 *Phasiaden, pecoris custos de more paterni*; Stat. *Theb.* 9.508 *Ceu pecoris custos eqs.*; qui la forza del modello virgiliano citato in testa dovette oscurare ogni antecedente nella memoria poetica, benché forse il *montiuago pecoris custodi mandat alendum* di Stat. *Theb.* 1.581, considerata anche l'impronta lucreziana del composto iniziale, presupponga meno Virgilio di quanto appare dalla clausola, esemplata su *Aen.* 3.50 *infelix Priamus furtim mandarar alendum*.

gurgite uasto: altra finale famosa, ma certo illustrata più dalla

ripresa virgiliana (*Aen.* 1.118 *apparent rari nantes in gurgite uasto*) che da questa prima attestazione; poi anche Verg. *Aen.* 3.197; 421; 6.741; Sil. 5.4; Auien. *orb. terr.* 22.

Gli studi dei metricologi hanno da tempo riconosciuto l'apporto dell'esperienza ciceroniana al progresso tecnico della poesia dattilica nella sua fase di 'adolescenza'⁸, il conseguimento di una regolarità che oltrepassa d'un salto Lucrezio e Catullo, anticipando direttamente la grande stagione augustea⁹; un ruolo analogo svolse Cicerone nell'imporre una misura stilistica fatta anche di sistemazioni, di proporzioni, di scelte lessicali estese alle fraseologie, diramate sino alle particelle elementari della lingua. A questo versificatore, mediocre e velleitario quanto generoso e infaticabile, si deve l'assetto definitivo della sintassi poetica latina.

Venezia

Paolo Mastandrea

⁸ Soubiran, 75.

⁹ J. Soubiran, *L'hexamètre de Cicéron*, Pallas 2, 1954, 108-24; 3, 1955, 41-59; G. E. Duckworth, *Studies in Latin hexameter poetry*, TAPhA 97, 1966, 68-80.

TERTULLIANO E IL *DE SPECTACULIS*

L'opera sugli spettacoli di Tertulliano si iscrive a pieno titolo in quel vasto e radicale progetto polemico del cartaginese nei confronti del mondo pagano e della forma politica a lui contemporanea, l'impero romano. Presumibilmente composto nel 197 d.C., e cioè pochi mesi dopo la pubblicazione dell'*Apologeticum*, il *De spectaculis* ne conserva tutta la *verve* polemica ed il tono apocalittico. Lì, come è noto, il problema centrale era quello di mostrare l'inconciliabilità tra cristianesimo e mondo pagano e quindi l'impossibilità di realizzare, come veniva auspicato invece da non pochi apologeti greci contemporanei, un impero cristianizzato¹. Qui, l'intransigenza di Tertulliano ha di mira un aspetto fondamentale della cultura pagana e del mondo romano: lo spettacolo nelle sue diverse forme, da quello del circo a quello dello stadio, da quello dell'anfiteatro a quello del teatro, dalla scena agli attori al pubblico. Ma per mostrare tutta l'importanza della condanna di Tertulliano, prima ancora di vedere come essa si articola nella sua opera, è opportuno ampliare il nostro discorso soffermandoci sul concetto stesso di spettacolo oltre che sulle sue forme.

Se per spettacolo non intendiamo solo ciò che avviene a teatro o nel circo, ma più generalmente tutto ciò che si offre allo sguardo di uno spettatore o di una folla di spettatori, allora è naturale affermare come fa la Dupont² che in Roma antica, sia in età repubblicana che sotto l'impero, lo spettacolo è una parte importante della vita politica del cittadino. Con la formula della 'politica' come 'spettacolo'³ la studiosa mostra infatti come già in età repubblicana, ai margini della vita politica propriamente detta, il rapporto tra governanti e governati si risolveva in uno spettacolo; il cittadino cioè era parte di un pubblico chiamato ad ammirare l'*imperator* vittorioso al centro del suo trionfo; le parole, il tono e le movenze del grande oratore che dibatte una causa in tribunale; la magnificenza delle cerimonie funebri con cui la nobiltà affermava pubblicamente la grandezza del defunto. Tutte queste manifestazioni, indirettamente legate alla vita politica repub-

¹ Vedi C. Moreschini (a cura di), *Apologia del Cristianesimo, Introduzione*, Milano 1984, 43 ss.

² F. Dupont, *Teatro e società a Roma*, Roma-Bari 1991, 10 ss.

³ Dupont, 11 ss.; cf. anche A. Fraschetti, *Le feste, il circo, i calendari*, in *Storia di Roma* 4, Torino 1989, 609 ss.

blicana sono quindi 'spettacolari', «L'Urbs è insieme scenario e gradinate, il popolo è comparsa e pubblico, i magistrati sono attori, registi e impresari dello spettacolo. E proprio in questi ruoli ciascuno afferma la propria identità politica»⁴. Non diversamente, quando in età imperiale il teatro, l'anfiteatro ed il circo, diventeranno per gli imperatori i luoghi privilegiati di creazione del consenso, vediamo che all'interno di questi spazi a ciascuno verrà assegnato il suo ruolo di sempre: al principe ed ai patrizi spetteranno i posti migliori, le *mises* ed il contesto più fastosi, perché la loro stessa presenza si offra come *spettacolo*, come oggetto dello sguardo ammirato del popolo sempre più spettatore e sempre più *indistinto* agli occhi dei notabili man mano che si scende nella scala sociale⁵; inoltre, lo spettacolo propriamente detto, si tratti dei *munera* di gladiatori, delle *venationes*⁶, di un mimo o di una pantomima⁷, nella grandiosità scenografica in cui viene presentato, è anch'esso il *segno* agli occhi del popolo-spettatore della grandezza dell'*evergete* (sia esso il principe, un magistrato o un ricco privato) che l'ha offerto. E' dunque sul circo e sul teatro che dobbiamo ora concentrare la nostra attenzione, perché il discorso di Tertulliano collocandosi alla fine del II secolo d.C. ha di mira proprio questi spazi e questi spettacoli, luoghi e momenti privilegiati del 'dialogo'

⁴ Dupont, 13.

⁵ Sull'assegnazione di posti particolari a teatro per i notabili si veda M. Clavel-Lévêque, *L'Empire en Jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris 1984, 152 ss.

⁶ Per una storia ed una compiuta descrizione dei combattimenti dei gladiatori (*munera*) e delle cacce, ossia dei combattimenti contro animali feroci (*venationes*), vedi R. Auguet, *Cruauté et Civilisation. Les Jeux Romains*, Paris 1970, 15 ss. e 97 ss. e Clavel-Lévêque, 63 ss. e 78 ss.

⁷ Breve, divertente, d'attualità, libero da ogni preoccupazione di tecnica o di decenza, il *mimo* si avvicinava più di ogni altra forma drammatica ai gusti degli strati più bassi della plebe romana. Composizione priva di una sua forma caratteristica il mimo può essere solo in parte conosciuto attraverso lo studio dei frammenti letterari. Per una sua breve storia e descrizione, vedi V. Beare, *I Romani a teatro*, Roma-Bari 1986, 170 ss.; per una descrizione più compiuta vedi anche H. Reich, *Der Mimus*, I-II, Berlin 1903; per una breve visione d'insieme sul teatro nell'età imperiale vedi infine E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, 231 ss. Quanto alla *pantomima* introdotta a Roma da Pilade e Batillo nel 22 a.C., si trattava di uno spettacolo in cui la figura centrale era il danzatore mascherato che rappresentava scene mute mentre un coro cantava parole appropriate. I suoi temi venivano presi dalla mitologia (come l'amore di Ares ed Afrodite, per esempio). Per una breve ma sufficiente trattazione della pantomima nel teatro romano, vedi ancora Beare, 266 ss.

tra i sudditi e il potere.

Cominciamo dunque col prendere in considerazione alcuni dati: Il primo, che in età imperiale ogni città ha il suo circo e il suo teatro stabile⁸, data la solidarietà che viene ad instaurarsi tra spettacolo e civiltà romana. Il secondo, che, quantomeno nella capitale, nel II secolo d.C. vi sono ben quattro mesi di giorni festivi⁹, nei quali i magistrati ed il principe offrono al popolo ogni sorta di manifestazione spettacolare. Il terzo, che gli spettacoli vengono ammanniti dal potere politico al popolo come atto di *evergetismo*; essi vanno visti cioè come un dono che il principe o un altro evergete fa al pubblico, un dono paragonabile agli *alimenta* che Traiano dava ai poveri nell'intento di promuovere l'agricoltura¹⁰, o al *donativum* che il principe dava all'esercito¹¹. Il quarto, ancora, che sia la concezione architettonica dei teatri e degli anfiteatri, sia ciò che vi viene rappresentato

⁸ Nel corso del I secolo a. C. e nei primi due secoli dell'età imperiale si assiste in effetti alla costruzione di circhi, teatri, anfiteatri stabili (oltre che, beninteso, di altri edifici di interesse pubblico, come scuole, acquedotti, strade), sia nella capitale che nelle varie città dell'impero. Esiste tuttavia questo tipo di distinzione: a Roma solo l'imperatore ha il diritto di far costruire questi edifici (il senato infatti si limita a far erigere statue di imperatori o magistrati o monumenti in gloria dell'imperatore). Fuori Roma invece, nelle città municipali e nelle province, le costruzioni degli spazi dedicati allo spettacolo (come pure di altri edifici di interesse pubblico) erano opera di magistrati, alti funzionari imperiali o di ricchi privati, cui spesso il principe, in particolare ai suoi funzionari, autorizzava come atto di evergesia di attingere dal Fisco della loro provincia le spese. Cf. P. Veyne, *Il pane e il circo*, Bologna 1984, 559 ss., e, per quanto riguarda una descrizione panoramica dei resti di queste costruzioni, in particolare dei circhi e degli anfiteatri, Auguet, 245 ss.

⁹ Cf. Veyne, 626 ss. e Dupont, 54 ss. Non è un caso, del resto, che Giovenale, riferendosi polemicamente ai costumi dei Romani del I secolo d. C., esclami nelle sue *Satire* che il popolo si limitava a richiedere dal potere *panem et circenses* (10.77-81) o che *totam hodie Romam circus capit* (11.197). È stato notato che Tertulliano doveva avere una approfondita conoscenza dell'opera di Giovenale, da cui sembra mutuare non pochi aspetti della suo pensiero polemico e della sua retorica tagliente nei confronti del mondo contemporaneo; si vedano a questo proposito le poche indicazioni presenti in G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford 1954, 183 e 297. Un lavoro completo di confronto tra i due autori non esiste ancora.

¹⁰ Veyne, 568 ss.

¹¹ Veyne, 528 ss.; e cf. Clavel-Lévêque, 112 ss. dove l'autrice sottolinea come i giochi rappresentassero in età imperiale un momento di partecipazione del popolo alla divisione dei profitti dell'impero, una forma di redistribuzione della ricchezza sociale, e fossero in questo senso un modo di compensare, attraverso pratiche dotate di un solido statuto di realtà, la perdita dei diritti dei cittadini.

in età imperiale sono strettamente funzionali ad una posizione passiva del pubblico rispetto alla scena, e quindi ad una ricezione altrettanto passiva, che la turbolenza delle reazioni non contraddice anzi rafforza, dei messaggi proposti. Questo aspetto merita fin d'ora un primo approfondimento. Gli spettacoli dell'età imperiale, in sostanza, dovevano catalizzare l'attenzione e in qualche modo risolvere le problematiche psicologiche e sociali (come l'aggressività, il senso di frustrazione, di impotenza, ecc.), di un popolo sempre più ridotto al ruolo passivo di pubblico. Come dice giustamente la Clavel-Lévêque¹², l'esperienza ludica, in quanto modello ridotto della realtà, consente al popolo-spettatore di 'economizzare' sull'esperienza, di vivere per procura delle emozioni che la vita quotidiana in età imperiale nega o reprime. Il *munus* e la *venatio*, ad esempio, procurano l'emozione della morte violenta di un barbaro nemico, di un condannato, di uno schiavo; gli spettacoli più propriamente teatrali, quella dell'incesto e dell'adulterio. Infine, l'ultimo dato: lo *status* contraddittorio dell'attore, insieme personaggio infame, ma spesso ricco e vezzeggiato dai potenti, riflette anch'esso la natura politica, come momento privilegiato di creazione del consenso, propria dello spettacolo nell'età imperiale.

Già questo elenco di punti conferma il peso che il teatro ed il circo hanno sotto il profilo politico in età imperiale e quindi l'importanza della condanna di Tertulliano. Vediamo allora come essa si articola nel *De spectaculis*.

L'opera, che è organizzata come un'orazione¹³, è la sistematica dimostrazione che gli spettacoli dei pagani devono essere evitati dai Cristiani.

Il primo problema dell'autore è quello di confutare le affermazioni di quanti, pagani e cristiani, vogliono vedere negli spettacoli manifestazioni assolutamente innocenti e legittime (1-13). Alcuni cristiani infatti si fanno forti di certe argomentazioni dei pagani secondo cui *nihil obstrepere religioni in animo et conscientia tanta*

¹² Clavel-Lévêque, 84 ss.

¹³ La preoccupazione di Tertulliano di strutturare una sua opera secondo le norme della retorica classica non riguarda certamente solo il *De spectaculis*; basti pensare, per riferirci ad un'opera contemporanea, all'organizzazione dell'*Apologeticum*, per cui vedi Moreschini, 45 ss.

solacia extrinsecus oculorum vel aurium, ovvero «non possono far torto ad una religione, basata sullo spirito e sulla coscienza, così esigui conforti esteriori degli occhi e delle orecchie» (1.3)¹⁴ come sono gli spettacoli; altri poi si giustificano facendo ricorso al concetto che tutto ciò che è stato creato da Dio non può essere malvagio, dunque neppure ciò che serve agli spettacoli e gli spettacoli stessi. Il concetto di un mondo essenzialmente buono perché creato da Dio sarà sempre condiviso anche da Tertulliano che per esempio nel *De anima* lo opporrà al dualismo gnostico¹⁵. Ma già nel *De spectaculis* il problema è quello di sottolineare che tutte le cose sono buone se hanno un *sensu*, se sono utilizzate al fine per cui sono state create come indicato dalla nuova autorità cui si riferisce Tertulliano, la Sacra Scrittura. E spetta al nostro libero arbitrio seguire o non seguire questo *sensu*. Altrimenti, ribatte l'autore, anche un coltello, un'arma, non è malvagia, in quanto parte della creazione di Dio, quando la usiamo in un delitto.

Dopo questo tipo di confutazione che mette in evidenza l'artificiosità degli spettacoli considerandoli come vere e proprie devianze dalla creazione di Dio ad opera del Diavolo, segue una serie di capitoli (5-13) in cui Tertulliano condanna gli spettacoli perché idolatri. L'analisi è molto dettagliata: riguarda gli spettacoli del circo, i ludi scenici, quelli atletici, i *munera* di gladiatori. All'origine di tutti questi spettacoli vi è dunque l'idolatria, l'adorazione cioè di svariate divinità messe in campo da una volontà demoniaca con cui i Cristiani non devono avere nulla a che fare¹⁶. A parte la visione che sta dietro la condanna dell'idolatria, di un mondo dominato dai demoni, malvagio

¹⁴ Ci serviamo per quanto riguarda i passi del *De Spectaculis* del testo critico curato da M. Turcan, *Tertullien. Les Spectacles*, Sources Chretiennes, Paris 1986 e della traduzione italiana di E. Castorina, *Tertulliani De Spectaculis*, Firenze 1962. Di M. Turcan, come di E. Castorina, naturalmente, abbiamo consultato anche i commenti cui ci riferiamo in questo scritto, dandone ogni volta l'indicazione.

¹⁵ Al capitolo 40 del *De anima*, appunto, Tertulliano si oppone energicamente al dualismo gnostico ed in particolare valentiniano secondo cui la carne, come parte della materia, è di per sé malvagia. La carne invece, in quanto parte della creazione di Dio, è di per sé buona e innocente. È l'anima al contrario responsabile della malvagità di azioni che possa compiere per mezzo del nostro corpo. Cf. M. Menghi (a cura di), *Tertulliano, L'anima*, Venezia 1988, 27 ss.; ma vedi anche sul problema della natura corporea (oltre che spirituale) di Cristo il fondamentale trattato del Cartaginese, *De carne Christi*.

¹⁶ Il primo cristiano a muoversi contro l'idolatria negli spettacoli fu Ireneo: cf. *Adv. Haer.* 1.1.12; dopo Tertulliano abbiamo Novaziano (*Spect.*, 4), Lattanzio (*Divin. Instit.*, 6.20.33 ss.), Salviano (*Gubern. Dei*, 6.61).

in ogni suo aspetto, dunque anche nel piacere offerto dagli spettacoli¹⁷, queste pagine di Tertulliano sono interessanti anche sotto un altro punto di vista. Vi è da parte sua un'attenzione particolare allo sfarzo ed alla spettacolarità che si accompagna a tutte queste manifestazioni idolatre. Per quanto riguarda i giochi del circo, si parla infatti della grande *pompa* o processione che li precede, con i suoi simulacri, i carri sacerdotali, i fercoli, le corone, ecc. (7). E ancora vengono ricordati i sacrifici, le cerimonie sacre che si compiono prima durante e dopo i giochi, i collegi e le dignità sacerdotali che vengono mobilitate, soprattutto nella capitale, dove vi è maggior abbondanza di mezzi, ma anche nelle province dell'impero (*ibid.*). Ma l'attenzione di Tertulliano all'elemento dello sfarzo, della messa in scena non si ferma qui: parlando dell'origine idolatra della quadriga (9), non dimentica i colori, altrettanto idolatri degli ornamenti degli aurighi, il bianco, il rosso, il verde e l'azzurro, consacrati agli Zeffiri, a Marte alla Madre Terra, al Cielo, ecc. (*ibid.*). Uno scenario veramente magnifico quello descritto da Tertulliano anche solo con questi primi particolari; uno scenario che non poteva non colpire, non catalizzare l'attenzione degli spettatori; e ad essi altri se ne possono aggiungere. Nel capitolo decimo (10.2), parlando delle rappresentazioni sceniche, si accenna ancora ai sacrifici accompagnati dal suono del flauto e delle trombe e organizzati dalla regia di due personaggi d'infimo ordine, il *dissignator*, cioè chi dirigeva la processione dopo il rito funebre, e l'*aruspice*, ovvero chi esaminava le viscere degli animali durante il sacrificio preliminare e ne faceva dipendere l'esito dei ludi stessi¹⁸.

¹⁷ Anche nella condanna dell'idolatria si nota la preoccupazione retorico-dimostrativa di Tertulliano. La critica all'idolatria, in effetti, non doveva avere un grande peso nelle coscienze dei pagani del tempo: la teologia tradizionale, infatti, per quanto tenuta in vita dalla struttura politica dello stato, era tuttavia completamente avulsa dalle coscienze dei singoli individui, i quali, se sentivano un'istanza religiosa, la cercavano più nei culti misterici che nelle cerimonie ufficiali. A Tertulliano, d'altra parte, l'argomento dell'idolatria serve per mostrare come anche l'ambito degli spettacoli, tanto importante nella vita civile dei Romani, sia infestato con i suoi idoli dalle forze messe in campo dal demonio.

¹⁸ Personaggi normalmente considerati ignobili i primi, veri e propri ciarlatani i secondi, entrambi erano oggetto dell'ammirazione del pubblico in occasione dello spettacolo della cui scenografia erano tra i primi responsabili. È questa una delle prime notazioni polemiche di Tertulliano della contraddizione per cui chi nella vita normale è bollato d'infamia, evitato ed escluso da ogni ufficio, nel contesto invece dello spettacolo viene idolatrato. Vedremo meglio questo discorso a proposito degli attori. Sui termini di *dissignator* e di *haruspex* e sui motivi della loro infamia, cf. Turcan, 182-83.

Sempre nell'ambito del teatro e sempre all'interno della polemica tertulliana contro l'idolatria, ci viene raccontata la storia del teatro di Pompeo Magno. Questo teatro, costruito come una grande scalinata che portava ad un tempio dedicato a Venere, è per il Cartaginese la prova materiale dell'impurità di questi luoghi (10.3). Se fino ad allora i teatri non erano stabili, ed i censori li facevano periodicamente demolire perché, secondo Tertulliano, avvertivano il pericolo di ciò che vi veniva rappresentato, *Pompeius Magnus, solo theatro suo minor, cum illam arcem omnium turpitudinum extruxisset, veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem, Veneris aedem superposuit et, ad dedicationem edicto populum vocans, non theatrum sed Veneris templum nuncupavit* (=lo proclamò), *cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum. Ita damnatum et damnandum opus templi titulo praetexit et disciplinam superstitione delusit*¹⁹. L'*escamotage* trovato da Pompeo per costruire un grande teatro in pietra infrangendo così una regola²⁰, è invece per Tertulliano la riprova della natura idolatra di questi luoghi e della turpitudine di ciò che, con la scusa del culto ad un dio, Venere in questo caso, vi viene rappresentato (10.4-8).

Per concludere sull'idolatria che sta all'origine degli spettacoli, sulla loro spettacolarità e il loro sfarzo scenografico, Tertulliano si sofferma sui famigerati *munera* di gladiatori (12). Col termine *munus* si intende, come è noto, una 'prestazione doverosa', e infatti i *munera* erano in origine sacrifici umani compiuti in onore dei morti²¹. Tali sacrifici, precisa Tertulliano, avevano un tempo come vittime prigionieri di guerra o schiavi prescelti per i loro difetti morali oltre che fisici²². In seguito *placuit impietatem voluptate adumbrare. Itaque quos*

¹⁹ Ossia: «Pompeo Magno, inferiore solo alla grandezza del suo teatro, temendo prima o poi il biasimo censorio contro la sua memoria per aver costruito quella cittadella d'ogni sozzura, vi sovrappose un tempio di Venere e, chiamando con un editto il popolo per la consacrazione, lo proclamò non teatro, ma tempio di Venere, "sotto al quale abbiamo posto - disse - delle gradinate per gli spettacoli". Così con la dedica di un tempio coprì un'opera colpevole e condannevole, e con un'apparenza religiosa si beffò della legge» (trad. Castorina).

²⁰ La presenza di un teatro stabile a Roma, infatti, era giudicata pericolosa dal senato in età repubblicana, perché poteva offrire al popolo l'occasione di riunirsi ai margini delle istituzioni, in un luogo di ascolto, di discorsi persuasivi. Cf. Dupont, 49-50.

²¹ Cf. Castorina, 247; Turcan, 204 ss.; cf. anche Auguet, 15 ss. e Clavel-Lévêque, 63 ss.

²² Cf. Castorina, 249 per una precisazione di carattere testuale a proposito delle parole dell'originale latino *mali status servos*. Ma vedi anche Turcan, 207.

paraverant armis quibus tunc et qualiter poterant eruditos tantum ut occidi discerent, mox edicto die inferiarum apud tumulos erogabant (12.3)²³. Un rito funebre compiuto all'insegna dell'*impietas* fu in seguito 'adombrato', come dice l'autore (*ibidem*) dalla *voluptas*, dal piacere dello sguardo, dal godimento dello spettacolo offerto da esseri umani preparati ad uccidersi; e, come se non bastasse, si aggiunsero anche i duelli tra uomini e animali feroci, le cosiddette *venationes*, termine che non compare in Tertulliano, ma cui si allude chiaramente in 12.4 e altrove.

Sottolineata la ragione della fortuna di un rito così assurdo ed empio come il *munus* nel piacere dello spettacolo che offre, problema quest'ultimo che merita una riflessione a sé, l'autore non manca di notare la natura idolatra anche di questo tipo di combattimento: onorare infatti i morti con questi sacrifici, così come era in origine, significa onorare i loro idoli in cui appunto dimorano i demoni (12.5). Il capitolo si conclude con una puntuale condanna della solennità e dello sfarzo che accompagna questi spettacoli: da onori resi ai defunti essi infatti sono passati a onori resi ai viventi, ossia ai questori o ad altri magistrati, ai flamini o ai sacerdoti che li organizzano²⁴, con le loro porpore, i loro fasci, le bende, le corone, i discorsi, le sontuose offerte per i sacrifici (12.5-6).

Circo, teatro, anfiteatro e stadio²⁵ sono dunque luoghi con cui i cristiani non devono avere nulla a che fare perché popolati dalle forze del demonio che si manifestano tanto nell'idolatria, quanto nell'insania del piacere procurato da ciò che si guarda.

È il caso, prima di proseguire nel nostro discorso, di chiederci in che modo e fino a che punto la critica di Tertulliano agli spettacoli sia stata anticipata da atteggiamenti analoghi da parte di scrittori pagani o della contemporanea cultura ebraica.

Per quanto riguarda gli scrittori pagani, a parte la ben nota

²³ Ossia: «...si preferì adombrare quella nefandezza sotto il velo del piacere. Così il giorno stabilito immolavano subito presso le tombe quelli che avevano destinati, dopo averli addestrati in quelle armi in cui, data l'epoca e l'attitudine, era possibile addestrarli quel tanto che bastava perché imparassero ad uccidersi» (trad. Castorina).

²⁴ Cf. Castorina, 253 ss. e Turcan, 211 ss.

²⁵ Cf. *De spect.* 11, dove nell'ordine si parla appunto degli stadi.

polemica platonica contro l'imitazione, sulla quale ritorneremo tra non molto, è il caso di ricordare le posizioni entrambe critiche di Cicerone e di Seneca nei confronti degli spettacoli cruenti. Il primo in una sua lettera a Marco Mario (*ad fam.* 7.1) esprime stupore e perplessità per il divertimento procurato dalle *venationes*, l'altro invece palesa il suo disgusto e la sua condanna sia per gli spettacoli delle fiere che per quello dei gladiatori (*Ep.* 7.2-5; 95.33). Un'analoga consapevolezza della crudeltà dei trionfi o del circo, repliche esasperate dello spettacolo parimenti crudele della natura, ricorre a più riprese nell'opera di Plinio²⁶. Presentare in queste occasioni e spazi spettacolari animali feroci o mostruosamente forti (come leoni, pantere, orche, orsi, elefanti) che si battono tra loro o con l'uomo, significa offrire un pubblico agli spettacoli della natura che si svolgerebbero altrimenti nella solitudine dei deserti, dei mari, o delle foreste; significa cioè replicare la ferocia primordiale al centro stesso del mondo civile; e questi spettacoli organizzati e ammanniti dal potere non hanno, come sottolinea Vegetti²⁷, alcuna destinazione edificante o conoscitiva, come potrebbe essere nell'ambito di un progetto etico stoico o aristotelico, ma l'unica funzione di procurare godimento e diletto al loro pubblico. Diletto e godimento per scene crudeli, piacere perverso del pubblico e consenso per il potere che ne è l'imprenditore e il regista: si tratta di realtà che neppure un imperatore-filosofo come Marco Aurelio, per natura non interessato a ricercare il favore della plebe attraverso la *pompa* spettacolare, il quale detestava i giochi, le acclamazioni e le adulazioni, poteva fare a meno di prendere nella dovuta considerazione²⁸. Ma vi è di più: già intorno alla metà del I secolo a.C. abbiamo almeno in due casi una presa di coscienza ed una sottesa critica dello scivolamento finanche dell'evento teatrale da fatto letterario a pura spettacolarità, da comunicazione che privilegia l'orecchio ad una eminentemente visiva. È ancora Cicerone, sempre nella lettera a Marco Mario a lamentare il prevalere della messa in scena sulla qualità letteraria del testo. Orazio poi nota polemicamente, sempre riferendosi al teatro, che il pubblico applaude il vestito, prima ancora che l'attore abbia parlato, e aggiunge: *Verum*

²⁶ *n. h.* 8.53; 8.64-5; 9.150, e cf. M. Vegetti, *Lo spettacolo della natura. Circo, teatro e potere in Plinio*, Aut Aut, 184-85, 1981, 111 ss.

²⁷ Vegetti, 115-16.

²⁸ Cf. Veyne, 630-31, e Frascchetti, 611 ss.

equitis quoque iam migravit ab aure voluptas omnis ad incertos oculos et gaudia vana, ossia «Veramente anche nei cavalieri tutto quanto il piacere è passato dalle orecchie agli occhi erranti e ai vani godimenti» (Ep. 2.1). E a testimoniare la definitiva spettacolarizzazione del teatro, la ricerca di una messa in scena grandiosa o di una particolare forma di *realismo* vi sono ancora le descrizioni in Svetonio degli eventi spettacolari all'epoca di Nerone (Ner. 11-12), o quelle che Marziale ci ha lasciato nel suo *Liber de spectaculis*²⁹. Si tratta insomma di un complesso di testimonianze pagane che non solo sottolineano il discredito morale e culturale in cui è caduto il teatro romano, ma anche la sua sostanziale assimilazione alle altre forme spettacolari da circo parimenti screditate. La consapevolezza di questa *pervasività dello spettacolare* ed un atteggiamento polemico nei confronti di essa, in particolare per i suoi risvolti crudeli ed osceni, tuttavia, sembra essere propria *solamente* di alcuni degli scrittori citati: di Plinio e di Seneca, soprattutto, e solo per certi versi di Cicerone ed Orazio. A Tertulliano, e ad altri moralisti cristiani³⁰ spettava dunque il compito di procedere ad una recisa condanna di tutta la cultura dello spettacolo tardo-romano.

Per quanto riguarda invece il contemporaneo pensiero ebraico, ci limitiamo qui a sottolineare la sorprendente somiglianza di alcuni argomenti polemici messi in campo dal Cartaginese con quelli dei rabbini. È il caso di citare quello dell'idolatria, o quello delle passioni che, come vedremo bene nel testo di Tertulliano, si scatenano negli spettatori dei giochi e dei combattimenti, o ancora, per quanto riguarda in particolare il teatro, quello dell'immoralità degli esempi rappresentati³¹. Queste coincidenze polemiche, come pure altre su fronti diversi, aprono interessanti prospettive di ricerca sulle dipendenze del pensiero di Tertulliano dalla cultura ebraica, e potreb-

²⁹ In particolare si veda 5.1-2 e 7.1-6, rispettivamente la descrizione del toro che monta Pasifae e una riedizione tragicamente realistica del mito di Prometeo in cui un certo Laureolo nutre con le sue carni invece che un uccello rapace un orso della Caledonia.

³⁰ Si pensi ad Agostino o a Lattanzio e alla loro efficace condanna della partecipazione puramente emozionale degli spettatori alle scene che avevano sotto gli occhi. Cf. rispettivamente *Conf.* 6.8 e *Divin. Instit.*, 6.20.32.

³¹ Cf. Cl. Aziza, *Tertullien et le Judaïsme*, Nice 1977, 186 ss. Il libro comunque, per l'importanza delle informazioni sulla cultura ebraica contemporanea a Tertulliano e per la discussione delle coincidenze polemiche tra ebraismo e primocristianesimo nei confronti del mondo pagano, merita un'attenta lettura integrale.

bero spiegare tra l'altro la sua irriducibile intransigenza, quell'atteggiamento di intolleranza e di rottura, col mondo imperiale romano. Ma torniamo adesso al discorso che avevamo interrotto con questa parentesi.

II. Riprendendo il testo di Tertulliano, entriamo forse nella parte più interessante della sua opera. Organizzandola, come si diceva, in forma di orazione, l'autore vuole fornire ulteriori argomenti contro il tempo ludico dei pagani, pur sottolineando che già quello dell'idolatria da solo basterebbe ad allontanare i cristiani dagli spettacoli (14.1). Volendo comunque abbondare, nel capitolo seguente l'autore insorge contro le passioni, quelle passioni che si insinuano inevitabilmente negli spettatori di qualsiasi tipo di manifestazione o di scena, come il furore, la bile, l'ira, il dolore, il piacere (15.3). È comunque interessante riflettere sul fatto che Tertulliano non manca di cogliere a più riprese la parte che nel manifestarsi della passione spetta allo sguardo. È il caso del circo, dove gli occhi degli spettatori in preda al furore si rimescolano nell'urna del pretore insieme con i biglietti del sorteggio per l'assegnazione dei *carceres*³² alle singole fazioni, o dove sempre questi occhi *ad signum* (=il segnale del via) *anxii pendent; unius dementiae una vox est (cognosce dementiae de vanitate): 'Misi!', dicunt, et nuntiant invicem quod simul ab omnibus visum est* (16.2-3)³³; è il caso del teatro dove gli occhi e le orecchie assorbono con voluttà scene altrimenti inaccettabili (17.5); è il caso ancora dello stadio, ma soprattutto dell'anfiteatro, dove lo spettatore si protende a guardare i corpi sbranati di uomini impegnati nelle *ventiones*, o vuole ammirare da vicino il gladiatore che da lontano ha voluto far uccidere (21.3-4)³⁴. Tertulliano sembra in sostanza individuare il *successo* di tutte queste manifestazioni proprio in un particolare rapporto tra lo spettatore e l'oggetto del suo sguardo. Questo

³² Si tratta appunto dei 'cancelli' da cui uscivano i carri; evidentemente dovevano esservi delle preferenze data la forma del percorso; cf. comunque per la discussione del passo Castorina, 282; Turcan, 233-34 e, per questo tipo di corse, Auguet, 151 ss.

³³ Ossia: «...pendono ansiosi al segnale del 'via': il grido che si leva all'unisono scaturisce da una follia collettiva. Riconosci la follia dal loro vaneggiare: il 'via', esclamano, e si annunziano a vicenda ciò che è stato visto da tutti contemporaneamente.» (trad. Castorina).

³⁴ Nel senso che i gladiatori riuniti al di là di apposite sbarre venivano scelti dai notabili del pubblico per il combattimento.

rapporto, è bene insistervi, si gioca su una frattura spaziale che contrappone lo spettatore allo spettacolo come due entità diverse. Allo spettatore è dunque dato guardare da una posizione di privilegio, cioè senza essere a sua volta oggetto dello sguardo né tantomeno coinvolto dall'azione di chi è in scena, due gladiatori che si affrontano fino alla morte, uno sventurato che deve difendersi dalle belve, un atto sessuale che si consuma sul palco di un teatro, o ancora una forsennata corsa con le bighe con i suoi micidiali incidenti, per limitarci a ricordare gli spettacoli dove più evidente era questa frattura spaziale e che non a caso erano i più graditi in età imperiale. L'evergetismo imperiale dunque offre allo spettatore la possibilità di assaporare da una posizione di privilegio la libidine dell'*eros*, o la violenza della morte che si consuma sotto i suoi occhi come un atto di cui illusoriamente è lui a disporre. Egli è dunque uno spettatore-voyeur, di qualcosa di violento o bestiale che non lo tocca personalmente, e che proprio per questo motivo gli dà piacere guardare.

Questa situazione ci rimanda all'inizio del II libro del *De rerum natura* di Lucrezio, a quel celebre passo sullo spettatore di un naufragio:

*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
 e terra magnum alterius spectare laborem;
 non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
 sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.* (2.1-4)

Nel terzo capitolo del saggio che Blumenberg³⁵ ha dedicato a questa potente immagine di Lucrezio vengono riportate le osservazioni di Voltaire e dell'abate Galiani su questi celebri versi, osservazioni chiarificatrici di quanto stiamo discutendo sul rapporto spettatore-spettacolo in Tertulliano. Da un lato Voltaire sottolinea che Lucrezio nel momento in cui dà come ragione del piacere dello spettatore di un naufragio la consapevolezza della sua estraneità a ciò che si consuma sotto i suoi occhi (*sed quibus ipse malis careas*), o pronuncia una mostruosità o non sa di cosa parla. È la *curiosità*, ribatte il *philosophe*, che ci spinge ad accorrere ad uno spettacolo del genere, quella stessa curiosità che fa accalcare la gente alle finestre durante un'esecuzione capitale. Pura cattiveria sarebbe invece compiacersi in circostanze del

³⁵ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Bologna 1985, 51 ss.

genere della propria estraneità. Ma sul concetto di 'curiosità' interviene Galiani contestando esplicitamente l'articolo di Voltaire e dando in definitiva ragione a Lucrezio. La curiosità infatti ha proprio bisogno della premessa del punto di vista incontestato, della sicurezza da ogni rischio. Lo spettatore è affascinato dal fatale spettacolo che si svolge sul mare solo perché si trova su un terreno solido. Detto in altre parole, la curiosità è una sensazione dalla quale il minimo sentore di pericolo ci strappa, costringendoci ad occuparci solo di noi stessi. Di qui il riferimento, sempre di Galiani, al teatro che esemplifica perfettamente questa situazione: «Più lo spettatore è al sicuro e più grande è il pericolo che vede, tanto più si interessa allo spettacolo. Questa è la chiave di tutti i segreti dell'arte tragica, comica, epica». Sicurezza (e felicità) sono quindi le condizioni della curiosità e questa è il loro sintomo.

Questa interpretazione dei primi versi del proemio al II libro di Lucrezio³⁶ sembra dunque esemplificare un rapporto spettatore-spettacolo perfettamente applicabile anche ad un teatro, ad un circo, ad uno stadio. La peculiarità degli spettacoli su cui si abbatte la condanna di Tertulliano risiede a questo punto solo nella loro natura fittizia, nel loro essere *preparati apposta* per risvegliare questo piacere in chi guarda da una posizione di privilegio, di sicurezza, di potere l'oggetto del proprio divertimento.

Nell'artificiosità del circo e del teatro, a garantire l'assoluta differenza del ruolo degli spettatori rispetto a quello di chi agisce sulla scena, ad assicurare insomma l'effetto che lo spettacolo deve avere sul pubblico, contribuisce necessariamente la struttura architettonica dello spazio scenico. Del resto, lo stesso Tertulliano, pur insistendo formalmente nella sua opera solo sulla contraddittorietà tra il comportamento della gente nella vita normale e quello tenuto al circo o a teatro (e quindi indicando in questi luoghi la presenza del demonio), d'altra parte nel momento in cui osserva che (*Sic ergo evenit ut*)... *qui ad cadaver hominis communi lege defuncti exhorret,*

³⁶ Con questa interpretazione ci discostiamo dal saggio di A. Barigazzi, *Lucrezio e la gioia del male altrui*, in *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a Francesco Della Corte*, II, 1987, 269 ss. In esso infatti lo studioso si concentra in particolare sul significato dell'analogia che il poeta stabilisce tra i primi 6 versi e i vv. 7 ss., dove viene descritto l'atteggiamento del saggio che dall'alto del suo sapere contempla imperturbato la stoltezza di quanti non sono come lui. Noi invece abbiamo voluto cogliere solo l'immagine della situazione psicologica dello spettatore di un naufragio descritta nei primi 4 versi.

idem in amphitheatro derosa et dissipata et in suo sanguine squalentia corpora patientissimis oculis desuper incumbat... (21.3)³⁷, è alla frattura che esiste tra lo spettatore e lo spettacolo, ossia all'organizzazione dello spazio scenico, che sembra alludere.

Ma è opportuno a questo punto aprire una nuova parentesi sullo spazio scenico a Roma, e sul tipo di spettacoli che vi avevano luogo.

III. Come sostiene l'Allegri³⁸ il teatro romano, più che una filiazione diretta di quello greco, è un'ibridazione tra questo e l'*odeon*. Tra l'*odeon* e il teatro, in Grecia, non vi è solo una differenza di scala, ma anche una diversità di funzione e di tipologia spaziale, che determina un diverso rapporto col pubblico. Nel teatro greco classico, la gradinata avvolgente e l'orchestra circolare rappresentano non solo simbolicamente, ma anche a livello spaziale un *trait d'union* tra attori e spettatori. La gradinata semicircolare dell'*odeon* che si colloca frontalmente rispetto al palco produce invece una frattura spaziale e psicologica tra attore e spettatore. Lo spettacolo da *odeon*, si tratti di un'esecuzione musicale, di canto o di orazione, non è, a differenza di ciò che avviene nel teatro greco, un rito o un avvenimento antropologicamente forte che al rito si ricollegli, non è dunque un fenomeno di coinvolgimento esistenziale, ma un evento squisitamente *comunicativo*. Queste caratteristiche dell'*odeon*, valgono anche, in gran parte, per il teatro romano. Anch'esso, infatti, riduce i tre spazi dell'edificio greco della gradinata, dell'orchestra e della scena a due soli spazi contrapposti e rispettivamente *altri*, la scena e la gradinata semicircolare, poiché l'orchestra, architettonicamente inglobata nello spazio del pubblico, e anch'essa perfettamente semicircolare, serve solo per spettatori di riguardo. Il teatro romano consuma quindi fino in fondo, grazie alla sua struttura squisitamente *spettacolare*, la frattura istituzionale e spaziale tra chi agisce e chi guarda e si rivela omogeneo alle forme teatrali che ospita, principalmente il mimo e la pantomima³⁹. Va da sé che la frattura spaziale e psicologica tra spet-

³⁷ Ossia: «(Così accade che)...chi prova orrore davanti al cadavere di un uomo deceduto di morte naturale, lui stesso nell'anfiteatro si protenda dall'alto con occhi del tutto insensibili verso i corpi sbranati, dispersi qua e là e imbrattati del proprio sangue...» (trad. Castorina).

³⁸ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988, 7 ss.

³⁹ Parlando del teatro non a caso Tertulliano esordisce sottolineando la caratteristica fondamentale proprio di questi spettacoli, l'impudicizia, e si sofferma a descrivere gli attori che la praticano (17.1-3); nell'unico accenno che vien fatto invece alla

tatore e spettacolo che abbiamo descritta per i teatri dell'età imperiale si applicasse in pieno anche agli altri spazi spettacolari. Anche nei circhi, nelle arene e negli ippodromi, in una parola in questi grandi anfiteatri caratteristici della civiltà romana «il rapporto che lega gli spettatori allo spettacolo non è più un rapporto *plurale*, dell'intera comunità rispetto all'evento (come nel teatro greco), ma è un rapporto *singolare*, di ogni spettatore nei confronti dello spettacolo. Ad onta della perfetta contiguità da ogni lato, la relazione spaziale tra l'arena e le gradinate è di totale estraneità, anche al di là dei diaframmi concreti che le separano. Chi si esibisce in quell'arena, sia esso schiavo, gladiatore, condannato, cristiano, sta sempre spazialmente e socialmente dall'altra parte, è un *altro*, un *estraneo*»⁴⁰. E i due passi precedentemente citati di Tertulliano, in particolare quello in cui si parla dello spettatore che si protende dall'alto per ammirare le 'sue' vittime⁴¹, indirettamente attestano, come abbiamo visto, proprio questa separazione spaziale e psicologica.

IV. Si è accennato in precedenza al fatto che il *De spectaculis* è organizzato in forma di orazione, nel senso che l'autore provvede a fornire quanti più argomenti possiede contro gli spettacoli dei pagani. Il primo, abbiamo visto, era quello per cui le cose create da Dio non possono essere usate se non per la funzione per cui il Creatore le ha

tragedia e alla commedia, quasi per dovere di completezza, l'autore rientra nel solco della tradizione platonica di condanna dell'imitazione di esempi moralmente negativi (cf. ad esempio, Plat., *R.* 3.386-96), limitandosi a dire che queste forme di rappresentazione sono da fuggire perché esaltano appunto delitti, storie cruente o lascive. Che la tragedia e la commedia avessero scarsa fortuna nel teatro romano-imperiale è un dato di fatto: del tutto eccezionali erano le rappresentazioni di vecchi classici, e le uniche tragedie che ci rimangono, quelle di Seneca, non erano certo scritte per la scena, perché prive di ogni attenzione per le esigenze del palcoscenico oltre che per i gusti del vasto pubblico (cf. Beare, 296 ss.). Questi gusti erano invece pienamente soddisfatti dall'atellana, dalla farsa, ed in particolare dal mimo e dalla pantomima, spettacoli per cui gli impresari, non solo prodigavano tutte le risorse del denaro e della tecnica, ma scendevano anche nei più profondi abissi del disgustoso e dell'osceno: sappiamo che in teatro venivano offerte esibizioni sessuali sul palcoscenico, che in teatro venivano effettuate esecuzioni capitali di condannati a morte (cf. Beare, 271 ss.), che il tema dell'adulterio doveva essere realisticamente rappresentato sotto gli occhi del pubblico (cf. Beare, *ibidem*). Soprattutto per questo tipo di spettacoli, dunque, era concepito, anche dal punto di vista architettonico, il teatro romano.

⁴⁰ Allegri, 13.

⁴¹ Cf. *De spect.* 16.2-3; e in particolare 21.3.

fatte, e con ciò l'autore denunciava l'artificialità degli spettacoli; seguiva il lungo argomento sull'idolatria, quindi, di rinforzo, quello sulla contraddizione per cui ciò che fuori del teatro e dell'anfiteatro anche da parte dei pagani si disapprova o da cui addirittura si rifugge, a teatro inspiegabilmente (ma la *spiegazione* stava appunto nel ruolo dello *sguardo* dello spettatore) viene esaltato, ammirato, idolatrato.

Il rilievo di un'analogia contraddizione Tertulliano muove ai suoi lettori per quanto riguarda la figura dell'attore, dimostrando una volta di più di possedere la grande capacità di mettere a fuoco le ragioni del successo o, dal suo punto di vista e secondo il suo intento retorico-dimostrativo, i motivi per una radicale condanna degli spettacoli. È incredibile, sottolinea il Cartaginese, che

...ipsi auctores et administratores spectaculorum quadrigarios, scaenicos, xysticos, arenas illos amantissimos quibus viri animas, feminae (aut illi etiam) corpora sua substernunt, propter quos in ea committunt quae reprehendunt, ex eadem parte qua magnificiunt deponunt et diminuunt, immo manifeste damnant ignominia et capitis minutione, arcentes curia, rostris, senatu, equite ceterisque honoribus omnibus simul et ornamentis quibusdam. Quanta perversitas! Amant quos multant, depretiant quos probant, artem magnificent, artificem notant. (22.1-3)

ossia

«...gli stessi patroni e amministratori degli spettacoli, contro gli aurighi di quadrighe, gli attori, gli atleti, i gladiatori (tutte persone idoltrate, alle quali gli uomini sottomettono lo spirito e le donne - o gli uomini stessi - il corpo, e per le quali si lasciano andare ad atti che in altri biasimano), contro costoro, nello stesso momento in cui li esaltano, (abbiano) approvato leggi che li umiliano e li menomano, che anzi apertamente li bollano di ignominia e li privano dei diritti civili, allontanandoli dalla Curia, dai rostri, dal Senato, dall'ordine equestre e da tutte le onorificenze e distinzioni. Quale incredibile contraddizione! Amano quelli che condannano, disprezzano quelli che applaudono; esaltano l'arte, bollano l'artista.» (trad. Castorina)

Si tratta dunque di un paradosso che Tertulliano usa prontamente contro lo spettacolo, ma che, a ben vedere, è solo apparente. Data infatti la concezione architettonica dei circhi e dei teatri in età imperiale, e dato il tipo di spettacoli che in essi avevano luogo, è evidente

che, per dirla con l'Allegri⁴², l'elemento portante della macchina comunicativa diventa l'attore. Un attore beninteso che si offre come puro oggetto di spettacolo e non, come era per il teatro greco, quale partecipante ad un evento carico di significati rituali e antropologici. Questo suo essere mero oggetto di spettacolo, questa sua *alterità* rispetto allo spettatore, fa sì che l'attore sia da un lato una presenza eminentemente corporea (di volta in volta volgare, oscena, bestiale, violenta), dall'altro, come logica conseguenza, un soggetto socialmente basso, screditato, spesso di *status* servile, come i gladiatori, i lottatori, o gli stessi attori di mimi e di pantomime. Anzi, l'accesso al palcoscenico si è a tal punto abbassato che persino la donna, la cui presenza era inconcepibile sulle scene del teatro greco, spesso vi si esibisce in spettacoli naturalmente di carattere osceno. E difatti puntualmente Tertulliano ci parla di prostitute esposte agli occhi di tutti, di cui viene ricordato l'indirizzo, il prezzo, i dati peculiari (17.3). Prostitute dunque, schiavi, liberti, e tutt'al più giovani *cives* su cui cade il discredito della società, ecco gli attori che al circo o al teatro un pubblico invasato è disposto ad idolatrare o ad insultare, ma solo nel caso in cui non siano in grado di procurare il divertimento aspettato. Ammirati sulla scena ed esclusi, come dice Tertulliano (22.1-3), dalla Curia, dai Rostri, dal Senato, insomma da tutte le onorificenze e distinzioni. Una contraddizione perfettamente spiegabile, dunque, quella rilevata da Tertulliano a scopo puramente polemico; e una contraddizione in certi casi neppure tanto vera. Sappiamo infatti che non a tutti gli attori erano riservati il biasimo, l'infamia, il discredito sociale. A quanti per bellezza, per bravura, per capacità si distinguevano dalla massa dei loro colleghi gli *evergeti* imperiali concedevano onori e privilegi di gran lunga superiori alle emozioni, al divertimento, alle compensazioni psicologiche regalate al pubblico con gli spettacoli. Sappiamo che già in età tardo-repubblicana gli aristocratici si contornavano di attori preferendo nel loro privato la compagnia di corpi meravigliosi che cantano e danzano, interamente fatti per l'esibizione ed il piacere, a quella di liberi cittadini⁴³. Silla, stando alla testimonianza di Plutarco (*Sil.* 36), non solo si contornò di mimi, ballerini e musicisti, ma giunse anche alla provocazione di distribuire loro terre che appartenevano allo stato. Ma un grande attore non era solo importante all'interno della casa del suo pro-

⁴² Vedi Allegri, 11 ss.

⁴³ Vedi Dupont, 92 ss.

tettore. Tacito ci racconta (*Ann.* 1.77) che per un pantomimo che si rifiutava di esibirsi in pubblico perché considerava inadeguato il suo cachet, a Roma si scatenò la rivoluzione tanto che si dovette convocare d'urgenza il senato per risolvere la situazione. Un grande attore, infine, poteva diventare tanto ricco da offrire lui stesso degli spettacoli, magari nelle vesti di un pretore, come leggiamo in Dione Cassio (55.10) a proposito del pantomimo Pilade.

V. Rilevato l'atteggiamento contraddittorio, ma vero solo in parte, del popolo-spettatore nei confronti degli attori, l'attacco di Tertulliano agli spettacoli si sposta su binari più tradizionali. L'autore si scaglia infatti contro l'imitazione, quell'imitazione perpetrata dagli attori con la maschera, la falsificazione della voce, del sesso, dell'età, quell'imitazione di sentimenti come l'amore, l'ira, il dolore (23.5-6). Dio in quanto creatore del vero non ama, anzi proibisce il falso dell'imitazione (23.6). A parte la condanna dell'imitazione, che sottolinea, proprio nei termini in cui viene formulata, la dipendenza dal pensiero platonico⁴⁴ delle tesi di un cristiano *sui generis* come Tertulliano⁴⁵, vi è un altro aspetto su cui vale la pena di soffermare la nostra attenzione. Già nel capitolo 20 Tertulliano ha avvertito il suo pubblico che tutte le nostre azioni, quindi anche la nostra partecipazione agli spettacoli e gli spettacoli stessi sono costantemente sotto gli occhi di Dio; Dio infatti è colui che vede tutto (20.3). Di nuovo al capitolo 27 ricorre lo stesso avvertimento e un'analogia immagine:

*Dubitas enim illo momento quo in diaboli ecclesia furis omnes
angelos prospicere de caelo et singulos denotare, quis
blasphemiam dixerit, quis audierit, quis linguam, quis aures
diabolo adversus Deum ministraverit?* (27.3)

ossia:

«Dubiti infatti che nel momento in cui infuri così nella 'chiesa del diavolo' (i.e. al circo o nel teatro), tutti gli angeli non guardino dal cielo e

⁴⁴ Cf. a titolo di esempio i celeberrimi passi di Plat., *R.* 3.386-96; 10.595-607.

⁴⁵ In buona parte del *De anima*, in effetti, Tertulliano si mostra antiplatonico, ma solo nell'intento di debellare le eresie gnostiche che in alcune loro posizioni fondamentali si rifacevano al platonismo. Cf. Menghi, 22 ss.

n o n individuino tutti uno per uno chi ha detto una bestemmia, chi l'ha ascoltata, chi ha usato la lingua, chi le orecchie a`beneficio del diavolo, contro Dio?» (trad. Castorina).

Più che sul riferimento alle passioni che durante gli spettacoli si scatenano nel pubblico, è il caso ora di riflettere sull'immagine di Dio e delle entità angeliche *preposte allo spettacolo del mondo*. È il mondo tutto, in sostanza, ad offrirsi come spettacolo, di virtù cristiane o di malvagità pagane, a un pubblico divino che ne ha già fissato il termine di esistenza. Naturalmente l'invito rivolto nell'arco di tutta l'opera (ma negli ultimi capitoli in modo sempre più pressante) al suo pubblico cristiano, è quello di conformare progressivamente la propria vita al modello divino; di assumere una posizione imperturbata di *spectator mundi*, di un mondo a questo punto sempre meno seducente perché lasciato ai pagani e destinato a finire; di rifuggire dai suoi falsi piaceri, dai suoi divertimenti:

Quid enim iucundius quam Dei patris et domini reconciliatio, quam veritatis revelatio, quam errorum recognitio, quam tantorum retro criminum venia? Quae maior voluptas quam fastidium ipsius voluptatis, quam saeculi totius contemptus, quam vera libertas, quam conscientia integra, quam vita sufficiens, quam mortis timor nullus?
(29.1-2)

ossia,

«In realtà, che cosa c'è di più gioioso della riconciliazione con Dio, nostro Padre e Signore, o della rivelazione della Verità, o del riconoscimento degli errori, o del perdono di sì grandi peccati commessi in passato? Qual maggior godimento della nausea per lo stesso piacere, del disprezzo di tutto quanto il mondo, della vera liberazione, della coscienza pura, della vita morigerata, della scomparsa paura della morte...?» (trad. Castorina)

Un invito insomma a non interagire col reale, ma a distaccarsene sempre di più, soffrendo pure di ogni privazione, per poter godere quando gli altri (i.e. i pagani, quanti non si convertono) piangeranno (28.2). Le ultime pagine dell'opera preparano così la visione apocalittica dell'ultimo capitolo, interamente occupato da quel grandioso e duplice spettacolo che vede in un primo momento con la venuta del

Signore la creazione di un regno celeste in terra, quindi, nel giorno del Giudizio Universale, la conflagrazione del mondo (30.2)⁴⁶. In questo terribile incendio ai giusti ormai completamente assimilati a Dio e agli angeli, e quindi ridotti a puri *spettatori* immateriali sarà dato guardare non più spettacoli di imitazione o comunque fittizi (il riferimento è alle tragedie, alle commedie, ai mimi, ma anche alle corse coi carri; cf. 30.4-5), ma il *vero* spettacolo di un gigantesco fuoco che con le sue fiamme divora spettatori, attori, imitatori, impresari, re, magistrati, tutto quanto il mondo, anche coloro che infierirono sul Signore.

Gli spettacoli dell'età imperiale, su cui Tertulliano non solo ha scagliato gli strali della sua retorica d'assalto, ma che ha saputo inquadrare anche sotto l'aspetto del rapporto esistente tra lo spettatore, lo spazio scenico e l'oggetto della rappresentazione, sono stati così liquidati nell'imminente avvento di quel regno celeste in terra la cui durata segna il punto iniziale e quello conclusivo della fine del mondo.

Il nostro interesse per Tertulliano consiste, come abbiamo visto, nel fatto che egli ha perspicacemente individuato, oltre a potenti argomenti retorico-dimostrativi contro gli spettacoli, le ragioni del loro successo in quel rapporto eminentemente visivo e per il tramite degli occhi (che sono la porta dell'anima) pericolosamente emotivo, che si instaura tra lo spettatore e chi dà spettacolo. Solo a Dio, alle sostanze angeliche è concesso lo statuto di *spectator*, perché il loro vedere è per definizione imperturbato. Di più, nell'immagine di Dio paragonato a un giudice (20.4) e dell'uomo paragonato all'accusato, l'uno perché *vede*, l'altro perché è *visto*, vi è la precisa indicazione dello statuto di autorità giudicatrice solo *per colui che vede*, ed emerge

⁴⁶ L'origine della credenza di un regno celeste in terra, identificato con Gerusalemme, va ricercata nell'apocalittica ebraica, che si basava anche sull'interpretazione di alcuni testi profetici. Tale credenza rappresenta il sogno, nutrito di nazionalismo, del popolo ebraico come contrappeso alle persecuzioni di cui era vittima nel mondo antico. Tale sogno, detto il sogno millenario, perché il regno celeste in terra doveva avere la durata di mille anni, fu comunque assai diffuso anche presso i primi secoli del cristianesimo, almeno fino a Lattanzio. Naturalmente i cristiani assegnavano a se stessi il premio ultraterreno da godere nella Gerusalemme celeste, dove si sarebbero recati tutti i fedeli con Cristo ed i patriarchi. Cf. C. Moreschini (a cura di) *Tertulliano*, Torino 1974, 453-54 n. 2. Dopo i mille anni sarebbe venuto il Giudizio Universale in cui Tertulliano immagina che i giusti, ormai trasformati in sostanza angelica, avrebbero ammirato lo spettacolo terribile della conflagrazione di tutto il mondo.

chiaramente una concezione dello sguardo come strumento forte di rapporto con la realtà del mondo, e dunque canale da tutelare sopra ogni altro; canale che i cristiani devono tutelare in primo luogo evitando di frequentare gli spettacoli, per tutte le ragioni che abbiamo visto, ma anche, più in generale, conformando il loro comportamento al distacco, al disprezzo, alla rinuncia alle cose di questo mondo, ponendosi anch'essi come giudici e divini *spectatores* degli errori altrui fino all'apocalittica visione del grande incendio⁴⁷.

Milano

Martino Menghi

⁴⁷ È interessante sottolineare in questo programma cui Tertulliano invita energicamente i cristiani ad aderire quali elementi delle filosofie 'pagane' siano operanti nel suo pensiero. Il Cartaginese si dimostra vicino al platonismo contemporaneo nell'invitare i cristiani a 'distaccarsi' e a 'disprezzare' le cose del mondo, e a conformarsi nel loro comportamento in terra al modello divino per prepararsi alla visione del vero spettacolo, quello della fine del mondo. Oltre ad una conoscenza del *Didaskalikos* e probabilmente del *De Platone et eius dogmate* rispettivamente dei medioplatonici Albino ed Apuleio, di cui una chiara eco possiamo riscontrare anche nella caratterizzazione di Dio presente nell'*Adversus Hermogenem*, sappiamo che Tertulliano ebbe una conoscenza diretta di alcuni dialoghi di Platone, come il *Fedone*, il *Fedro*, il *Timeo*, e la *Repubblica*, cui sembra riferirsi espressamente in momenti cruciali di alcune sue opere (si pensi, per esempio, oltre che a questi passi, alla descrizione della morte presente nel c. 53 del *De anima*). D'altra parte, ritornando al programma presente nel *De spectaculis*, sono chiaramente operanti anche elementi del pensiero stoico. La stessa visione di Dio e degli angeli come *spectatores mundi* (cui dovrebbero assimilarsi progressivamente anche i cristiani), di osservatori imperturbati e conoscitori del Testo del mondo in cui un'umanità si offre ai loro occhi in preda alle passioni (ed al peccato) fino a scomparire nella grande e ineluttabile conflagrazione, riecheggia infatti sia una certa figura di saggio stoico (quello appunto che si ritira dal reale assimilandosi alla divinità: cf. Sen., *S.V.F.* 2.1065), sia la ben nota visione escatologica di questa scuola di pensiero. Oltre a M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, Aut Aut, 195-96, 1983, 32 ss., e *L'etica degli antichi*, Roma-Bari 1989, 271 ss. sull'intricato problema del saggio stoico e dei suoi rapporti con il mondo e la divinità, per quanto riguarda più in generale le eredità filosofiche di Tertulliano, vedi R. A. Norris, *God and World in Early Christian Theology*, London 1965, 91 ss.; J.C. Fredouille, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris 1972, 337 ss.; P.L. Donini, *Le scuole l'anima l'impero: la filosofia antica da Antioco a Plotino*, Torino 1982, 249 ss.

SCHEMA A CHIASMO NELLA TIPOLOGIA DEL RAPPORTO βασιλεύς - τύραννος

Alcune fonti storiche, tra loro coeve e non, ci documentano il passaggio di potere nell'anno 813 tra il βασιλεύς Michele I Rangabe e il τύραννος Leone l'Armeno, futuro Leone V: pur con differenze di scarso rilievo, le linee fondamentali dell'evento sono ricostruibili con chiarezza e convergono nel porre in particolare rilievo il dissidio che si manifesta nel palazzo imperiale, allorché il τύραννος si sta minacciosamente avvicinando.

Questa la versione di Teofane Continuato¹ (sostanzialmente concorde si rivela la testimonianza di Genesisio²): l'imperatore, benché turbato nell'animo, non si lasciò sconvolgere la mente, ma limitandosi a biasimare l'ingratitude di costui e bisbigliando a bassa voce che è bene adeguarsi al volere divino, eliminò lo stupore e la confusione che regnavano in città con l'invito esteso a tutti ad andare incontro a costui: fece questo per preservare pura e incontaminata la sua città da sangue fraterno. Taluni lo invitavano a far fronte alle difficoltà e a scendere in campo, promettendo il loro fermo appoggio ad un imperatore così mansueto e pio: erano di questo avviso anche la moglie stessa, Procopia e Manuele πρωτοστράτωρ degli Amalichiti, che si trovava presente. Ma egli disse che non desiderava un regno che grondasse sangue fraterno. Perciò dette alcune insegne imperiali ad uno degli intimi, addetti al suo servizio, e gli ordinò di recarsi là (*scil.* da Leone). 'Εφ' οἷς καὶ δεινοπαθήσασα καὶ ὄλον ἐβραχχευθεῖσα ἡ τούτου γαμετὴ δεινὸν λέγεται ἀνακραγεῖν, εἰ Βάρκα (οὔτω δὴ τὸ τοῦ Λέοντος καλέσασα γύναιον) τῇ κεφαλῇ ἐπίθοιτο τὸ μοδίολον. 'Ο δὲ στερροῖς λόγοις ταύτην ἐπιρραπίσας, καὶ ὄλον δὴ ἀναθεῖς ἑαυτὸν τῷ Θεῷ, ἐκαράδοκει τὰ μέλλοντα.

Benché chiaramente fondato su queste fonti, non si dimostra un puro e semplice lavoro compilativo la riproposizione dell'evento ad opera di Giovanni Scylitzes³: egli (*scil.* Michele), da uomo pacifico, che non voleva precipitarsi in eventi dall'esito incerto, andava

¹ 1. 17-18 (*Theophanes Continuatus* rec. I. Bekker, Bonnae 1838 *CSHB*).

² 13 = 5. 57-69 (*Iosephi Genesisii Regum Libri Quattuor*, rec. A. Lesmüller Werner - I. Thurn, Berolini et Novi Eboraci 1978, *CFHB* 14).

³ 8. 53-67 (*Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum* rec. I. Thurn, Berolini et Novi Eboraci 1973, *CFHB* 5).

rimproverando chi si era espresso così, per sollecitarlo verso una strage fraterna, ma invidò uno degli intimi a consegnare a Leone le insegne del potere, cioè il diadema, la porpora e i calzari rossi, promettendo da parte sua di cedergli il trono, perché a suo parere era preferibile perdere la vita stessa piuttosto che veder versare anche una piccola goccia di sangue cristiano; dunque, Leone, deposta ogni paura o dubbio, venisse a prender possesso del Palazzo. Προκοπία δὲ ἡ βασιλις ἀντιπράττουσα τοῖς δρωμένοις καὶ καλὸν ἐντάφιον τὴν βασιλείαν λέγουσα εἶναι, ἐπεὶ μὴ ἔπειθε, ἔσχατον ἐπειποῦσα λόγον, ὅτι δεινὸν καὶ πέρα δεινοῦ, εἴπερ ἡ τοῦ τυράννου σύζυγος περιβάλοιτο τὸν βασιλικὸν μοδιολόν, ἐπισκώψασα καὶ πρὸς τὸ ταύτης ὄνομα, Βάρκαν αὐτὴν ὀνομάσασα, ἔσκέπτετο, πῶς ἂν διάθοιτο τὰ κατ' αὐτήν.

Chiaramente riconoscibile in tutte e tre le testimonianze è la presenza di uno schema tipologico che presiede alla articolazione della sequenza narrativa e ne scandisce i tempi: nel momento in cui al τύραννος sembra arridere il successo, ma l'imperatore ha ancora la possibilità di organizzare una ultima controffensiva, compare una ben determinata tecnica di presentazione e disposizione tematica che assegna precisi ruoli ai protagonisti e condiziona anche le giustificazioni fornite per i loro comportamenti⁴. Il βασιλεύς si dimostra disposto a rinunciare al trono, al punto di spogliarsi spontaneamente dei simboli del potere (e nel caso di Michele I di inviarli addirittura al rivale vittorioso): oltre che a Michele I, a questa condotta si attengono anche, per citare solo alcuni esempi, Michele VI (nella testimonianza di Scylitzes⁵ e di Attaliote⁶) e Michele VII (nella ricostruzione storica di Niceforo Briennio⁷).

Non solo l'atteggiamento di rassegnata accettazione della detro-

⁴ Sulla tipologia che indirizza e guida la presentazione del τύραννος nella storiografia bizantina cf. L.R. Cresci, *Appunti per una tipologia del τύραννος*, Byzantion 60, 1990, 90-129.

⁵ 499. 73 - 500. 83 Thurn. Scylitzes polemicamente osserva che Michele avrebbe più facilmente ottenuto il regno dei cieli, promessogli dal patriarca Michele Cerulario, se avesse rinunciato al trono prima che la lotta con Isacco Comneno provocasse tanto spargimento di sangue.

⁶ 58. 17 - 59. 14 (*Michaelis Attaliothae historia*, rec. I. Bekker, Bonnae 1853, CSHB).

⁷ 3. 20-21. (*Nicephori Bryennii Historiarum Libri Quattuor*, rec. P. Gautier, Bruxelles 1975, CFHB 9). Sull'interpretazione di questo passo cf. A. Carile, *Il "Cesare" Niceforo Briennio*, Aevum 42, 1968, 449-50.

nizzazione è analogo, ma persino le dichiarazioni con cui i sovrani cercano di scoraggiare ogni tentativo di resistenza dei loro sostenitori presentano invariante sia tematiche sia espressive: basti citare le parole di Michele VI nel resoconto di Attaliate⁸: egli, benché le truppe di palazzo e tutti i suoi partigiani intendessero affrontare gli avversari per soggiogarli all'istante e rinsaldare a lui il potere, non lo permise, *μισανθρωπίας καὶ φιλαυτίας ὁμοῦ πρᾶγμα λέγων εἶναι τὸ δι' αὐτὸν συγχωρῆσαι φόνοις καὶ σφαγαῖς ἀνθρωπίναις μιανθῆναι τὴν μεγαλόπολιν*.

In netto contrasto con il βασιλεύς si pone la figura dell'imperatrice, che esibisce un attaccamento al potere, la cui tenacia affonda le radici in temi diversamente modulati, in dipendenza dalla caratterizzazione etica o dal giudizio storico che l'autore intende suggerire.

Alla ferma opposizione dimostrata nell'813 da Procopia si possono accostare la strenua resistenza che Caterina frappone alla volontà di Isacco Comneno di abdicare, aprendo la strada del trono a Costantino Ducas⁹ e, soprattutto, il precedente costituito dall'energico intervento di Teodora nel 532, durante la rivolta del Nika¹⁰.

Quest'ultimo caso si segnala per più motivi: in primo luogo perché, diversamente da Procopia e da Caterina, Teodora conserverà il trono, riuscendo a soffocare la rivolta popolare e la τυραννίς di Ipazio¹¹ e, in secondo luogo, perché, nella versione di Scylitzes, le consonanze con il passo procopiano vanno al di là di quelle somiglianze nella scansione dei tempi narrativi, nella ripartizione dei ruoli tra i protagonisti e nella struttura compositiva che possono richiarsi alla presenza di uno schema tipologico ed autorizzano a ipotiz-

⁸ 58. 19 - 59. 2 Bekker.

⁹ Mich. Psell., *Chron.* 7. 80-83 (*Michele Psello. Imperatori di Bisanzio*, II, testo critico a cura di S. Impellizzeri, traduzione di S. Ronchey, commento di U. Criscuolo, Milano 1984).

¹⁰ Proc., *Bella* 1. 24 = 1. 129. 19 - 130. 19 Haury.

¹¹ Procopio sottolinea il ruolo che il discorso di Teodora assume nell'animare la controffensiva imperiale: *Bella* 1. 24 = 1. 130. 16-19 Haury *τοσαῦτα τῆς βασιλίδος εἰποῦσης, θάρσος τε τοῖς πᾶσιν ἐπεγένετο καὶ ἐς ἀλκὴν τραπέμενοι ἐν βουλῇ ἐποιοῦντο ἢ ἂν ἀμύνεσθαι δυνατοὶ γένοιτο*. L'intero schema tipologico presenta in questo caso delle dissonanze rispetto alla forma consueta, in corrispondenza con la differenza dell'esito, che vede il βασιλεύς prevalere sul τύραννος. Ad esempio, Ipazio non è spinto dalla propria ambizione a capeggiare la rivolta dei δῆμοι, ma viene da questi costretto vd. Proc., *Bella* 1. 24 = 1. 128. 6-7 Haury: il popolo chiamava al trono lui che contro voglia era giunto nel foro di Costantino.

zare una imitazione diretta¹². La γνώμη riportata da Scylitzes in forma indiretta (καὶ καλὸν ἐντάφιον τὴν βασιλείαν λέγουσα εἶναι) è l'elemento di più immediata connessione con il modello procopiano (ἐμὲ γάρ τις καὶ παλαιὸς ἀρέσκει λόγος, ὡς καλὸν ἐντάφιον ἡ βασιλεία ἐστὶ¹³) ed è un'aggiunta 'originale' rispetto alle formulazioni fornite da Teofane Continuato e Genesio dell'intervento dell'imperatrice Procopia¹⁴.

Se, dunque, in questa particolare situazione, nella coppia dei sovrani si manifesta un contrasto tra chi è disposto a rinunciare al potere e chi vi resta pervicacemente avvinto, un analogo dissidio si produce anche nella coppia di coloro che rivestono il ruolo di τύραννοι, ma a parti invertite. Il τύραννος è ovviamente sospinto all'azione da una ambizione che è il suo tratto etico distintivo¹⁵, nonostante le perplessità e i tentativi di dissuasione ad opera della moglie; durante la rivolta del 532 contro Giustiniano, Maria, moglie di Ipazio, cerca di trattenerlo prospettandogli l'esito negativo della στάσις; la moglie di Ipazio, Maria, intelligente e con gran fama di castità, tratteneva il marito e non lo lasciava, gridava nei gemiti καὶ τοῖς ἐπιτηδείοις ἅπασιν ἐγκελευομένη, ὡς αὐτὸν τὴν ἐπὶ θάνατον οἱ δῆμοι ἄγοιεν¹⁶.

Analogamente, la sorella di Manuele Comneno si oppone al tentativo del marito, il cesare Ruggero, di impadronirsi del trono: la moglie, vedendolo ben fermo nel suo vivo desiderio di diventare imperatore nonostante le sue molte raccomandazioni e comprendendo che non avrebbe desistito dal suo intento, se non fosse successo qualcosa, convoca coloro che hanno in mano il potere e κοινοῦται τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ (φησὶν) αὐτοὶ μοι τὸν ἄνδρα παράδοτε, ἡ γοῦν μελήσει πάντως ὑμῖν τοῦ τὴν βασιλείαν ἀδελφῷ συντηρῆσαι τῶμῳ.

¹² Solo la ripresa della γνώμη, e non la più ampia coincidenza tra l'intero discorso di Teodora e quello di Procopia e tra i reciproci contesti, è individuata da I. Thurn, *Byzanz. Wieder ein Weltreich* (Iohannes Scylitzes 1), Graz-Wien-Köln 1983, 291.

¹³ Cf. Proc. *Bella* 1. 24 = 1. 129. 22 - 130. 16 Haury.

¹⁴ La conoscenza e l'imitazione degli storici tardo-antichi nella storiografia bizantina a partire dal X sec. assumono un ruolo notevole e non ancora esplorato pienamente: cf. L.R. Cresci, *Note esegetiche a Michele Psello e Michele Attaliato*, CCC 8, 1987, 211-17.

¹⁵ Cf. H. Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'Empire byzantin*, Paris 1957, 129-41, L.R. Cresci, *Appunti*, 117-20.

¹⁶ Proc., *Bella* 1. 24 = 1. 127. 25 - 128. 4 Haury.

Queste le sue parole. Costoro riuscirono ad attrarre il cesare in un sobborgo della Capitale, con il pretesto di un qualcosa che era necessario fare e, una volta giunto sul posto, lasciarono che restasse lì e fecero ritorno in città¹⁷.

Documentata in autori diversi, talora con più ampiezza, talora in forma frammentaria, si può cogliere dunque con sufficiente perspicuità l'esistenza di uno schema compositivo che oppone le due coppie dei βασιλείς e dei τύραννοι e, all'interno di questa contrapposizione, l'atteggiamento maschile e femminile, secondo una articolazione che dà vita ad un modulo chiasmico.

Le forme e le circostanze in cui torna a proporsi questo schema denunciano, per un verso, fissità e costante riproposizione di temi ed intrecci degli stessi, ma, per un altro verso, mostrano di fruire della flessibilità e della adattabilità che sono caratteristiche comuni alla tipologia del τύραννος nella storiografia bizantina¹⁸.

L'esistenza di un modulo compositivo precisamente articolato, cui lo storico può fare riferimento anche in una circostanza specifica, come il passaggio di potere tra un βασιλεύς perdente e un τύραννος vittorioso, si risolve solo apparentemente in una stereotipizzazione dell'andamento narrativo: in realtà la modificazione anche lieve e l'assenza di un particolare si rivelano un immediato canale di espressione di un determinato giudizio o atteggiamento critico dello storico nei confronti dell'evento o di uno dei protagonisti.

Si considerino le diverse formulazioni assunte dal rifiuto della βασιλῆς di cedere il trono: le motivazioni di Procopia, nelle versioni di Teofane Continuato e di Genesio, fanno perno sull'ostilità verso un'altra donna, la moglie del τύραννος, e sull'insofferenza a trasmetterle la corona. Qui al fortissimo attaccamento alle insegne del potere, motivo topico nella dialettica βασιλεύς - τύραννος¹⁹, si unisce

¹⁷ Cf. Ioann. Cinn., 2. 4 = 37. 19 - 38. 5 (*Ioannis Cinnami epitome*, rec. A. Meineke, Bonnæ 1836, *CSHB*). Un caso per certi versi analogo può essere considerato quello di Gordia, moglie di Fippico, e sorella dell'imperatore Maurizio: Filippico, in disgrazia presso l'imperatore, perché sospettato di meditare una τυραννίς, viene improvvisamente convocato a palazzo. Gordia, temendo per la sua vita, manifesta una profonda disperazione (cf. Theoph., A. M. 6094 = 285. 26-27 de Boor ἡ δὲ γυνὴ αὐτοῦ Γορδία ἔκειτο χαμαὶ ὄδυρομένη καὶ κλαίουσα καὶ τὸν θεὸν ἰκετεύουσα).

¹⁸ Cf. Cresci, *Appunti*, 127-29.

¹⁹ Emblematico l'episodio che vede protagonisti Basilio II e Barda Sclero: Mich. Psell., *Chron.* 1. 27. Del resto, anche Teodora esprime l'impossibilità a rassegnarsi a perdere le insegne del potere e il titolo imperiale: Proc., *Bella* 1. 24 = 1. 130. 7-9

un elemento di vanità e di ostilità tipicamente femminili, venate dal disprezzo per la rivale più fortunata. Ma a questa caratterizzazione Scylitzes aggiunge, grazie all'imitazione dello storico Procopio, una più ricca coloritura: Procopia argomenta con la solennità della γνώμη la sua volontà di resistere e solo al diniego del βασιλεύς oppone, in un ultimo impeto, la più 'personale' ragione del suo atteggiamento²⁰. In Procopio l'impostazione stessa del τόπος è immediatamente espressiva di un giudizio storico assai complesso: il discorso di Teodora, di alta intonazione e forte suggestione, costituisce l'ἀκμή dell'intera sezione narrativa, soprattutto perché non si contrappone ad un discorso, riportato in forma diretta o indiretta, di Giustiniano. Questa omissione si rivela significativa almeno a due livelli semantici: mentre nella tipologia più frequentemente attestata la posizione assunta dalla βασιλίς, in quanto antitetica alla rassegnata accettazione del volere divino esibita dal βασιλεύς, viene implicitamente condannata, nel caso della rivolta di Nika, la serrata e dignitosa allocuzione di Teodora²¹, che anima una resistenza che si rivelerà vittoriosa, non può che concentrare su di sé l'attenzione, quando non l'ammirazione, del lettore, relegando in secondo piano Giustiniano, secondo una scelta di tecnica compositiva e di taglio narrativo costantemente perseguita nei *Bella*²². Ma la variazione rispetto allo schema 'base' è dovuta anche all'impossibilità di attribuire a Giustiniano la profonda repulsione per lo spargimento di sangue dei sudditi, che costituisce la motivazione 'topica' dell'atteggiamento

Haury «che non mi separi mai da questa porpora e che non debba vivere il giorno in cui chi mi incontra non abbia a chiamarmi δέσποινω».

- ²⁰ Ioann. Scyl., 8. 63-65 Thurn ἐπεὶ μὴ ἔπειθεν, ἔσχατον ἐπειποῦσα λόγῳ, ὅτι δεῶν καὶ πέρα δεῶσιν...
- ²¹ Al discorso di Teodora è riconosciuto un alto grado di vericidità da B. Rubin, *RE* 23, 380 (*Prokopios von Kaisareia*): *contra* Averil Cameron, *Procopius*, London 1985, 69. Questa allocuzione viene considerata come un segno della stima di Procopio per Teodora da H. G. Beck, *Lo storico e la sua vittima*, tr. it. M. Antonacci, Bari 1988, 25-31, diversamente, A. Cameron, 69 vi scorge una disposizione negativa di Procopio verso un atteggiamento inopportuno 'maschile' di Teodora: esempio di «women acting seemingly out of character».
- ²² Cf. Rubin, *Prokopios*, 379, Id. *Das Zeitalter Iustinians*, Berlin 1960, 178; M. Cesa, *La politica di Giustiniano verso l'Occidente nel giudizio di Procopio*, Athenaeum 59, 1981, 389-409, L.R. Cresci, *Ancora sulla μύμησις in Procopio*, RFIC 114, 1986, 453, Ead., *Lineamenti strutturali ed ideologici della figura di Belisario nei Bella Procopiani*, Serta Historica Antiqua I, Roma 1986, 248-51.

rassegnato²³: quindi, con una semplice modificazione rispetto alla struttura compositiva prevista dalla tipologia in questa circostanza, Procopio riesce ad esprimere un giudizio doppiamente polemico contro Giustiniano, in piena consonanza con l'atteggiamento costantemente, ma indirettamente, assunto nei *Bella* contro la politica giustiniana²⁴.

Nella *Chronographia* pselliana l'intonazione dell'intero episodio che vede protagonista l'imperatrice Caterina è modulata su una fitta rete di richiami platonici²⁵, che assolvono il fine di presentare Psello stesso nella luce del politico - filosofo, che costituisce l'ideale del poligrafo bizantino²⁶. In questo caso, dal contrasto tra l'ἦθος del βασιλεύς e quello della βασιλῆς non emerge solo una parenesi moralistica, semmai volta a fini apologetici verso la figura di un singolo imperatore, bensì una antitesi tra Caterina e Psello, nella prospettiva auto-celebrativa e memorialistica, tipica della *Chronographia*²⁷. La battuta ironica con cui Caterina addossa a Psello la responsabilità di aver suggerito ad Isacco l'abdicazione («mentre l'imperatrice - sfuggendole come ciò rappresentasse l'innata sua aspirazione - andava

²³ L'accusa di spargere il sangue dei sudditi è un *Leit-Motiv* degli *Anecdota*, 18 = 3. 111-19 Haury.

²⁴ Su questo discorso di Teodora si sono registrati, di recente, numerosi contributi critici: la lunga fortuna dell'aforisma, a partire da Isocrate, è al centro dell'interesse di B. Baldwin, *An Aphorism in Procopius*, *RhM* 75, 1982, 309-11; volto ad individuare il giudizio storico di Procopio, attraverso l'esame dei modelli e dei punti di riferimento antichi presenti in questo passo, è l'esame di J.A.S. Evans, *The Nika Rebellion and the Empress Theodora*, *Byzantion* 54, 1985, 380-82. Il cambiamento apportato da Procopio, che sostituisce βασιλεία a τυραννίς nella formulazione della γνώμη, è intenzionale (cf. B. Baldwin, 310-11): nella nuova accezione che il termine τυραννίς assume in età bizantina, la definizione del potere imperiale come τυραννίς in bocca alla βασιλῆς sarebbe stata assurda e fuorviante. Proprio nell'antitesi βασιλεία - τυραννίς si articola una contrapposizione politico - istituzionale, che perderebbe mordente se Procopio facesse ricorso alla, pur usuale, denominazione di δέσπονα sul problema della titolatura cf. E. Bensammar, *La titulature de l'impératrice et sa signification*, *Byzantion* 46, 1976, 243-91.

²⁵ Cf. Plat. *Charm.* 125a e Synes., *ep.* 43 = 77. 6 Garzya. Su questo passo cf. U. Criscuolo, *Pselliana*, *SIFC* 54, 1982, 199-201.

²⁶ Cf. U. Criscuolo, Πολιτικός ώςηρ. *Contributo al pensiero politico di Michele Psello*, *RAAN* 57, 1982, 129-63.

²⁷ Cf. R. Anastasi, *Studi sulla Chronographia di Michele Psello*, Catania 1969, 8-11, 62; H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I, München 1978, 380.

incolpando dell'idea noialtri tutti, anziché lui medesimo. Come dunque le venni alla vista: "Benedetto codesto tuo consiglio" esclama "uomo virtuoso! Quale squisita ricompensa ci rendi, con quest'idea di indurre il sovrano a monacarsi"»²⁸) introduce un nuovo personaggio nel più consueto schema tipologico, cosicché la stessa strutturazione del contrasto tra βασιλεύς e τύραννος ne risulta influenzata, con esiti encomiastici verso Isacco, ma ancor più verso Psello stesso che 'medierà' l'incruento passaggio di potere. Lo spazio concesso alla βασιλῆς si rivelerà funzionale all'introduzione del successore al trono, Costantino Duca, presentato non come un τύραννος, ma come il più vicino alla predilezione di Isacco²⁹.

Dal rapido esame compiuto si evince con quanta flessibilità questa invariante compositiva si adatti al contesto e come una modificazione, anche di piccolo rilievo, rispetto alla formulazione più consueta del τόπος, faccia emergere nitidamente i lineamenti di un giudizio storico o della caratterizzazione di un personaggio. L'articolata dialettica interna di questo schema a chiasmo si sviluppa secondo una ampia gamma di possibilità espressive in dipendenza dalle contrapposizioni che l'autore sceglie di volta in volta di sottolineare e dalle omissioni, la cui rilevanza ai fini dell'esplicitazione del giudizio si rivela particolarmente incisiva.

Genova

Lia Raffaella Cresci

²⁸ Mich. Psell., *Chron.*, 7. 81. 3-8. La traduzione è di S. Ronchey.

²⁹ Quando disperava ormai di convincere Isacco a conservare il trono, Caterina passa a rivolgergli un'altra supplica: Mich. Psell., *Chron.*, 7. 83. 1-5. Così parlava l'imperatrice, ma non poté convincere il consorte. Quando capì che non le avrebbe dato ascolto: «Di grazia - dice - fa almeno successore al trono chi ti è meglio disposto e più devoto, in modo che a te conservi il privilegio, finché vivi, e sia per me come un figlio». Isacco aderirà a questa richiesta e designerà come successore Costantino Duca, presentandolo come un figlio: Mich. Psell., *Chron.*, 7. 89. 5-11. «Più di costoro che mi si stringono attorno - disse, indicando con la mano i famigliari, - più di mio fratello e di mio nipote e più di queste dilette, la mia consorte e sovrana e la mia unica figlia, posso dire, più di costoro il mio temperamento ti sente prossimo e l'affinità dello spirito è più forte del vincolo naturale, e a te il regno e questi miei cari affido».

UNE NOUVELLE LECTURE DE SOPHOCLE: *OEDIPE SUR LA ROUTE* DE HENRY BAUCHAU

1. [...] ὄν δ' ἐπιστεῖβεις τόπον
χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός;

ἐπεὶ δ' ἀφίκτο τὸν καταρράκτην ὁδὸν
χαλκοῖς βάθροισι γῆθεν ἐρριζομένου¹.

Les vers 57 et 1590 d'*Oedipe à Colone*, parlant du seuil d'airain que présenterait le sol sacré de Colone, seuil ou degrés qu'Oedipe foule et par lesquels il descend dans le monde inférieur, connaissent chaque fois la même variante. Mieux: en écrivant ὁδός, les éditeurs corrigent les manuscrits qui donnent, chaque fois, ὁδός; c'est ce que répètent les apparats critiques des différentes éditions, ainsi Dawe (que nous suivons): «ὁδός codd.: corr. Brunck», «ὁδὸν T, Suda ὁδὸν rell.».

Le fait est troublant. Loin de nous la tentation de reposer la validité de la *lectio* offerte par les manuscrits. Tout au plus pourrait-on la reposer dans une perspective philologique élargie, qui chercherait non pas à retrouver la *lectio* originale, mais à englober dans la catégorie du texte toutes les potentialités de lecture que celui-ci permet; il ne s'agirait donc plus de restituer le texte original, mais bien de considérer comme faisant partie du texte les différentes versions acceptées ou inventées par la tradition. Si le fait reste en soi troublant, il devient éclairant (et en sera lui-même, par un effet de miroir, éclairé) quand on rapproche l'oeuvre grecque d'un roman moderne, contemporain, tout à fait récent, dû à l'écrivain belge de langue française Henry Bauchau, qui porte le titre de *Oedipe sur la route*². 'Sur la route' et non plus au seuil du bois sacré et du ravin de Colone, mais aussi qui arrive au seuil de Colone pour se retrouver encore et toujours 'sur la route'. Précisons que rien ne permet de penser que notre contemporain ait tenu compte des manuscrits.

2. Ce n'est certes pas la première fois que Bauchau traite le mythe

¹ R.D. Dawe, *Sophoclis Tragoediae*, II, Leipzig 1985.

² Actes Sud 1990.

d'Oedipe. Henry Bauchau, né en 1913, poète, dramaturge, romancier sinon historien, un des auteurs fondamentaux de la littérature belge francophone³, a souvent été fasciné par les mythes classiques.

Déjà *La Déchirure*, son premier roman de 1966, présentait un renvoi assez direct à une situation sinon à un texte classiques: les pages réunies sous le titre *L'incendie de Sainpierre*, qui racontent une fuite splendide à travers l'incendie d'une ville, retiennent l'attention. Cet incendie eut réellement lieu, ainsi que la fuite à travers la ville, et Bauchau lui-même nous les a racontés⁴. Il s'agit donc d'une anecdote personnelle. Et cependant la reconstruction rejoint la légende: dans cette fuite à travers Louvain, campe, tel Enée à travers Troie et portant Anchise sur son dos, un grand-père magnifique portant dans ses bras un enfant (Henry), le père étant absent; tel Enée donc, mais aussi au contraire d'Enée. La scène porte en soi sa grandeur et pourtant on peut difficilement s'empêcher de penser qu'elle l'obtient aussi grâce au renvoi à la scène virgilienne (*haec fatus latos umeros subiectaque colla / ueste super fulvique insternor pelle leonis, / succedoque oneri; dextrae se parvus Iulus / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis: Aen. 2. 721-24*)⁵. Il y a donc renvoi à un mythe et à une écriture classiques et en même temps subversion de ce même mythe (et de cette même écriture) - par le biais, notons-le, du mythe majeur pour Bauchau: celui précisément d'Oedipe. Le mythe d'Oedipe reprend, on le sait, celui, décrit par Hésiode, de Kronos châtrant Ouranos (Kronos «saisit <Ouranos> de la main gauche, et, de la droite, il saisit la faux horrible, immense [πελώριον ἔλλαβεν ἄρπην, μακρῆν], aux dents tranchantes. Et les parties génitales, il les coupa rapidement, et il les rejeta derrière»: *Th. 178-82*)⁶, mythe que l'on

³ Rappelons les titres: *La Déchirure* (1966), *Le Régiment noir* (1972), *Oedipe sur la route* (1990) pour la prose, *Gengis Khan* (1960) et *La Machination* (1969) pour le théâtre, *Poésie 1950-1986* (1986) et *Essai sur la vie de Mao Zedong* (1982). Trois journées d'étude lui ont été dédiées les 8, 9 et 10 novembre 1991 lors d'un «Convegno Internazionale» organisé par l'Université de Bologne à Noci.

⁴ Cf. *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve 1988, 23.

⁵ R.A.B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1980.

⁶ F. Solmsen, *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum*, Oxford, 1990; la traduction est de Leconte de Lisle (*Hésiode, etc.*, Paris s.d., 9). M. Delcourt écrivait en 1944: «Il est curieux qu'on n'ait jamais songé à rapprocher la lutte entre Oedipe et Laïos de celle qui oppose Zeus à Cronos. Le parallélisme est cependant frappant» (*Oedipe ou La légende du conquérant*, Liège-Paris 1944, 85). Les critiques de Vernant à ce parallélisme ne convainquent pas; cf., J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976, 73-75 (*Mythe et tragédie en*

retrouve dans le roman: «J'ai eu le sentiment qu'Olivier et moi avions abattu grand-père à l'aide du canif. Il nous avait transmis l'outil mâle et avec cela nous l'avions jeté bas»⁷; on notera le décalage de la faux immense au canif, et celui, opposé, du père au grand-père.

Le mythe d'Oedipe fait sa première importante et manifeste apparition chez Bauchau dans *La Machination*, de 1969 (le titre développe celui de Cocteau, *La Machine infernale*). Le mythe d'Oedipe y subit une modification qui ne fait en réalité que rendre encore plus vital le mythe de la tradition.

L'auteur imagine qu'Oedipe ne tue pas Laïos, et ce grâce à Jocaste. Celle-ci sait tout et accepte le sentiment de son fils. Ce dernier devient roi et fait la guerre que Laïos a abandonnée, tandis que Jocaste va retrouver son mari. Tout semble donc bien fonctionner. Mais Oedipe ne sait pas qui sont ses parents. Mais cette histoire n'est qu'une fiction à l'intérieur de la fiction. Il s'agit d'une représentation théâtrale interprétée par Alexandre et Olympias, sa mère, et à laquelle Philippe assiste. Après la représentation, le roi, c'est-à-dire Philippe, entend rester roi et empêcher Alexandre d'accomplir son destin. Olympias fait alors tuer Philippe, mais le rejoint dans la mort, évitant l'inceste et permettant à Alexandre de devenir à son tour le roi. La modification apportée au mythe traditionnel ne fait donc, on le voit, que le corroborer.

La machination de Jocaste correspond par ailleurs à l'embuscade préparée par Gaïa contre Ouranos, ainsi que le raconte Hésiode encore dans les vers (de 160 à 174) qui précèdent ceux que nous avons indiqués plus haut: la déesse «conçut un dessein mauvais et artificieux»⁸ et, s'adressant à ses enfants, leur promet qu'eux et elle auraient tiré «vengeance de l'action injuste <du> père, car, le premier, il a médité un dessein cruel»; la déesse «cacha»⁹ ensuite Kronos «dans une embuscade» préparée contre Ouranos. La haine d'Ouranos et sa conséquente volonté d'éliminer ses enfants sont en quelque sorte reprises par Laïos en particulier dans l'acte III¹⁰.

Grèce ancienne, Paris 1972, 4^e ch.).

⁷ Bauchau, *La Déchirure*, 193-94.

⁸ Hésiode, 8.

⁹ *Ivi*, 9.

¹⁰ *Le Régiment noir* nous montre quant à lui un père voulu, cherché et enfin tué lâchement, alors qu'il était blessé.

3. ὅτ' οὐκέτ' εἰμί, τηνικαὐτ' ἄρ' εἴμ' ἀνὴρ; s'écrie Oedipe au v. 393 d'*Oedipe à Colone*. On connaît le destin du héros tel que l'a fixé Sophocle. C'est quand il n'est plus rien qu'il est homme, homme et en même temps presque saint, ἱερὸς εὐσεβῆς τε (v. 287), accepté par les dieux.

Cette parabole n'est pas sans rappeler celle d'Hercule, l'idole du petit Oedipe-Alexandre dans *La Machination* et le héros préféré d'*Oedipe sur la route*, Hercule qui se suicide sur le bûcher pour devenir un dieu. Oedipe fait aussi fortement penser à Job, plus encore peut-être que ne l'a vu René Girard¹¹ qui s'arrête en fait, comme la plupart des critiques, à *Oedipe Roi*. Tout comme Job qui répond à ses amis, Oedipe n'est plus à Colone une victime et refuse sa culpabilité devant son accusateur qui lui reproche «les meurtres, les noces et les misères»¹² (v. 962) qu'il a subis, «contre <s>a volonté»¹³: ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον, | τάχ' ἄν τι μνηίουσι εἰς γένος πάλαι (v. 964-65). Oedipe à Colone «heurte [...] de front la croyance»¹⁴ de Créon tout autant que Job heurte celle d'Eliphaz, et la force de son discours - la fortune incertaine de l'oeuvre et la réduction constante du mythe au seul Oedipe roi le démontrent - sera en général plus ignorée que celle même de Job. Le redressement du héros par les dieux (νῦν γὰρ θεοὶ σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ἄλλυσαν: v. 394) est par ailleurs proche du redressement final de Job par Dieu; on notera qu'aux yeux de tout homme, l'acharnement de celui-ci contre Job est lui aussi incompréhensible.

Bauchau reçoit de Sophocle un Oedipe rendu plus spirituel. Le nouvel Oedipe de Bauchau ressemble fortement au nouvel Oedipe de Sophocle. Rappelons qu'*Oedipe Roi* et *La Machination* sont des oeuvres de la première maturité artistique, *Oedipe à Colone* et *Oedipe sur la route*, des oeuvres de la grande maturité, non seulement artistique.

Bauchau n'hésite pas à considérer peu tragique la fin du héros dans *Oedipe Roi*:

¹¹ Cf. *La Route antique des hommes pervers*, Paris 1985, 42-50.

¹² Nous suivons la traduction de Leconte de Lisle, *Sophocle*, Paris s. d., 193.

¹³ *Ivi*, 193-94.

¹⁴ Girard, 49.

Oedipe risque tout dans la course folle de la tragédie, tout sauf sa vie. [...] En s'aveuglant, il vit une scène tragique mais il continue à vivre, [...] Oedipe refuse la fin royale de Jocaste et la destinée du héros tragique¹⁵.

Si tel est le cas pour Oedipe roi, qu'en sera-t-il pour Oedipe errant? La dynamique d'*Oedipe à Colone* est facilement jugée peu dramatique¹⁶. Vittorio Citti remarquait il y a quelques années que «il tema e la formula dello θεοϊσω ἔχθρός <sono> assenti dall' *Edipo a Colono*»¹⁷. Bauchau relève très justement la distance qui sépare les deux *Oedipe*:

Dans la perspective d'*Oedipe roi*, ce voyage [qu'entreprennent Oedipe et Antigone] semble un châtement, la conséquence de ses erreurs et du piège que lui ont tendu les dieux. Au contraire, dans la perspective d'*Oedipe à Colone*, il s'agit d'un voyage initiatique¹⁸.

Le poète grec se place ici dans la tradition des *Euménides*, où le héros n'est plus ennemi des dieux; le mystère qui recouvre l'acharnement des dieux contre Oedipe se termine par une présentation d'Oedipe en tant, proprement, que dieu tutélaire d'Athènes, mais, plus généralement, en tant qu'exemple à suivre pour les hommes. (On continue à penser à Job).

«J'ai creusé dans ton lit le lit de ma rivière», dit Bauchau dans le très beau poème *Oedipe à Colone*¹⁹. Que prend l'écrivain à Sophocle et en quoi innove-t-il par rapport à celui-ci? Beaucoup, d'un côté et de l'autre: il reprend le nom du héros, le titre du livre, cet *Oedipe sur la route*, 'errant' tel qu'il apparaît d'emblée - dès le 3^e vers: τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν etc. - chez Sophocle, il reprend la fin du héros, il reprend même l'idée d'une certaine sacralisation. Ses innovations sont continues: la création de nombreux personnages et de nombreux

¹⁵ *L'Écriture et la Circonstance*, 76.

¹⁶ «A première vue il n'y a pas là matière à une action dramatique», écrit A. Dain dans la Notice qui précède *Oedipe à Colone* dans l'édition des Belles Lettres (Sophocle, *Philoctète. Oedipe à Colone*, Paris 1974³, p. 71). Cf. A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, I, Milano 1982, 386 (*Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, 1957-58).

¹⁷ V. Citti, *Edipo e Bupalò*, in *Atti delle giornate di studio su Edipo*, Torino 1984, 92.

¹⁸ *L'Écriture et la Circonstance*, 78.

¹⁹ *Poésie*, 238.

épisodes autonomes, une sacralisation présentée d'une manière plus indirecte. Mais, surtout, Bauchau remplit un vide qu'avait laissé le tragique grec: qu'a fait le héros une fois chassé de Thèbes, qu'a-t-il fait pendant qu'il errait dans la campagne attique, comment est-il arrivé à Colone, qu'a-t-il pensé pendant son voyage d'errance?

Pourquoi Bauchau s'est-il employé à remplir ce vide? Pourquoi, du *drame* d'Oedipe à *Colone* est-il passé au *roman* d'Oedipe *sur la route*? Si la forme romanesque est généralement pour lui «la seule»²⁰ qui puisse écrire «le vécu entre les faits», il existe dans notre cas un motif très précis: «Les malades psychiques, comme Oedipe, ne voient pas ce qui leur crève les yeux et c'est en travaillant leur aveuglement par l'analyse qu'ils entreprennent d'aller vers plus de clairvoyance»²¹. L'auteur s'éloigne du mythe, non plus en le déformant, mais en l'enrichissant encore. En comblant (d'une manière plus naturelle et respectueuse du mythe raconté par le dramaturge grec que dans le cas de Cocteau face à l'*Oedipe Roi* et de Butor face aux deux *Oedipe* sophocléens dans *Pérégrination*²²) un vide que Sophocle ne désirait guère combler. N'était-ce pas retourner à un Oedipe trop humain? Bauchau n'hésite pas à le rendre plus humain: mais opérera-t-il par soustraction, par réduction de sa propre humanité, ou essaiera-t-il, comme le veut la psychanalyse, de retrouver sinon d'augmenter son humanité? (Pour le moins sa capacité d'action: on confrontera avec profit les différentes actions qu'accomplit Oedipe chez Bauchau - il vit, travaille, crée, mais surtout marche - et chez Sophocle - il se déplace et marche le moins possible, est prié de le faire, Antigone l'aide à faire de minimes déplacements: OI. ἔτ' οὖν; XO. ἔτι βάλνε πόρῳ. OI. ἔτι; etc., v. 178-80, ou OI. οὕτως; XO. ἄλις, ὡς ἀκούεις. OI. ἦ ἐσθῶ; v. 194-95...). La deuxième hypothèse éloignerait Oedipe du presque saint qu'en a fait Sophocle. L'intérêt d'*Oedipe sur la route* réside dans la solution que l'auteur a donnée à ce dilemme.

4. La fin d'Oedipe est racontée par Clios (le principal personnage

²⁰ *L'Écriture et la Circonstance*, 27.

²¹ *Ivi*, 77.

²² On rappellera ici la thèse de Sainte-Beuve, reprise et développée par C. Bo (Aa.Vv., *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, édité par B. Gentili et R. Pretagostini, Roma 1986, 313-25) selon laquelle la culture française n'a pas été capable d'assumer le mythe d'Oedipe (même si la démonstration est faite aussi grâce à une citation d'Alain).

inventé par Bauchau), tout comme elle était racontée par un messager dans la tragédie grecque. Alors que, chez Sophocle, le héros disparaît dans la terre, τύμβον (v. 1756) ou plus ambiguë εσθίαν (v. 1726), l'Oedipe de notre fin de siècle imagine une fresque peinte par Clios où se dessine un chemin dans lequel Oedipe finit par marcher²³ (non pas une fresque, mais un texte était inscrit dans ces lieux mêmes²⁴). C'est dire qu'Oedipe a choisi ou trouvé une troisième voie, qui se situe «au delà de l'action»²⁵ et résulte assez proche de la voie purement spirituelle; cette troisième voie est celle de l'art, de la création, et Clios ne se révèle être autre que Bauchau, qui a construit pour nous cette magnifique fresque qu'est le roman.

Cette voie est encore celle de l'art d'une manière très précise, celle qu'avait réalisée Sophocle dans *Oedipe à Colone*. Les vers 1769-71 du texte grec ([...] Θήβας δ' ἡμᾶς | τὰς ὠγυγίους πέμψον, ἐάν πως | διακωλύσωμεν ἴοντα φόνον | τοῖσιν ὀμαίμοις) sont présents dans notre texte:

<Antigone>, toujours si simple, lui répond par deux vers qu'elle profère dans cette langue étrangère que nous avons entendue chanter dans le bois sacré de Colone. Ils disent à Thésée de la renvoyer à Thèbes pour arrêter, s'il se peut, le Meurtre en marche vers ses frères.

Je [c'est Clios qui parle] me demande si ce sont des vers d'Oedipe que je ne connais pas²⁶.

Ce renvoi à Sophocle est d'ailleurs peut-être trop explicite. Semblablement pour un long passage du 15^e chapitre, où intervient un chœur (mais le terme est évité) de 'vierges' (chez Sophocle il s'agit de vieillards, les vierges étant Antigone et Ismène), chœur qui chante Athènes et que les amis d'Oedipe ne «comprenent» qu'à demi: le passage²⁷ est clairement inspiré du célèbre 1^{er} stasimon de

²³ Bauchau, *Oedipe*, 302: «Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les couleurs que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfonce ou dans nos coeurs».

²⁴ κούλου πέλας κρατῆρος, οὐ τὰ Θησέως | Περίθου τε κείται πίστ' ἀεὶ ξυνθήματα (v. 1593-94).

²⁵ G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano 1990, 331.

²⁶ Bauchau, *Oedipe*, 301-02.

²⁷ *Ivi*, 284-85: «Ce chant s'annonce comme celui des vierges invincibles qui n'usent, pour se faire entendre des hommes, que du langage plus pur de la musique. Il parle d'Athènes, de son sol nourricier, de ses dieux, de ses vaisseaux aux rames

Sophocle. Encore plus explicite est le passage suivant:

A ce moment, <Oedipe> se rappelle que l'homme du rêve s'appelait Sophocle, il ne connaît personne qui se nomme ainsi. Il interroge Antigone, ce nom ne lui rappelle rien non plus²⁸.

L'art de Sophocle est d'ailleurs à la source des nouveaux personnages, ainsi que le dit l'auteur dans sa relecture de son propre roman;

Ce qui attire Oedipe et Antigone à Athènes, c'est l'écriture. L'écriture qui va les dire, le théâtre qui les fera agir. Et celui qui les appelle, c'est Sophocle²⁹.

Très nombreux sont ainsi les renvois précis à Sophocle, tels l'arrivée et l'habillement d'Ismène («montée sur un joli cheval de l'Etna. Elle protège d'un chapeau de paille de Thessalie sa magnifique chevelure blonde»³⁰), la déclaration d'amour d'Oedipe à ses deux filles («Vous avez souffert par ma faute, mais personne ne vous a aimées plus que moi»³¹), etc. Les cas de divergence sont intéressants: aux injonctions de sortir du bois (parfois appelé 'forêt') sacré, Oedipe «ne répond rien»³² chez Bauchau; c'est maintenant à Colone et non plus à Thèbes qu'on menace de le lapider; il ne répond rien à Créon (il n'est d'ailleurs pas prié de le faire par le Choeur!); ses paroles envers son fils Polynice sont d'abord dictées par des sentiments de «tendresse»³³ et d'amour. Le mur de la fresque par ailleurs a été renversé par la foudre, et «ce qui reste de la fresque est en train de

étincelantes. Des poulains sortis de la mer qui la borde et pour lesquels Colone, inspiré par Athéna, a inventé le frein et ses successeurs, la selle et les chars. / Nous ne comprenons qu'à demi ce chant de gloire, car il est proféré dans une langue qui semble être la nôtre et qui cependant en diffère. Les mots, l'intonation, l'accent ne sont plus les mêmes. Cette langue est-elle celle de notre passé ou déjà celle de ceux qui viendront après nous?».

²⁸ *Ivi*, 275.

²⁹ *L'Écriture et la Circonstance*, 80.

³⁰ *Oedipe sur la route*, 286.

³¹ *Ivi*, 301.

³² *Ivi*, 284.

³³ *Ivi*, 292.

brûler»³⁴; la foudre est bien sûr celle de Zeus, décrite par Sophocle, quoiqu'elle remplisse chez ce dernier la seule fonction d'annoncer («le Zeus souterrain tonna», v. 1606; le messager précise d'ailleurs que «la foudre flamboyante de Zeus ne l'a point achevé, ni quelque tempête de la mort», v. 1658-60).

5. Bauchau est passé d'Oedipe roi, l'Oedipe 'analysé', à Oedipe à Colone, l'Oedipe ignoré, celui que Freud n'a pas voulu voir. L'écrivain lui-même nous le précise en citant Conrad Stein, son 'maître' d'analyse didactique:

<Freud> par<t> de l'Oedipe roi de Sophocle et il s'arrête au moment où son héros s'aveugle. Il ne parle pas d'*Oedipe à Colone* et c'est Conrad Stein qui, dans son beau texte sur *La Mort d'Oedipe*, remarque que, parvenu à Colone, Oedipe n'est plus le «seul scélérat» [...] ni un misérable qui s'est mutilé dans une crise de désespoir, mais qu'il est devenu un divin mendiant»³⁵.

Le mythe classique a été 'expliqué' (par Freud), on ne le raconte plus. Bauchau, dans un geste post-moderne, a besoin du mythe classique pour (se) raconter. Ne se limitant pas à expliquer le mythe - ce qui ne peut être son but d'écrivain -, il le revit et oublie l'explication préalable, son discours dévie; il choisit le mythe d'Oedipe déviant de Thèbes à Colone, il est emporté par une vague³⁶ qu'il ne contrôle plus. Bauchau, acceptant l'influence et l'*exemplum* sophocléens, part donc d'une situation classique pour aboutir à une situation qui n'est plus tout à fait classique. Déviant par rapport à ce qui est ou mieux à ce que nous croyons être le classique, il rejoint la part de mystère que les explications modernes du monde dit classique ont occultée: *Oedipe à Colone* était aussi l'expression d'un mystère.

ὀδός donc, ou ὀδός? Loin de nous, disions-nous, toute velléité philologique. *Oedipe à Colone* est une oeuvre fortement construite et

³⁴ *Ivi*, 302.

³⁵ *L'Écriture et la Circonstance*, 76. On lira aussi, de C. Stein, «*Oedipe Roi*» selon Freud, qui précède la réimpression du livre cité de M. Delcourt: Paris 1981, V-XXVII. L'expression «divin mendiant» est reprise par Bauchau, *Oedipe*, 297, alors que le concept de 'scélérat' est déjà chez Sophocle (v. 142).

³⁶ Nous avons employé le terme à dessein: le chapitre *La Vague*, qui raconte la création de la sculpture d'une vague et d'une barque toutes de pierre, anticipe la fresque finale.

métalittéraire. Le texte est rempli d'allusions à l'errance, à la cécité, à la vision, au savoir et à l'apprendre (on notera la haute fréquence de termes tels *πλανήτης, ἀλήτης, ἰδεῖν, διδάσκειν*); 20 fois, apparaît le terme *ὁδός* lui-même, plusieurs fois associé à celui de *πούς* ou à l'idée de la marche (*ὁδοιπορεῖν...*), le renvoi au nom d'Oedipe est souvent clair (cf. encore *ὁδοιπορεῖν* aux v. 99, 840, 849, 901 - *ἐμπόρων ὁδοί!* - 1251, ou la série *Οἰδίπους / ὁδοῖς / ὁδοῦ* aux v. 1395, 1397, 1400). Si le v. 103 nous explique le but de toute tragédie, c'est-à-dire de rejoindre *πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφὴν τινα*, rappelons que la *ὁδός* peut aussi être le chemin que parcourt toute tragédie. La philologie rejoint l'imaginaire le plus symbolique: *ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός* (Hom., *Θ* 15³⁷), là où les portes de fer s'ouvrent et où le seuil d'airain se fait degrés qui descendent, ne peuvent que commencer le froid chemin et le long voyage dans l'au-delà. Bauchau en ce sens n'a fait qu'exploiter des qualités déjà virtuellement présentes dans le texte de Sophocle.

Potenza

Jean Robaey

³⁷ D.B. Monro-T.W. Allen, *Homeri Opera*, I, Oxford 1969.

MADRE TERRA, MADRE MATERIA

Un'immagine ricorre frequente nella città greca a rappresentare la maternità, quella della terra coltivata, come mostra la simbologia presente nel rituale matrimoniale di Atene. La corona di piante spinose e le ghiande di quercia alludono alla condizione ormai trascorsa di fanciulla, alla quale presiede Artemide, vergine cacciatrice, signora delle contrade incolte. Il pestello del mortaio, il setaccio, il pane, distribuito da un bambino che pronuncia la formula «Ho fuggito il male, ho trovato il meglio» significano a loro volta l'ingresso nella vita civile dei cereali, che la cerimonia ha il compito di inaugurare. Attraverso il matrimonio la donna diverrà un terreno fecondo per quella semina di figli legittimi, simili al padre, che sarà il capofamiglia a compiere, come insegna Demetra, divinità protettrice dell'agricoltura e al contempo dell'unione coniugale¹.

L'assimilazione tra il corpo femminile e la terra, consacrata dai rituali celebrati nella città, compare più volte nella tradizione letteraria e, particolarmente eloquente, nell'*Edipo re* di Sofocle. La tragedia si apre davanti le porte del palazzo reale, ove fanciulli, giovani, vecchi stanno supplici presso l'altare di Apollo. Il sacerdote che li guida descrive il flagello che si è abbattuto su Tebe, flagello da cui implorano Edipo di liberarli, come un tempo li aveva sciolti dal

¹ Entrando a far parte di una delle case che costituiscono la città la donna - esclusa dalla dimensione pubblica, politica - si integrerà in essa, per quanto le è consentito farlo. L'integrazione della donna 'straniera' nella nuova comunità è espressa nella cerimonia nuziale dal contatto con il focolare, centro fisico e simbolico dello spazio domestico. Al calar della sera, un corteo accompagnato da musiche e danze, alla luce delle fiaccole, accompagna la sposa alla dimora del marito, che la conduce vicino alla fiamma. Amministrando gelosamente i beni e generando figli legittimi, assumerà le virtù di conservazione e di continuità che Estia, la dea del focolare, incarna. Sul rituale matrimoniale cf. L. Gernet - A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Paris 1970, 247 ss.; U.E. Paoli, *La donna greca nell'antichità*, Firenze 1953, 48ss.; J.P. Vernant, *Hestia-Hermes*, in *Mito e pensiero presso i Greci*, tr. it. Torino 1970, 101 ss.

Demetra veglia sulla fecondità della terra e delle spose ateniesi anche nel rituale delle Tesmoforie, dal quale sono escluse straniere, concubine, etere (vedi M. Detienne, *I giardini di Adone*, tr. it. Torino 1975, 98 ss.). Concubine ed etere partecipano invece alle Adonie, 132 ss.: sotto il sole della canicola esse salgono sui tetti, per esporre piccoli vasi contenenti semi di cereali e di ortaggi, i giardini di Adone. Questi conoscono una germinazione tanto rapida quanto effimera: agricoltura difforme da ogni procedura tradizionale, dopo pochi giorni trascorrerà dall'eccedenza alla morte.

giogo crudele della Sfinge. Nè il suo discorso la città è prostrata: «essa si spegne nei germogli ricchi di frutti della terra, si spegne nelle mandrie pascenti, nei parti infecundi delle donne (τόκοισι...ἀγύνοις)». Una terribile piaga, un λοιμός, nume portatore di fuoco, si è infatti abbattuta su Tebe (vv. 22 ss.)².

Lo stesso scenario di desolazione emerge successivamente dalle parole del coro, che compiangono le infinite sciagure, l'intero popolo preso dal male, senza che alcun rimedio di mente umana possa porre un riparo. I figli della polis giacciono al suolo privi di compianto propagando la morte, mentre le mogli, le vecchie madri, si affollano agli altari nel loro dolore. Né la pestilenza si limita a diffondere i lutti tra gli uomini, perché torna a presentare il volto di un flagello, divino, che travolge ciò che è dotato di vita: «i frutti (ἔκγονα) della terra gloriosa non crescono, né con i parti (τόκοισιν) le donne si risolvono dalle sofferenze in cui esse gridano» (vv. 168 ss.). La terra di Tebe dunque è malata ed il suo male è la sterilità, l'inaridirsi dei germogli. È lo stesso male di cui soffrono le donne, l'inaridirsi delle creature nel grembo, il modo peculiare in cui vengono colpite. La fecondità accomuna i loro corpi e le distese che circondano Tebe.

² Sul manifestarsi del λοιμός come inaridimento delle fonti della fecondità vedi l'analisi di J.P. Vernant, *Ambiguité et renversement. Sur la structure énigmatique d' "Oedipe-Roi"*, in J.P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973, 117 ss.: sterilità, malattia, morte sono espressioni di un'identica potenza di contaminazione. Il re è il responsabile del benessere collettivo, come in Hes., *Op.* 225 ss: se mai egli si allontana dalla giustizia fioriscono infatti la città, la popolazione che vi abita, ed alla pace si accompagna la prosperità dei frutti, degli armenti, delle donne. Ma per per la sua *hybris* Zeus fa ricadere su tutti carestia (λιμόν) e λοιμόν producendo appunto morte e sterilità. (J.P. Vernant, *Il mito esiodeo delle razze*, in *Mito e pensiero*, 36-37). Sulla problematica relativa al λοιμός fondamentale è lo studio di M. Delcourt, *Stérilités mystérieuses & naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Liège 1938), la quale ne sottolinea il carattere di flagello divino che colpisce la riproduzione, seppure una malattia in senso stretto possa aggiungersi.

Il quadro oppositivo della felicità riservata ai popoli giusti e dell'infelicità che attende gli ingiusti si ritrova più volte nella letteratura greca. Cf. Aesch., *Suppl.*, 434 ss.: le Danaidi preannunciano a Pelasgo che, se non saranno accolte, spetterà ai figli e alla casa pagarne il fio. 656 ss.: esse evocano l'idillio che seguirà al rispetto del diritto d'asilo, la lontananza del λοιμός, i parti fortunati delle spose, la fertilità del suolo e degli animali. Così le Erinni (Aesch., *Eu.*, 808 ss.) minacciano Atene di una lebbra esiziale alle foglie e alla prole, ma successivamente Atena le prega di mutare la maledizione in benedizione, invocando sull'Attica abbondante frutto della terra e del bestiame, la protezione del seme umano (902 ss.). (Questa problematica è oggetto di una più ampia trattazione in S. Campese, *La cittadina impossibile*, Palermo, in corso di pubblicazione).

I commentatori hanno proposto anche una diversa interpretazione, incentrata su una diversa traduzione del termine τόκοισι. Questo non alluderebbe alla nascita dei figli, ponendo l'accento sull'arresto di ogni produzione naturale, ma al momento del parto, che le madri non sarebbero in grado di superare. Il tributo che pagherebbero al λοιμός sarebbe in questo caso la morte, un tributo che è sempre un insuccesso del corso della procreazione. Ma, se «i frutti della terra non crescono», ciò può includere, oltre alle culture, le greggi e le creature umane, come già lo scoliaste aveva precisato: la morte delle donne è l'ulteriore manifestazione di una piaga che uccide la vita, ogni suo slancio, racchiuso nell'unicità della metafora³. Un'immagine analoga torna nel discorso di Edipo, che espone le misure adottate per giungere all'individuazione dell'uccisore di Laio. Egli rivolge agli dei una preghiera: per coloro che non eseguiranno tali ordini «non sorgano messi dalla terra (ἄροτον...γῆς), né figli dalle donne (γυναικῶν παῖδας, vv. 269 ss.)». Il paese è una distesa comune che unifica la fertilità dei campi, delle famiglie, e il grembo femminile torna a confondersi con quello primordiale della madre terra.

Edipo acquisisce progressivamente la consapevolezza di essere lui l'empio contaminatore che sconvolge il corso dell'esistenza, il μῖασμα che, insanabile, va scacciato dalla comunità. Le predizioni di Apollo si sono avverate: è nato da chi non doveva, ha vissuto con chi non doveva, ha ucciso chi non doveva (vv. 1183 ss.). Il coro leva il canto della sua sorte infelicissima: un unico grande porto bastò al figlio e al padre

³ Sch. 172 ἔκγονα <κλυτᾶς> χθονός· ἢ τὰ δένδρα ἢ τοὺς παῖδας φησιν. Per τόκοισι = parto cf. Sch. 173 ἐν τοῖς τόκοις; cf. M. Delcourt, 1955: le donne non riescono a superare il travaglio, mentre l'idea della morte dei germi è esaurita nel verso 172. Una disamina delle diverse interpretazioni è compiuta da J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle*, Lille 1990, 171-74), il quale ipotizza conclusivamente che l'arresto della procreazione umana sia già inglobato in quello dei frutti della terra, mentre successivamente l'attenzione verte sulle donne stesse: «ni les femmes en gésine ne se relèvent des douleurs hurlantes pour accoucher». Infatti «elles sont atteintes par un autre mal qui ne comporte pas la délivrance». Diversamente R. Jebb, *The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1914, 173: τόκοισι = «by births», ritenendo che il punto in questione sia la maledizione sui frutti della terra e del grembo, non semplicemente la mortalità tra le donne. J.C. Kamerbeek, *The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967, 172-73, considera a sua volta tale mortalità meno rilevante per il contesto e propone l'interpretazione del D come strumentale («by births» Jebb). R.D. Dawe, *Oedipus rex*, Cambridge 1982, 172-73, pur affermando l'impossibilità di definire con sicurezza quale specie di D sia τόκοισι, intende che le donne non emergono dal travaglio con figli a cui hanno appena dato nascita (D comitativo).

per giacervi come sposo. «Come i paterni solchi poterono muti sopportarti fino a tanto?» (vv. 1207 ss.). L'immagine femminile si iscrive ancora nello spazio immobile della terra di Tebe, nelle pratiche, pervase di religiosità, che tornano a raccoglierne i frutti. La sua distesa è, nel volgere delle stagioni, garanzia di sicurezza, silenziosa promessa di nutrimento, di persistenza nel trascorrere del tempo. La fecondità che le appartiene non è tuttavia diffusa sulla superficie, entro di essa, perché è ristretta in una linea segnata, una ferita incisa, un solco, quello in cui l'uomo getta la semente. Il termine ἄλοξ, solco, designa metaforicamente anche la moglie, il campo di Demetra, di cui il rituale del matrimonio inaugura l'aratura coniugale: la generazione appare primariamente fatica e impegno del padre, il soggetto attivo che apre la zolla per immettervi il germe del nuovo essere.

Giocasta era il solco del padre, di Laio, che tuttavia ha subito anche il figlio. Nelle parole del coro la fecondità femminile assume un alone ambiguo, in quanto la sua passività, da docile collaborazione all'opera maschile, diviene insensibilmente tacita connivenza. La terra infatti accoglie il seme senza riconoscerlo; estranea agli imperativi della cultura, della legge, è indifferente a chi sia il proprietario dell'aratro. Così il corpo di Giocasta ha tollerato in silenzio, non ha riconosciuto il seme di chi essa stessa aveva partorito, condividendo l'amoralità della fertilità naturale.

La stessa immagine emerge dalle parole del messaggero che riferisce ai cittadini di Tebe le sciagure avvenute nella casa dei Labdacidi: la volontà di Edipo di uccidere la regina e, dopo la scoperta del suicidio, l'accecamento inferto a se stesso. Edipo si aggirava disperato chiedendo che gli venisse data una spada e dove poteva trovare la sua donna, no, non la sua donna, il materno grembo di lui e dei figli (vv. 1255 ss.). Il termine usato per designare la madre è ἄρoura, che designa il campo coltivato, coltivabile, ed è al contempo metafora della figura femminile, della coltivazione di cui è anch'essa oggetto⁴.

⁴ La problematica, nella sua complessità, è ampiamente esaminata da P. Dubois, *Il corpo come metafora*, tr. it. Bari 1990: l'autrice sottolinea come la metafora della terra conferisca alla figura femminile un carattere sempre più arcaico, rispetto al progressivo affermarsi dei traffici marittimi nell'economia ateniese del V secolo (88ss.). Per l'uso del linguaggio della semina nella delineazione dell'incesto - Edipo è 'conseminatore del padre' v. 459 - cf. Vernant, *Ambiguité*, 126 ss.; O. Longo, *Regalità, polis, incesto nell'Edipo tragico*, in *Atti delle giornate di studio su Edipo*, Torino 1984, 78 ss. Il ruolo della donna privilegiato nelle tragedie sofoclee è analizzato da V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1979, 85 ss.: è quello di produrre una prole legittima. Una lettura del suicidio per impiccagione

Questa madre è una zolla arata due volte, che ha prodotto un secondo raccolto, lo spettacolo di una stirpe intollerabile alla vista umana (vv. 791 ss.) perchè estremo oltraggio alle regole che organizzano la sessualità come l'agricoltura. Il diritto definisce infatti l'identità di chi è legittimato a praticarle, modellando la fecondità entro lo schema di un'ordinata riproduzione della comunità. Ma la fecondità, seppure ristretta nella controllabilità di un solco, può introdurre la sua eccedenza all'interno del solco stesso, duplicando l'immagine di chi lo lavora, fino alla trasgressione delle norme fondamentali della società.

Il messaggero conclude il suo racconto (1287 ss.): Edipo grida che si aprano le porte e si mostri a tutti colui che ha ucciso il padre e con la madre... Il messaggero diviene improvvisamente reticente: Edipo pronuncia parole empie, per lui irripetibili. L'incesto appartiene all'ineffabile: è un crimine che pone l'uomo al di fuori dell'umanità, anche se la rete metaforica in cui si esprime ne fa un atto remoto di aratura, una semina anonima nella distesa della terra di Tebe.

L'immagine della terra non è tuttavia la sola a rappresentare la maternità, presente nella tradizione greca: Aristotele, delineando il meccanismo del concepimento nel *De generatione animalium*, ne offre un'altra, altrettanto potente, quella della materia. Il concepimento di un nuovo essere è l'esito della collaborazione tra maschio e femmina, che forniscono apporti differenziati ma ambedue indispensabili, in quanto il sangue mestruale è ritenuto come lo sperma un elemento insostituibile per la costituzione dell'embrione. Entrambe le secrezioni trovano spiegazione in un unico modello, che ne assimila la formazione al sistema generale delle trasformazioni caloriche che si attuano nell'organismo. Lo sperma è un residuo prodotto dall'elaborazione dell'alimento ed è un residuo utile perché non viene semplicemente espulso ma riutilizzato dalla natura; è anzi il residuo più utile, che si genera dalla trasformazione finale, cioè dal sangue (1. 724b. 25 ss.). La cozione (πέψις), che presiede alla metabolizzazione, lo origina, operando un salto qualitativo precluso alla femmina. «La femmina è infatti contraddistinta da un'impotenza (ἀδυναμία): non è in grado a motivo della sua natura fredda di operare la cozione del seme a partire dall'alimento ultimo» (728a. 18 ss.). L'analisi aristotelica ha un chiaro referente maschile: è incentrata sullo sperma e per

di Giocasta come morte tipicamente femminile, contrapposta alla morte virile con la spada è condotta da N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, tr. it. Bari 1988, 9 ss.

questo delinea un'ipotesi esplicativa, mentre il mestruo ne ricalca le modalità nell'ambito del difetto: è infatti sperma «non puro» (728a. 26), «non cotto» (4. 774a)⁵.

Anche la formazione dell'embrione è il risultato di un processo di cozione, operato dallo stesso sperma che 'concuoce' il mestruo, innescando l'atto generativo. Il maschio, in quanto maschio, è attivo, mentre la femmina, in quanto femmina, è passiva, e d'altronde la passività è prerogativa della materia, dimensione in cui si colloca il suo apporto. Lo schema causale, che fornisce il supporto logico-ontologico alla fisiologia, procede alla seguente distribuzione dei ruoli: «il maschio apporta la forma (εἶδος) e il principio del mutamento, e la femmina il corpo (σῶμα) e la materia (ἕλην), come nella cagliatura del latte il corpo è dato dal latte, mentre il succo di fico o il siero sono l'elemento che possiede il principio costitutivo» (729a. 10 ss.).

L'immagine della madre materia, costruita dall'analisi teorica, si propaga dunque in quella del latte, in base alla corrispondenza analogica che lega i processi di trasformazione in cui l'una e l'altro sono inseriti. Ma la rete analogica non stringe solo i fenomeni di ordine naturale perchè si estende anche a quelli che appartengono all'ordine delle tecniche. L'unità cui dà luogo la collaborazione tra i sessi è allora «come il letto prodotto dall'artigiano e dal legno»: al modo in cui il falegname plasma il materiale grezzo secondo il modello dell'oggetto presente alla mente, così lo sperma immette nel residuo femminile il modello del nuovo individuo. Lo sperma non entra per nulla a far parte del concepito, come dall'artigiano non proviene alcunché al legno, né nell'oggetto vi è alcuna porzione dell'arte del costruire: è la forma essenziale che proviene da lui attraverso

⁵ Le generalizzazioni aprioristiche all'interno della biologia aristotelica, dettate dall'assunto della superiorità maschile, sono analizzate da G. Lloyd, *Il sesso femminile: cure mediche e teorie biologiche nel quinto e quarto secolo a.C.*, in *Scienza folclore ideologia*, tr. it. Torino 1987, 74 ss. In particolare Aristotele ricerca una correlazione 'semplice' tra le coppie di qualità opposte maschio e femmina, caldo e freddo: se in base alla maggiore freddezza femminile egli argomenta che il mestruo è analogo allo sperma, ma con un minor grado di cozione, altrove (765b. 8 ss.) il calore maggiore del maschio è per converso inferito dalla sua capacità di compiere la cozione. Sui valori negativi che il codice vegetale associa all'aggettivo ψυχρός cf. Detienne, 88 ss.: la lattuga, classificata dai botanici come pianta di natura umida e fredda, è connessa alla mancanza di forza vitale e sessuale. Il destino che il mito assegna ad Adone è emblematico: le pene per il suo abuso della sessualità, esercitata prima dell'età di procreare, sono l'impotenza e la morte, causata da un cinghiale in un'aiuola di lattuga.

l'impulso nella materia (730b. 1 ss.). Infatti, compiuto il proprio compito, rapidamente si scioglie e si volatilizza (διαλύεται καὶ πνευματοῦται), poiché possiede una natura fluida e acquosa (2. 737a. 8 ss.). Più impalpabile ancora è la sua componente specifica, il *pneuma*, cui pertiene il calore operante il concepimento, che, diversa da tutti gli elementi a fondamento del mondo fisico, è analoga all'elemento da cui gli astri sono costituiti (736b. 35 ss.).

L'analogia si dilata d'altronde ad abbracciare l'universo intero, poiché consideriamo la natura della terra come femmina e madre⁶, mentre chiamiamo il cielo e il sole generatori e padri (1. 716a. 15 ss.). Emergono vicende antiche e tuttavia sempre nuove, la pioggia benefica che scende a fecondare il suolo, il calore solare che fa germinare le erbe. Emergono altre vicende, anch'esse antiche, le nozze della coppia primordiale terra e cielo, ricorrente nelle cosmogonie (Hes. *Th.* 133 ss.), archetipo delle nozze umane e divine. L'immagine della madre terra, che silenziosamente accoglie il seme nel solco, riaffiora nella corporeità tecnica del legno con cui il letto è fabbricato, nella corporeità metafisica della materia⁷.

La generazione è dunque opera del padre, il cui seme trasmette l'anima, e se il concepimento consegue un esito corretto l'anima del nuovo essere non sarà altro che la sua. Il patrimonio formale di cui il padre è portatore ne ripropone infatti l'immagine e la norma fisiolo-

⁶ L'analogia feto/utero = pianta/terra svolge un ruolo centrale nella spiegazione dello sviluppo dell'embrione, in quanto atta a riprodurre attraverso un processo visibile il processo che avviene nell'oscurità del ventre (cf. G. Lucchetta, *Scienza e retorica in Aristotele*, Bologna 1990, 39 ss.). Si tratta di un' 'analogia eccellente' poiché il prodotto del concepimento, almeno nella sua prima fase, non può essere assimilato ad un animale, pur essendo un vivente. Ha infatti l'anima nutritiva, comune alla piante, e solo progredendo giunge a possedere quella percettiva, grazie alla quale si è appunto animale (736a. 35). Su questa problematica cf. anche D. Lanza, *Introduzione a La riproduzione degli animali*, in *Aristotele-Opere biologiche*, Torino 1971, 806 ss.

⁷ L'opposizione cielo/terra è una delle opposizioni apparenti in natura che il pensiero greco arcaico rivestiva di un importante valore simbolico: destra/sinistra, maschile/femminile, luce/oscurità. In particolare il cielo e la terra appaiono associati a due fondamentali antitesi religiose, quella tra divinità olimpiche e ctonie, tra dei e uomini. Inoltre è riscontrabile la tendenza a correlare i membri di differenti coppie, nonostante l'eterogeneità, in base alla contrapposizione tra ciò che è superiore e ciò che è inferiore (cf. G. Lloyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge 1966, 38 ss.). Tale metodo esplicativo è rintracciabile anche nel pensiero filosofico e medico, come si è visto per la correlazione tra caldo /freddo, maschio/femmina, riproponendone la carica simbolica all'interno della spiegazione scientifica.

gica implica che il mestruo si adegui docilmente a recepirla. Se lo sperma, grazie al calore di cui è dotato riesce a concuocere perfettamente il residuo, verrà alla luce un figlio maschio somigliante al genitore, quasi un altro se stesso. L'ideale regolativo che affiora è quello della riproduzione dell'identità, il sogno di una riproduzione puramente paterna, in grado di perpetuare nel tempo la propria copia. Ma il divenire non è posto al livello dell'identità, propone la somiglianza, il parametro che misura l'approssimazione al modello, all'affermarsi indiscusso della forma. Il margine massimo di allontanamento è rappresentato dalla nascita di chi non ha neppure l'apparenza di un essere umano, la nascita di un mostro, di un τέρας (4. 767b. 4-5). Il τέρας rinvia nella consuetudine all'orrore del venir meno della fissità della specie: raccontano di nati con la testa di caprone o di bue e, tra gli altri animali, di vitelli con la testa di bambino o pecore con la testa di bue (769b. 10 ss.). Seppure si tratti soltanto di una somiglianza per l'impossibilità che un animale si formi in un altro, di tale fenomeno sono tuttavia state delucidate le cause, che presiedono all'ampia casistica prevista dalla teratologia aristotelica. L'agente, il seme maschile, subisce a sua volta per effetto del paziente, la materia femminile, la quale non è dominata o per mancanza di forza di ciò che opera la cozione o per la quantità e la freddezza di ciò che è oggetto della cozione e della specificazione (768b. 16 ss.). La responsabilità delle anomalie biologiche attiene alla ὕλη che, nella sua opaca inerzialità, resiste all'ordine formale.

Ma «anche chi non rassomiglia ai genitori è già in un certo modo un mostro (τρόπον τινὰ τέρας), perché in questi casi la natura è in qualche modo fuorviata dal genere» (767b. 5 ss.). I principi della generazione, il maschio e la femmina, assumono la riconoscibilità dei volti di un padre e di una madre, riconducendola dallo spazio anonimo della specie a quello pregnante della famiglia. Nel *continuum* che lo unisce agli animali nel compito della riproduzione - afferma l'*Etica Nicomachea* - l'*anthropos* segna una frattura, presentando la differenza specifica di condividere stabilmente con una donna una casa, di συνοικεῖν, di formare appunto una famiglia (8. 1162a. 16 ss.).

Nel processo di approssimazione alla norma i genitori segnano tuttavia soltanto una tappa intermedia perché il patrimonio genetico da trasmettere è quello di chi amministra l'οἶκος⁸ ed è al contempo

⁸ Il rapporto famiglia/città riveste un ruolo fondamentale, a partire dalla riforma di Clistene che sancisce il prevalere dell'assetto civico-territoriale su quello gentilizio (vedi P. Lévêque-P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien*, Paris 1964, 17-18; 50-51).

colui che genera: il primo inizio della devianza è nascere anziché maschio, femmina (767b. 8). Tale nascita riceve questa spiegazione: «quando il principio non domina, non è in grado di operare la cozione per difetto di calore e non conduce alla propria forma, ma è inferiore a tale incombenza, deve necessariamente mutarsi nel suo opposto. Ora l'opposto del maschio è la femmina (766a. 18 ss.)». La devianza, la differenza sessuale che percorre la specie, torna inoltre ad approdare alla famiglia, in quanto la perfetta cozione implica che il nato sia ἐοικὸς τῷ γεννῶντι (767b. 20 ss.). L'εἶδος da riprodurre è l'individuo, Socrate, ed egli è un uomo (ἄνθρωπος) fatto in un certo modo. Nella maggior parte dei casi pertanto i caratteri ereditari per cui si è maschio o padre particolare per natura insieme vincono o sono vinti, dal momento che la loro distinzione è minima: la degenerazione nell'opposto che origina la donna si traduce per lo più nella nascita di una figlia somigliante alla propria madre⁹.

L'erede della casa paterna, il figlio legittimo, è anche il futuro cittadino, la cui selezione è pertanto affidata alla 'promessa di matrimonio', l'ἐγγύη, che conferisce legittimità alla convivenza tra uomo e donna. (Sull'istituto matrimoniale vedi F. Brindesi, *La famiglia attica: il matrimonio e l'adozione*, Firenze 1961; W.K.Lacey, *The Family in Classical Greece*, London 1968; J.P. Vernant, *Il matrimonio*, in *Mito e società nell'antica Grecia*, tr. it. Torino 1981, 50-75). La fanciulla, insieme alla dote, viene consegnata dal tutore-padre al tutore-marito: questi amministrerà le sostanze, essendo lei priva di capacità giuridica. L'asse ereditario, rigorosamente maschile, esclude dalla composizione della dote la terra di famiglia; non vi rientrano inoltre le attività speculative, laboratori, 'banche' (Dem. 27. 5; 45. 28). La legge tutela il diritto del padre a recuperare il valore dei beni assegnati, nel caso la figlia facesse ritorno nella casa di origine per il venir meno del vincolo coniugale. Egli poteva eventualmente ricorrere ad assicurazioni immobiliari, ipotecando appezzamenti di proprietà dello sposo per un'entità equivalente a quella fornita (vedi M.I. Finley, *Studies in Land and Credit in Ancient Athens*, New Brunswick 1952, 44 ss.; D.M. Schaps, *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edinburgh 1979, 74 ss.).

- ⁹ Sulla concezione della materia presente nella teratologia aristotelica cf. A. Mansion, *Introduction à la Physique aristotélicienne*, Louvain 1946, 245 ss.: la natura-materia è considerata dotata di un'attività reale; essa offre una resistenza positiva all'effort grazie al quale la causa efficiente tende a dominarla. Cf. inoltre L. Repici, *La natura e l'anima. Saggi su Stratone di Lampsaco*, Torino 1988, 108 ss.: il dettato della natura appare una vicenda di alterne vittorie e sconfitte e il mostro è il frutto di una ribellione. L'aporia prodotta dall'assunto dell'unicità maschile della specie - tra maschio e femmina non sussiste una differenza specifica benché la loro differenza sia la contrarietà (*Metaph.* 10. 1058a. 28 ss.) - è ampiamente analizzata da G.Sissa, *Il corpo della donna*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa, *Madre-materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino 1983, 139 ss. Su questa problematica vedi anche M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, Milano 1979, 124 ss.

Sono nascite che si iscrivono ancora nella cecità in cui opera la materia. Una debolezza della causa efficiente - la giovinezza, la vecchiaia - producono una carenza di calore, una *défaillance* nella fisiologia corporea attraverso la quale si opera la trasmissione di forma. Si apre allora il varco ad una modalità recessiva, all'emergere degli impulsi potenziali che provengono dalla madre, che ne conducono i tratti. Ma il loro operare è puramente negativo: la corruzione dell'unico εἶδος esistente, quello del padre, a contatto della sorda resistenza al *logos* offerta dalla ὕλη. La fecondità femminile ripropone l'alone ambiguo che già abbiamo visto avvolgerla, allorché apriva la possibilità di un raccolto eccedente, estraneo alle regole della semina coniugale. L'ambiguità si annida ora nella tensione che percorre la materia, aprendo la possibilità di una generazione di 'mostri', a cominciare dalla donna stessa.

La nascita della femmina è «necessaria alla natura perché si deve conservare il genere degli animali in cui il maschio e la femmina sono distinti» (767b. 8 ss.). Ma «il τέρας non è necessario per la causa in vista di uno scopo, cioè la causa finale, ma in base ad una necessità accidentale (κατὰ συμβεβηκὸς ἀναγκαῖον), dato che l'animale deve trarre di qui il principio». La necessità che inerisce al τέρας è quella di un risultato, relativo alle condizioni corporee in cui avviene il processo riproduttivo. Anch'esso è «in un certo modo» conforme alla φύσις, ma alla natura secondo la materia che non è dominata dalla natura secondo la forma (770b. 9 ss.). Se la sua anomalia è così ricondotta alle modalità consequenziali e delucidabili di un fenomeno fisico, esso è tuttavia un accidente παρὰ φύσιν rispetto all'ordine della ragione, dei fini. L'ordine dei fini non contempla la femmina, la donna, perché la specie è maschile, ma ne predispose al contempo il recupero etico, metafisico: frutto di una materia eccedente, mal dominata, può divenire la docile premessa corporea di un figlio simile al padre, secondo le regole dell'aratura coniugale.

La figura materna, passiva nel *De generatione animalium*, detiene invece in alcuni passi dell'*Etica Nicomachea* il primato nell'esercizio dell'attività, l'attività di amare. Aristotele, nel libro ottavo (1161b. 16 ss.), esamina i caratteri di una virtù peculiare, la φιλία, l'amicizia nella consueta traduzione italiana che non è in grado di riprodurre la polisemia del termine greco: questo designa infatti sia la pluralità dei

rapporti affettivi familiari, sia l'amicizia in senso stretto, sia il legame erotico. L'analisi dell'affettività familiare pone come radice delle sue diverse forme quella paterna, ma diversifica al contempo l'intensità del sentimento dei figli e dei genitori. Questi ultimi amano di più perchè sentono più forte il vincolo di appartenenza, implicito nella generazione, nella derivazione dal proprio essere. La certezza del vincolo di sangue è inoltre loro maggiormente nota e il loro affetto non si acquisisce nel tempo, ma data fin dal momento della nascita: «da tutto ciò è evidente perché amano di più le madri» (1161b. 26-27).

La figura materna si sostituisce repentinamente a quella del padre, che aveva aperto il discorso, ma questo già aveva assunto una sfumatura diversa nel corso dell'argomentazione. La presenza del capofamiglia aveva connesso la *φιλία* all'attaccamento che una qualunque cosa suscita in colui a cui appartiene, ponendo un'assimilazione tra l'oggetto di proprietà e la parte biologica¹⁰. Si delineava un preciso retroterra giuridico, ampiamente analizzato nel quinto libro: nei confronti dello schiavo e del figlio il padrone e il padre non possono commettere ingiustizia, perchè entrambi ne costituiscono come delle parti, e nessuno sceglie di danneggiare se stesso (1134b. 8 ss). Tale configurazione - irreversibile nel primo caso - aveva invece un termine nel secondo, allorché il fanciullo, diventato adulto, diventava anche indipendente, separato dal padre per opera della legge. Il rapporto di appartenenza rinvia dunque a quello di autorità che, assoluto, il capofamiglia esercita sul proprio figlio, definendo l'ambito in cui l'amore paterno iscrive il suo primato¹¹.

¹⁰ La semantica originaria della *φιλία* è quella del possesso, cf. A.W. Adkins, *Friendship and Self-Sufficiency in Homer and Aristotle*, CQ 1963, N.S. 13, 34 ss.: è la cura gelosa della limitata porzione di beni - persone e oggetti - che in un mondo ostile procurano invece affidabilità e utile. Cf. inoltre G. Glotz, *La solidarité de la famille en Grèce*, Paris 1904, 135 ss.: la *φιλότης* consiste in un fatto esteriore, una 'condizione sociale', un rapporto quasi giuridico. In epoca omerica una donna è definita *φίλη* perché lo sposo la conduce nella propria casa, perché la possiede. Il trattato di pace, la *φιλότης* in senso pregnante, sancisce la fine dell'ostilità tra due famiglie, dovuta allo spargimento di sangue. Le sue procedure rinviano a quelle dell'adozione e del matrimonio: l'integrazione nella comunità offesa, attraverso un vincolo di parentela artificiale, consente che l'offensore non sia più considerato un nemico, uno straniero, un estraneo. La famiglia è il modello di relazioni sociogiuridiche cui si assimilano le altre relazioni. Tale modello stabilisce gli obblighi che intercorrono tra soggetti situati in una condizione reciproca di superiorità / inferiorità, il cui paradigma è la relazione, ineguale per eccellenza, che lega il padre al figlio e il figlio al padre.

¹¹ I caratteri che l'autorità paterna rivestiva in Atene sono analizzati da A.R. Harrison, *The Law of Athens: the Family and Property*, Oxford 1968, 70 ss. Un

Ma se la certezza della filiazione è a sua volta alimento all'affettività parentale, essa assegna la superiorità all'amore della madre, per la quale soltanto il sapere assume la persuasività del vincolo corporeo. Tale vincolo è fonte di superiorità anche rispetto al punto successivo dell'argomentazione, perchè instaura la consuetudine di rapporti più antica, quella iniziata nell'oscurità del grembo. La madre conferisce infine alla relazione di appartenenza un'inflexione nuova, diversa: il figlio è ora amato dai genitori come un altro se stesso, un altro se stesso separato. Egli non è più una parte, oggetto di proprietà e di potere, ma una concrezione autonoma da chi l'ha generata, un io compiuto fin dal momento della nascita. L'emergere della figura materna ha insensibilmente spostato il discorso dall'orizzonte giuridico, che costituiva lo sfondo di una lettura dei rapporti familiari dominata dal padre. Si è aperto lo spazio della dedizione, dell'intima affinità che lega alla creatura con cui ci si identifica, ad un bambino, a una creatura viva.

Ma quella della madre non è solo l'immagine emblematica della $\phi\lambda\acute{\iota}\alpha$ all'interno della casa perchè ne è l'immagine nella città intera, rappresenta la $\phi\lambda\acute{\iota}\alpha$ in quanto tale. Questa, infatti, sembra consistere più nell'amare che nell'essere amati: prova eloquente è il dato che nell'amare godono le madri (1159a. 28 ss.). Il piacere svolge un ruolo essenziale in ogni specie di amicizia, perchè costituisce la motivazione fondamentale, produce il coinvolgimento dei soggetti: l'affettività si traduce nella comunanza di vita, impossibile se gli amici non fossero fonte di gratificazione reciproca. Le madri provano piacere nella purezza più assoluta. Alcune danno i propri figli a balia e, sebbene li amino e li conoscano, non chiedono di essere riamate, se è impossi-

aspetto fondamentale consisteva nella discrezionalità relativa all'accoglimento del nuovo nato nella famiglia: l'alternativa era l'esposizione. Un eventuale successivo ripudio comportava l'esclusione dai culti familiari, una sostanziale difficoltà nel difendere il proprio diritto alla cittadinanza e, forse, la privazione dell'eredità. Anche Aristotele conferisce al capofamiglia il diritto di allontanare il figlio dalla casa, ma questa prassi si configura come un caso limite grazie all'intervento della sua magnanimità, della sua eccedenza in $\phi\lambda\acute{\iota}\alpha$ (EN 1163b. 18 ss.). Il padre, come anche la madre, doveva essere mantenuto ed ospitato dai figli durante la vecchiaia; egli era tutelato da specifiche procedure legali, che si estendevano all'espletamento dei riti religiosi dopo la morte. La cooptazione tra i demoti, ratificata dalla *Boule*, produceva il venir meno della tutela paterna e il costituirsi di un nuovo cittadino, dotato delle diverse prerogative politico-giuridiche (Arist. *Resp.* 42. 1).

le ottenere questo: vedere che stanno bene basta loro. Esse rinunciano pertanto all'esigenza di godere della presenza dell'altro, come continuano ad amare anche se i figli, non conoscendole neppure, non sono in grado di contraccambiare, di dare nulla di ciò che loro è dovuto¹².

Il linguaggio degli affetti scivola in quello dell'obbedienza, del rispetto, degli obblighi sociali che, sia pure privilegiatamente al padre, il figlio è tenuto a rendere ad entrambi i genitori. È un linguaggio che tuttavia non riguarda le madri, remote dalle regole che riconducono la superiorità del dare sul ricevere entro gli equilibri di scambio e di potere che presiedono alle relazioni umane nella *polis*. Appagate dalla gioia del sentimento, esse realizzano una prassi che tutte le attraversa e le eccede: autosufficiente come quella del dio, del filosofo, ma al contempo intrinsecamente effusiva verso le sue creature vitali, i frutti del suo *logos* corporeo.

Pavia

Silvia Campese

¹² Le madri rinunciano all'esigenza di reciprocità (*ἀντιφιλοσως*), che è condizione essenziale della *φιλία*, alla richiesta di un contraccambio equivalente a ciò che è stato dato, tale da garantire la solidità e la giustizia della relazione (*EN* 1155b. 27 ss.). L'amicizia infatti non è un semplice moto affettivo, ma una *ἔξις*, una disposizione, un atto di scelta, che si traduce in una bilateralità consapevole e concordata (1156a. 1 ss.). (Sulla dinamica di scambio, presente anche nella modalità privilegiata di amicizia, quella tra 'virtuosi', vedi W.W. Fortenbaugh, *Aristotle's Analysis of Friendship: Function and Analogy, Resemblance and Focal Meaning*, *Phronesis* 20, 1975, 51-62).

La reciprocità presenta inoltre una doppia valenza, l'uguaglianza aritmetica o proporzionale, a seconda che si instauri tra pari o tra un superiore e un inferiore (1158b. 1 ss.). Il figlio rappresenta l'inferiore per eccellenza, che mai riuscirà a contraccambiare la *φιλία* dei genitori, per quanto grandi siano gli onori da lui tributati loro: chi è in debito deve saldare il conto, ma egli «non sarà mai in grado di pareggiare le benevolenze ricevute e il suo debito non si estinguerà mai» (1163b. 15-21). (Sulla *φιλία* in Aristotele cf. J.C. Fraisse, *Philia: la notion d'amitié dans la philosophie antique*, Paris 1974, 189-286; A.J. Voelke, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque d'Aristote à Panétius*, Paris 1961, 29-72).

Un'analisi della tensione esistente tra la dimensione dell'amicizia e quella della *polis* nell'Atene classica è contenuta in A.W. Adkins, *La morale dei Greci*, tr. it. Bari 1964, 335 ss.: il buon cittadino persegue l'obiettivo di giovare alla città e al contempo di giovare agli amici e danneggiare i nemici, ma questo nodo è intrinsecamente aporetico (vedi anche M. Isnardi Parente, *Il concetto di philia nella storia della società greca*, *Quaderni di Cultura e Storia Sociale* 3, 1954, 200-11; K.I. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e di Aristotele*, tr. it. Brescia 1983, 311 ss.).

Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo, a c. di Diego Lanza e Oddone Longo, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, sez. I, n.221, Olscki, Firenze 1989, pp. 360, s.i.p.

Il risultato di una ricerca compiuta dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Pavia e di quello che era allora l'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova sono raccolti in questo volume che indaga sull'origine e sulle intersezioni di due concetti, spesso antitetici ma per lo più complementari, e in ogni caso di grande rilievo, nell'ambito della gnoseologia come della poetica classiche, vale a dire il verosimile, *eikos*, e il meraviglioso, *thaumaston*. Si tratta, come è evidente, dell'approfondimento di una dimensione aperta a suo tempo da Dodds, nella sua ricerca su *I Greci e l'irrazionale*: in quella prospettiva, il verosimile costituisce la condizione minima della razionalità, laddove il meraviglioso rappresenta una larga parte di quella realtà che eccede la misura razionale in cui una vecchia concezione relegava i valori della cultura greca.

L'indagine è scandita in quattro momenti: 1) strategie della conoscenza, 2) strategie della narrazione, 3) mondo delle meraviglie, 4) il meraviglioso dopo: paradosso e sublime.

Dopo la *Premessa* dei due coordinatori, la prima sezione inizia con un contributo di Oddone Longo, *Il verosimile e il simile*, che mette a punto l'uso di questi concetti, e di quello di *thaumaston*, in diversi campi che spaziano dalla commedia all'epos alessandrino alle scienze naturali. Elisa Avezù (*Thaumaston ed eikos nella logografia giudiziaria*), rapportandosi alla *Retorica* aristotelica e a testi di Antifonte e Lisia, riconosce nell'*eikos* la tipicità del discorso giudiziario, rispetto al quale, per l'oratoria, il *thaumaston* costituisce la polarità negativa che si rigetta di norma sull'avversario. Patrizia Pinotti, in *Aristotele, Platone e la meraviglia del filosofo*, studia il campo semantico di *thauma* e connessi in rapporto ai procedimenti della conoscenza nella filosofia classica greca, mentre Fabio Roscalla, *Paradeigma ed eikos nella costruzione del discorso platonico*, analizza alcune categorie significative per il passaggio dalla *orthodoxa* alla *episteme*, soprattutto nell'ultima fase della produzione platonica. Puntuale e ben costruito il saggio di Silvia Gastaldi su *Eikos e thaumaston nella 'Poetica' di Aristotele*: se il verosimile è un elemento determinante della costituzione dell'oggetto poetico, *thaumaston* costituisce il motivo di attrazione per i testi poetici, epici o teatrali che siano. In suggestive pagine, Diego Lanza (*Aristotele, la miglior tragedia, gli automata*) si verifica l'attenzione all'*eikos* nell'analisi aristotelica delle due *Ifigeneie* euripidee, sottolineando la necessità interna che il Filosofo individua tra i vari momenti dell'azione drammatica, come se la sua sensibilità fosse stata stimolata dallo spettacolo di complesse macchine teatrali dotate di apparente moto autonomo, quegli *automata* che nel secolo seguente furono accuratamente descritti da Erone di Ales-

sandria.

La sezione è conclusa da un acuto saggio di Giancarlo Mazzoli, *Reale, verum, fictum, falso in Lucilio*, che verifica i margini, limitati e necessariamente definiti in negativo, del meraviglioso nella poetica razionalistica di Lucilio, e da uno di Mario Vegetti, *Lo spettacolo della storia in Polibio*, che al contrario propone una prospettiva spettacolare ed emotivamente determinata come orizzonte ultimo della concezione polibiana della storia.

La sezione dedicata alle *Strategie della narrazione* si apre con un saggio di Francesco Bertolini, *Dal folklore all'epica: esempi di trasformazione e adattamento*: un lavoro riccamente informato e di profonde aperture, che indaga i caratteri selettivi con cui la comunicazione letteraria dell'epos ha operato nella tradizione folclorica cui attingeva, e suggerisce degli accorgimenti per recuperare il background folclorico che in quei testi è rielaborato. Guido Avezzù propone alcune stimolanti note sulla ricerca della spettacolarità nelle *Epidemiai* di Ione di Chio (*Progetto e tecnica del meraviglioso: Ione di Chio e la spettacolarità*), cui fa seguito Caterina Barone con pregevoli osservazioni su *Eikos e thaumaston nell'«Elena» di Euripide*. Altri lavori significativi sono compresi ancora in questa sezione: G. Raina, *Il verosimile in Menandro e nella fisiognomica*; G. Ravenna, *Aspetti del meraviglioso in Petronio*; F. Donadi, *Sul meraviglioso in Luciano*; A. Beltrametti, *Mimesi parodica e parodia della mimesi*; M.L. Meneghetti, *Meraviglioso e straniamento*.

La terza sezione, dedicata come si è detto a *Il mondo delle meraviglie*, contiene quattro interessanti saggi. Antonella Zinato, in *Possibile e impossibile nella favola esopica* esamina la struttura delle favole in relazione ai principi formulati nella *R retorica* di Aristotele; Carla Mainoldi, in un saggio estremamente vivace e stimolante, esamina un caso particolare di *thaumaston*, il banchetto dei morti, attraverso una serie di passi di poeti comici (stranamente citati dall'ed. di Edmonds), di rappresentazioni pittoriche e rilievi; Monica Centanni affronta la tematica del meraviglioso nelle tradizioni su Alessandro Magno (*Da Aristotele ai confini del mondo: Alessandro o dell'inveramento della meraviglia*, già apparso altrove), mentre Anna Bratu e Lorenzo Renzi considerano *Il meraviglioso nel folklore rumeno: la colinda dei cervi*.

L'ultima sezione vuole aprire una prospettiva sul *Fortleben* di queste categorie nel mondo medievale e moderno. Gianfelice Peron tratta di *Meraviglioso e verosimile nel romanzo francese medievale da Benoît de Sainte-Maure a Jean Renart*, Manlio Pastore Strocchi affronta da par suo il tema *Umanesimo e paradossografia*, ed infine Fabio Turato dedica alcune efficaci pagine a *L'estetica del sublime e la riscoperta di Eschilo nella cultura europea del '700*. Abbiamo ritrovato in queste ultime pagine il miglior Turato, lo studioso attento e documentato di alcuni capitoli fondamentali di storia della tradizione classica.

L'articolazione delle sezioni, come si vede, non è rigorosamente omogenea: la ricchezza della tematica affrontata imponeva un'impostazione sistematica e uno svi-

luppo per saggi. La varietà delle prospettive affrontate non può non mettere in difficoltà il recensore, che è costretto a dosare le proprie osservazioni nei settori in cui la sua lettura è più motivata: ciò non implica minor dignità degli altri. La ricerca, valutata nel suo complesso, si rivela del massimo interesse in generale ed in particolare per la tematica indagata da questa rivista.

Cagliari

Vittorio Citti

Tragedie e frammenti di Eschilo, a cura di Giulia e Moreno Morani, UTET, Torino 1987, 6 tavv. f. t., s.i.p.

Publicare Eschilo è senz'altro un compito arduo, come si è visto anche in occasione delle critiche e delle riserve che sono state sollevate riguardo a molti punti dell'ultima edizione oxoniense, nonostante il grande prestigio dello studioso che l'ha procurata: così anche non è semplice il compito di chi si accinge a rendere conto del lavoro editoriale di altri. In ogni caso questa recente edizione, curata da due studiosi che in precedenza avevano dedicato ad Eschilo un'edizione scolastica del *Prometeo* (Treviso 1977) e due articoli, di cui uno comparso su "Il nuovo Areopago", solleva molte perplessità.

Il volume consta, secondo le strutture normali della collana in cui è edito, di una introduzione, nota biografica, nota bibliografica e nota critica; quindi del testo delle sette tragedie integre e dei frammenti, con la traduzione a fronte ed alcune note esegetiche. Già davanti all'*Introduzione* (pp. 9-27) nascono i primi dubbi.

In queste pagine sono riassunti brevemente i punti principali della ispirazione poetica di Eschilo, in relazione al problema della colpa e della responsabilità umana. Si tratta di una esposizione onesta per quanto riguarda le idee morali e religiose del poeta, largamente lacunosa invece per altri aspetti, ed in particolare per tutti i problemi, particolarmente affrontati in questi anni, che riguardano lo stile e la lingua: questo è singolare perché titoli come Stanford, *Aeschylus in his Style*, Earp, *The Style of Aeschylus*, Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, ed anche Moreau, *Eschyle, la violence et le chaos* (collocato tra quelli che riguardano la concezione religiosa del poeta, mentre è piuttosto una analisi delle metafore in rapporto a quella) sono presenti nella bibliografia del volume. Alcune affermazioni inoltre non sembrano del tutto soddisfacenti. Scrivere (p. 11) che «la critica moderna [...] ha continuamente oscillato tra gli opposti estremismi di chi, da una parte, rifiuta, in nome dell'ideale estetico, di partecipare alla ricostruzione del mondo morale e religioso di Eschilo, e di chi, inversamente, trascurando del tutto la peculiarità della parola poetica, tenta, il più delle volte con risultati ristretti e privi di spessore, di mettere in luce le premesse filosofiche del suo teatro o, con ulteriore riduzione, di indovinare le sue simpatie

politiche, forzando allusioni momentanee per ricavare conclusioni indefinite e sfuggenti» è un discorso del tutto inadeguato alla complessità del problema. Sappiamo tutti che le interpretazioni politiche del teatro di Eschilo hanno dato in molti casi adito a forzature anche notevoli (basti ricordare Thomson) ma non è serio sbrigare in modo così sommario ed elusivo un problema tanto rilevante, e che ha suscitato un dibattito così vasto. Il lettore che da questa pagina dovesse essere informato sullo stato della questione si troverebbe molto a mal partito. Altrettanto sommaria l'informazione che alla pagina seguente si pretende di dare sulla *Prometheusfrage*: «Altre e più evidenti sovrapposizioni di modi di pensare estranei all'antichità si erano visti (*sic!*), con risultati anche più gravemente erronei, nel caso del *Prometeo*, in cui osservazioni linguistiche unilaterali o il rovesciamento dei piani di lettura, dettato da una sensibilità che si nutriva più del titanismo romantico che degli ideali religiosi del tragediografo di Eleusi, avevano portato all'aberrante conclusione che altri e non Eschilo doveva essere il vero autore del *Prometeo*». Queste sono parole in libertà, in cui non possiamo in nessun modo riconoscere un qualsiasi riferimento alle *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus* dello Schmid, libro da cui si può certo dissentire, ma di cui non è lecito parlare con un simile tono di sufficienza; e inoltre purtroppo i Morani ignorano l'esistenza del libro di M. Griffith, *The Authenticity of the 'Prometheus Bound'*, Cambridge 1977, un'opera che è stata da taluni esaltata (così ad es. M. L. West, *JHS* 89, 1979, 130 ss. -altro titolo assente in bibliografia!), da altri criticata (V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978, 51 - lavoro citato, ma ignorato), ma che non può in nessun caso essere passato sotto silenzio. Lo stesso Griffith ha pubblicato nel 1983, sempre a Cambridge, un ottimo commento al *Prometeo*, anch'esso assente dalla nota bibliografica, che però contiene pochi titoli posteriori al 1980. Certo anche questa sezione del libro (pp. 33-48) suscita qualche riserva. Oltre a quanto si è già detto, ci si domanda a che pro elencare trenta traduzioni del *Prometeo*, dal 1578 al 1961, delle quali una non uscita a stampa, e tacere delle opere generali sulla tragedia greca che dedicano naturalmente ampi spazi ad Eschilo. Si pensi a *Die griechische Tragödie* di Pohlenz, vecchio certo ma imprescindibile, e tradotto anche in italiano (Brescia, 1961), a *Die tragische Dichtung der Hellenen* di Lesky, la cui terza edizione è del 1972, ricca di precise notazioni e di utili indicazioni anche bibliografiche, o infine alle pagine che Degani ha dedicato ad Eschilo in *Democrazia ateniese e dramma attico*, nel terzo volume di *Storia e civiltà dei Greci* (Milano 1978), una messa a punto estremamente puntuale ed aggiornata. In questa cornice di approssimazione sommaria ci si chiede se sia un errore tipografico a p. 47 lo scioglimento della sigla della ZPE in "*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie*".

La *Nota critica* presenta anzitutto una volenterosa trattazione su *La tradizione del testo*: gli autori sembrano essersi rifatti, come era ragionevole, alla *Histoire du texte d'Eschyle* di Wartelle. Vi si legge però, a p. 52, che gli errori di divisione delle parole nella tradizione manoscritta risalirebbero al passaggio dall'alfabeto attico a quello

ionico, perché «oltre a non segnare la divisione delle parole e a non possedere segni diacritici (fatti questi che troveranno una risoluzione solamente dopo molti decenni), tale alfabeto non distingueva ...». È grave che due editori di Eschilo non abbiano mai visto, nemmeno in fotografia, un papiro o uno di quei codici in onciale di cui parlano alle pagine seguenti. Questa sezione si conclude con la presentazione delle ultime edizioni: vi si riferiscono giudizi largamente condivisi, e nella sostanza accettabili, a proposito della diffidenza, forse eccessiva, che Page ha mostrato nei confronti della tradizione. Quando però gli autori di questa edizione vogliono chiarire le loro ragioni nei confronti dei metodi di Dawe e di Page, non si esprimono in modo molto felice. Leggiamo infatti in n. 1 a p. 60 che «ci sembra utile ricordare che i codici non si fanno dal nulla e, pur ammettendo il carattere di recensione aperta giustamente attribuito dal Dawe alla tradizione di Eschilo, riteniamo che una contaminazione, per quanto vasta, non riesca comunque a sommergere i tratti di affinità e di derivazione comune che gli errori comuni fanno presupporre nei vari gruppi di manoscritti». Queste parole, se si riferiscono ai rapporti tra i manoscritti in generale, sono ovvie; se invece riguardano singole scelte testuali nell'ambito di una tradizione che si riconosce contaminata, sono prive di senso, ed ignorano le conclusioni dell'aureo libro di Maas, «gegen die Kontamination ist noch kein Kraut gewachsen». Se ammettiamo che i manoscritti siano in una certa misura contaminati non possiamo a priori procedere alla *eliminatio lectionum singularium*, e la *recensio*, come tutti sanno, ha un valore indicativo, da sostenere con altre ragioni, da attingersi all'*usus scribendi* del poeta ed ad altre vie che la gente del mestiere ha appreso se non altro dalla lettura di Pasquali.

Le riserve espresse nei confronti di Page portano i Morani a basarsi soprattutto sul testo della seconda edizione di Murray: nelle pp. 62-101 si discutono le varianti rispetto a questa. Molte volte quindi avviene che i nostri editori portano argomenti per giustificare una lezione che si trova già in Page; in generale tuttavia le argomentazioni sono sommarie, come anche i riferimenti ai mss. Così per Ag. 40 Πριάμου MV, Πριάμῳ FGTr si osserva «le due lezioni sono entrambe recate dai codici, ma il genitivo sembra nel contesto più naturale». Tutto il discorso fatto in precedenza sulle famiglie dei mss. dilegua in questa notazione, pur se è vero che Πριάμου è probabilmente la lezione migliore, e accolta tra gli altri da Page (tuttavia ora West preferisce Πριάμῳ). Ma ad Ag. 69 l'annotazione è così condensata da essere presso che incomprendibile: «manteniamo ὑπολείβω dei codici (ἐπιλείβω Schütz, Weil, Groeneboom, Fränkel e Murray, ἀπολείβω Page): il preverbio ὑπο- per influsso del vicino ὑποκαίω, secondo una prassi comune in greco, anche in prosa, nonostante che il contesto esiga un'idea diversa». In generale ci troviamo di fronte ad un testo adattato, come si vede, sulla base del senso comune piuttosto che ad analisi rigorose. La traduzione, come leggiamo a p. 61, «vuole solamente aiutare il lettore ad avvicinare Eschilo» e per quanto riguarda il testo delle tragedie integre, riesce passabilmente in questo proposito, pur con qualche durezza e più di una goffaggine.

Questo discorso purtroppo non vale per i frammenti, dove i Morani disponevano di più limitati sussidi esegetici: qui la confusione delle indicazioni è incredibile, il testo è talvolta costituito nel modo più improbabile e gli errori di greco elementare non si contano. Per una rassegna dettagliata, pur se forse ancora incompleta, mi limito a rinviare alla nota di Enzo Degani, *Occasioni perdute*, A&R 35, 1990, 183-86.

Spiace che questa edizione sia stata pubblicata in una collana cui, per la sezione greca come per la latina, hanno collaborato di norma persone che sanno fare il loro lavoro.

Cagliari

Vittorio Citti

Poetica e politica fra Platone e Aristotele. Atti del Colloquio. Napoli 7-8 maggio 1987, AION 6, 1984, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, pp. 139 [4], s.i.p.

«A partire da Platone e da Aristotele il rapporto fra la politica e le più svariate forme della cultura, allora la poetica o la filosofia, oggi la cultura tout court, a Est come a Ovest, è un filo rosso resistente e indistruttibile che attraversa la nostra storia e giunge fino a noi». Così Flores (p. 7), in un'avvertenza che colloca i contributi di quest'opera nell'ambito della ricerca sull'interazione tra politica e poetica, alla quale si ascrivono parecchi studiosi qui, in un modo o nell'altro, presenti.

Th. M. Robinson (*Platone, Eraclito e la poesia greca*) avvia la sua relazione dichiarandone subito il percorso: «cercherò di mostrare (nella I parte) che per entrambi i filosofi esisteva un'unica, incontrovertibile 'ragione' (λόγος) del reale come unità-nella-molteplicità, una ragione esprimibile in termini umani da προφηταί come Platone ed Eraclito stessi, e rispecchiante, κατὰ τὸ δυνατόν, il λόγος espresso dal reale stesso nel suo aspetto più razionale. I poeti, per converso, (ancora una volta compresi i tragici) vanno trattati con cautela, in considerazione del fatto che essi esprimono λόγοι che trasfigurano il reale; e qualcosa più che una semplice cautela è richiesta dal momento che essi sono per di più legati alla premessa sofistica, e segnatamente protagorea, che non può darsi alcuna realtà oggettiva riconducibile ad una descrizione univoca» (p.9).

Analizzando in particolare tre famosi frammenti di Eraclito (1, 2, 50 DK), e quindi su un terreno particolarmente insidioso data la incompletezza della fonte, l'A. cerca di ricostruirne il pensiero sul λόγος delle cose (che accetta di tradurre assieme a Marcovich con 'legge'), espresso *ab aeterno* dall'ente saggio sconosciuto alla maggior parte degli uomini, compresi alcuni tra i più importanti poeti. Solo individui particolarmente capaci sono in grado di conoscere questa realtà, come concordemente affermano, sorprendendo, Platone dei dialoghi 'medi' ed Eraclito stesso. Il discorso si rivolge così, una volta di più, ai μουσικοί, educatori della Grecia, e ai μύθοι (argo-

mento discusso anche da Cerri in questa stessa raccolta), che devono avere un fondamento di verità per insegnare le *arethai* all'ascoltatore. In questo senso dunque la poesia fa nascere la riflessione, la poesia si corrisponde con la filosofia. Manca in questo lavoro, e se ne sente il bisogno, una bibliografia di riferimento: il contributo presenta una sola nota, di autocitazione. Talvolta poi il discorso assume i toni del frammentario che si unifica in una schematizzazione finale, evidentemente ritenuta necessaria anche dall'A.

Più parco ancora di note rispetto a Robinson, G. Casertano (*Pazzia, poesia e politica in Platone*) offre delle pagine interessanti e piacevoli alla lettura su un tema, quello della pazzia, che attraversa quasi tutti i dialoghi platonici. Il discorso, puntuale e documentato, inizia rilevando come il filosofo tenga conto innanzitutto di due definizioni di 'pazzo' (quella comunemente accettata e quella di 'essere superiore') e prosegue proponendo quattro livelli d'indagine per 'pazzia': il primo riguarda l'accezione comune del termine; il secondo concerne le connessioni tra pazzia e politica; il terzo indaga l'eziologia del fenomeno; il quarto considera il pazzo come portatore di un sapere 'altro', superiore. L'analisi del primo livello - accezione comune del termine - mette in rilievo come l'anomalia di comportamento sia soggetta ad una valutazione etica e sociale, che consente di classificare gli individui a seconda dei modi di vita. Nella discussione del secondo livello l'A. in termini avvincenti, dimostrato che il discorso platonico sui ruoli civili della filosofia e della pazzia procede su un piano analogico, afferma che la filosofia con la sua smania di ricerca e approfondimento è «la forma più nobile di pazzia». Da qui «il ruolo ambiguo e dirompente del filosofo nella città» (p. 26). In tutti i dialoghi rimane comunque forte per Platone la tentazione di considerare *νόσημα* la pazzia, una malattia che può essere curata con la musica, in quanto questa è movimento e la follia non è altro che movimento. Ma non manca anche un esplicito 'elogio della pazzia' (*Timeo, Menone, Repubblica, Simposio*) che porta a individuare (nel *Fedro*) quattro forme di pazzia 'buona': 1) la *μανία* θεῶν μοίρα δίδομένη; 2) la *μανία* di coloro che liberano dai mali; 3) la *μανία* causata dalle Muse; 4) la *μανία* indotta da Eros. Queste ultime due sono più utili al discorso dell'A. Definendo la terza forma di pazzia 'buona', Platone fa notare come la poesia non sia τέχνη, ma divina sorte e potere divino: Dio priva i poeti dell'intelletto e li usa come tramite. In questo senso la pazzia, che è poesia, ha un profondo valore sociale ed è la più grande fortuna concessa agli uomini. Così si attua il completo rovesciamento dell'accezione negativa del termine, in quanto la follia diventa una forma superiore di sapienza che consente all'uomo di innamorarsi della bellezza, cioè di attingere la quarta forma di pazzia 'buona'.

Questo discorso è connesso con Rohde e Dodds, dei quali il C. ha certo consapevolezza, pur non nominandoli esplicitamente: forse avrebbe potuto farlo, per documentazione del lettore.

Riccamente documentato, invece, il contributo di E. Flores (*La catarsi aristo-*

telica dalla Politica alla Poetica) che, con il consueto tono franco fino alla garbata polemica, propone una rilettura di *Politica* e *Poetica* ed altri testi, nel tentativo di ovviare alla diffusa abitudine di leggere la catarsi aristotelica condizionati dal quadro linguistico-concettuale prearistotelico e postaristotelico. Opponendosi alla tesi di W. Theiler, che propone una datazione tarda per *Pol.* 8, 7, l'A. rileva che l'uso del termine al di fuori dell'ambito strettamente medico risale al periodo più antico dell'attività di Aristotele. Diversamente da Gallavotti, che ha suggerito di tradurre con 'purga', rifacendosi ad autori del '500, Flores, in rapporto a tutta l'opera, definisce 'catarsi' «una espulsione secondo natura di ciò che potrebbe causare del danno», assimilabile alla mestruazione. L'analogia tra catarsi tragica e mestruale, quindi, fa concludere che la prima è l'espurgazione periodica delle passioni residue in eccesso, compresa la *μωρία*, essa stessa un 'eccesso'. L'A. ci lascia il desiderio di conoscerne la traduzione, ma non era forse questo lo scopo del lavoro, che comunque ne fa capire il significato e soprattutto lo colloca a dare ragione di un momento funzionale del sistema sociale e politico della città.

R. Laurenti (*Critica alla mimesi e recupero del pathos: il de poetis di Aristotele*) percorre un terreno piuttosto difficile, nel tentativo di individuare il momento in cui in Aristotele compare la nozione di poesia come mimesi. Ribadita l'importanza di questo concetto in Platone, l'autore accosta il *de poetis* al *de ideis*, per arrivare alla conclusione che il primo può essere una fonte della *Poetica*, in quanto questa utilizza il concetto di mimesi senza spiegarlo, presupponendo così che nel *de poetis* sia stata già presentata la critica alla mimesi platonica. Aristotele dunque assegna un posto nello stato alla poesia imitativa, rivolta al piacere, e ne individua l'utile nel fatto che «nella rappresentazione i *pathe* trovano uno sfogo». L'analisi di un passo del commento di Proclo alla *Politeia* di Platone, discusso anche da Flores, porta l'A. ad affermare che l'espulsione della poesia ha sconvolto l'Accademia in quanto appariva un attacco alla vita della polis; inoltre Proclo sostiene di seguire tesi precedenti, da cui si deduce che quando parla di «Aristotele e quanti difendono tali generi di poesia contro gli scritti di Platone», intende parlare di Aristotele e degli interlocutori del *de poetis*; ed infine Laurenti rileva che in Proclo si accenna ad un «politico», forse un'opera aristotelica dal titolo *πολιτικός*.

Tornato ai *pathe* e al valore educativo della loro rappresentazione, il discorso riprende il problema della catarsi, per la cui analisi l'A. utilizza i *προβλήματα*, rifiutati da Flores - concorde con Düring e Flashar -, che solleva dubbi sul fatto che Proclo nel commento abbia ripreso il testo del *de poetis* (p. 47, n. 23). Dal confronto infine dei quattro testi (*de poetis*, *Politeia*, *Problemi*, *Poetica*), nonostante la non coincidenza tra le soluzioni date da Aristotele allo stesso problema, risulta comunque chiaro che catarsi è un alleggerimento della passione, ottenuto con diversi mezzi (un'attività moderata per il *de poetis*, la musica per la *Politeia*, pietà e terrore per *Problemi* e *Poetica*).

Il saggio si segnala oltre che per il rigore dell'indagine, anche per la presa di coscienza dell'A. che sui testi analizzati pende l'incertezza della datazione, il che lo porta a misurare con cautela le proprie affermazioni, senza con questo indebolire il discorso, che si snoda con una certa scioltezza a suffragare le tesi assunte.

G. Cerri (*Analisi psico-sociale del mito e della poesia nella Repubblica di Platone: una pagina troppo spesso fraintesa* [Plat. *Resp.* II, 376 c 4 - III, 392 c 5. Cfr. Xenoph. *fr.* 1, 19-24]) con chiarezza e in modo asciutto e schematico che agevola la comprensione del discorso, dimostra la fundamentalità, a suo giudizio, del lungo brano che sta a cavallo tra la fine del II e l'inizio del III libro della *Repubblica*, sottovalutato dalla critica che lo considera «un esempio particolarmente rozzo di censura moralistica della poesia». Al testo in questione l'A. attribuisce un'importanza particolare per una conoscenza più completa del pensiero di Platone sulla poesia, ma anche per la ricostruzione di quello senofaneo, come pure per stabilire la genesi di alcune categorie centrali della *Poetica* di Aristotele e definire complessivamente il pensiero mitico nella Grecia antica (p. 65). Grazie al confronto tra il testo di Platone, e quello di Senofane, l'A. denota un «perfetto parallelismo concettuale» (p. 82) che dimostra come la dottrina platonica in questione esistesse già nel VI sec. a.C. in determinati ambienti.

I termini del parallelismo sono così schematizzati: «1) i miti, i racconti sugli dei e sugli eroi, sono invenzioni fittizie elaborate dagli uomini delle generazioni precedenti...; 2) si impone il diritto-dovere di scegliere tra essi, garantendo la memoria ed il riuso di quelli che siano validi sul piano etico-sociale, condannando all'oblio quelli che appaiono invece nocivi; 3) entrambi i contesti portano una esemplificazione dei miti moralmente riprovevoli; 4) sia in Platone sia in Senofane... è presente l'idea di un controllo sociale sulla produzione poetica e sull'intrattenimento mitico; 5)... Senofane e Platone criticano la poesia mitica dal punto di vista etico-politico» (pp. 82-87 *passim*).

Il lavoro fornisce infine un' utile nota bibliografica sul pensiero platonico e preplatonico.

L. Bertelli (*La scholè aristotelica tra norma e prassi empirica*) con un intervento ampio, anche nelle note, cerca di porre rimedio all'esiguità degli studi su *scholè* in Aristotele, termine da lui ritenuto interessante perché «punto di intersezione» tra la «questione della *eudaimonia* individuale e quella parallela della felicità della *spoudaia polis*». Dopo aver analizzato *scholè* nella lingua e nella teoria prearistotelica, l'A. rivolge la sua attenzione a *Metafisica A*, *Etica Nicomachea K*, *Politica*, per coglierne il significato anche in rapporto all'*eudaimonia* e per definirlo come il *telos* della città ideale.

Fino al IV sec. a.C. *scholè* è vista come atteggiamento di rifiuto di fronte agli aspetti degenerati della politica, con preferenza per le attività private, senza sviluppare attitudini antipolitiche. Nel IV sec., invece, si evidenziano due valori: quello di

'tempo libero' come indice dello status di una persona (Isocrate), e quello di alternativa tra vita pratica e vita teoretica, requisito essenziale per attuare questa (Senofonte e Platone). Senofonte in particolare individua in *scholé* l'assoluta libertà del saggio contrapposta alla *ascholia*, che è l'impegno in attività pratiche. Con Platone, poi, si rafforza lo spessore filosofico: *scholé* è liberazione da necessità fisiche.

Aristotele la eredita e propone così: in *Metafisica A* *scholé* rappresenta la condizione materiale e culturale che permette la nascita dell'attività teoretica; in *E.N.* la felicità consiste nella *scholé*; in *Politica* è indice di disponibilità di mezzi come intende Isocrate, per cui la partecipazione attiva al governo della città presuppone il requisito della *scholé*, donde deriva che possesso privato di beni e attività politica costituiscono un binomio inscindibile.

La *scholé* dunque è il *telos* della città, cioè la sua *eudaimonia* e assieme alla pace diventa lo scopo dell'educazione. Per godere poi il 'tempo libero' tra le molte qualità sono richieste le virtù che ne garantiscono l'esistenza (coraggio, forza, temperanza e giustizia), ma unica virtù specifica di *scholé* è la 'filosofia'.

A. Capizzi (*La struttura della Repubblica platonica*) analizza l'opera di Platone per concludere che «il dialogo nella sua forma definitiva [è] un quadro dipinto e ritoccato in diversi momenti successivi», come il *Gorgia*, il *Fedro*, il *Timeo*. Tre sarebbero dunque gli strati che compongono la *Repubblica*.

Il volume si segnala per l'ampiezza dell'orizzonte discusso e per aver confermato l'interazione tra poetica e politica; un contributo sicuro pertanto, come auspica Flores nel saggio introduttivo, di conoscenza e uno stimolo per ulteriori ricerche.

Non c'è traccia, purtroppo, del dibattito che ha presumibilmente seguito le comunicazioni e rimangono ancora aperti alla riflessione temi quali l'interpretazione del testo di Proclo, il valore di catarsi, l'uso che si deve o meno fare di alcune fonti 'aristoteliche' come i *Problemi*.

Venezia

Giancarlo Scarpa

Jean-Claude RIEDINGER, *Étude sur les 'Helleniques'. Xénophon et l'histoire*, Les Belles Lettres, Paris 1991, pp. 296.

L'esigenza 'positivistica' di un'opera storica volta a documentare i fatti secondo una prospettiva rigorosamente evenemenziale appare oggi superata nell'antichistica a favore di una attenzione più ampia ai testi, che porta frequentemente a studiare le testimonianze degli storici antichi secondo la loro 'logica' di narrazione e selezione dei dati. Da questo atteggiamento sono nate alcune 'rivalutazioni' di autori (esemplare il caso di Plutarco) che per il taglio delle loro opere - biografico o saggistico più che storico - appaiono sì marginali rispetto alla storiografia maggiore 'tucididea', ma

più aperti verso altre tematiche. Tale ripensamento però non ha coinvolto se non parzialmente le opere propriamente storiche, che restano soggette tuttavia a quel criterio di 'oggettività' che ha indotto a relegare Diodoro o Giustino tra gli autori 'inaffidabili'.

Anche per questo Senofonte storico ha patito di una sottovalutazione, soprattutto nel confronto rispetto al modello superiore tucidideo: il volume di Riedinger si propone ora - tenendo presenti soprattutto le riflessioni di Breitenbach e Sordi - di analizzare in dettaglio le *Elleniche* nella loro specificità di testo e racconto storico, privilegiando l'analisi dell'opera quale essa è, nella sua struttura e nei suoi 'limiti', lasciando da parte la 'delusione' di molti moderni per ciò che essa non è. Il progetto è allora quello di ripercorrere il testo secondo le sue scansioni e le scelte narrative, ricercandone le motivazioni interne in un percorso tanto più incerto, in quanto l'auto-definizione metodica di Senofonte appare inadeguata.

Il primo momento dell'analisi è nel riesame della materia delle *Elleniche* (pp. 9-40): il racconto delle vicende della Grecia della fine della Guerra del Peloponneso fino a Mantinea mostra una tendenza 'tucididea' da parte di Senofonte a focalizzare il racconto sui momenti 'forti' delle battaglie. Ma l'alternanza dei piani e dei punti di vista narrativi - dovuta al succedersi di diversi scacchieri di guerra, dall'Asia a Sparta a Corinto ad Atene -, i differenti livelli di informazione cui lo storico poté attingere, e anche le crescenti difficoltà a mantenere un sufficiente livello di sincronismo intaccano ben presto in modo sensibile la compattezza della narrazione. Già all'emergere della potenza tebana in Grecia la struttura delle *Elleniche* appare inadeguata a render il complesso intreccio dei fatti (p. 31), sicché sembra legittima la conclusione (p. 39) che «les *Helléniques* n'ont pas un sujet, mais des sujets successifs, qu'on ne peut réduire à l'unité» in quanto comprendono a fianco dell'asse portante spartano altre fasi, legate ora all'esperienza personale dell'autore (di qui la tendenza a valutare l'opera anche come testo di 'memorie'), ora alla sviluppo delle vicende greche al principio del IV secolo.

Ma l'accusa più frequentemente mossa a Senofonte è certo quella relativa alle sue omissioni (pp. 41-60): tra le più notevoli certo è la mancata menzione della rinnovata Lega del 377. L'indagine di Riedinger mira ad accertare se ciò non sia in realtà frutto di una selezione del materiale storico, legata alla scelta di privilegiare la storia militare rispetto a quella politica (p. 44), come alla successione dei 'punti di vista' secondo cui la narrazione è condotta. Emerge così la contrapposizione tra la prospettiva sostanzialmente atenocentrica dei moderni (p. 48) e la scelta spartanocentrica dello storico antico, che parla dei nemici di Sparta solo quando comincia lo scontro diretto, dando spazio a Tebe e Atene per alcune parti quasi 'di riflesso'. La disomogeneità interna dell'opera, le cui prospettive sono diverse tra i *Paralipomeni* a Tuciddide e tutto il resto, obbligano ad analisi minute e differenziate, da cui emerge però che non tutte le omissioni oggi riconoscibili si spiegano pur all'interno dei criteri di Senofonte (p. 57); ad esempio da taluni aspetti della storia spartana appare chiaro

che l'idea di una totalità (ma forse sarebbe meglio dire unità) del racconto storico gli è estranea (p. 60).

A questo punto si affaccia il problema del 'metodo storico' di Senofonte (pp. 61-96). Il problema della 'unità' dell'opera e della 'teoresi storica' dell'autore viene opportunamente affrontato tenendo conto delle modalità di composizione delle *Elleniche* in blocchi cronologicamente e tematicamente distinti (pp. 62 ss.): i *Paralipomeni* a Tucidide, la storia di Atene, i libri III-IV, la fine. Indagando sia i pochi passi 'teorici', sia le principali strutture formali e narrative dell'opera, Riedinger evidenzia come il pensiero storico di Senofonte sia caratterizzato da spunti moraleggianti e da un interesse 'personalistico' che conducono verso una «histoire biographique» (p. 75) nella parte centrale, ma che progressivamente scardinano il fulcro spartano del racconto verso esiti ora encomiastici, ora poco più che aneddotici, sebbene i caratteri politici degli avvenimenti narrati trovino uno spazio di singolare evidenza.

Molto si chiarisce riflettendo sul mutevole rapporto di Senofonte con il 'modello' tucidideo: l'abbandono dello schema 'annalistico' - ad esempio - spiega le numerose incongruenze del sistema cronologico (pp. 97-122), ed anche questo aspetto accentua l'impressione che le *Elleniche* siano una «suite de récits séparés» (p. 113) retti però da una cronologia *relativa*, che conferisce solo a tratti una certa coerenza al sistema. L'analisi insomma mostra bene come uno degli elementi spiazzanti delle *Elleniche* sia la prospettiva dell'opera, mutevole *in itinere*. Tale caratteristica ricompare evidente anche nelle parti dedicate alle vicende spartane (pp. 123-72). Va detto che proprio nel racconto della storia della potenza e caduta della città Senofonte esercita il suo 'migliore impegno' di storico, ed esplicita più apertamente i propri criteri, apparendo talora tendenzioso fino alla deformazione faziosa dei fatti (p. 136 s.). Anche se non sono taciuti alcuni limiti dell'azione spartana (specialmente per spiegare il crollo a Leuttra), tuttavia il ruolo di Sparta tutrice anche in Asia della *eleutheria* dei Greci viene rivendicato in positivo (p. 143 ss.), senza evidenziarne i tratti di 'imperialismo' (in modo analogo Isocrate sminuiva gli orrori dell'*arche* ateniese), mentre il peso della sconfitta subita ad opera di Tebe viene alleggerita da una selezione artificiosa del racconto, che separa i problemi militari dalla questione 'culturale', e conferisce comunque alla vicenda spartana un significato *relativamente* più grande (p. 164), riuscendo a tacere della fondazione di Megalopoli. Ma la riprova della evidente (e quindi più prevedibile) partigianeria senofontea si ha naturalmente a proposito della 'nemica' Tebe (pp. 173-90). L'avversione nei confronti della città appare costante, ripetitiva nelle martellanti e spesso aprioristiche accuse di bellicismo, imperialismo, ingiustizia, corruzione: in realtà la lettura senofontea di Tebe, anche per quanto riguarda lo scottante problema militare, è complementare alla sua visione di Sparta, e parziale come quella.

Meno chiaro e univoco, per motivi che oggi sappiamo ricondurre alla personalità e alla vicenda biografica di Senofonte, non meno che alle complicate vicende del

quarto secolo, è il quadro relativo ad Atene (pp. 191-206). Qui lo scarto cronologico delle diverse sezioni, il punto di vista adottato, la valutazione sugli avvenimenti trattati assumono un peso assolutamente condizionante sulla prospettiva adottata da Senofonte, il cui giudizio appare anche più oscillante che in altre materie. L'esule appare qui ben lontano dalla chiarezza della scelta tucididea, pur senza nascondere le proprie opinioni, ad esempio sul processo agli strateghi delle Arginuse, o sulle figure di Teramene e poi di Conone. La sua posizione di fronte alla patria muta nello sviluppo degli avvenimenti, sino a rappresentare una ritrovata solidarietà, o meglio un 'condominio' di potenza tra Atene e Sparta in funzione antitebana dopo Leuttra (pp. 198 ss.); tuttavia il fondo filospartano non appare intaccato.

Al di fuori delle focalizzazioni sulle diverse potenze protagoniste della storia greca del IV secolo, la centralità dell'esperienza di guerra nella prospettiva d'analisi senofontea invita a considerare da presso il suo modello di analisi militare (pp. 207-44); utile e competente fonte d'informazione sugli sviluppi di tattica e strategia in Grecia, Senofonte tuttavia appare nelle *Elleniche* volutamente poco tecnico (pp. 224 s.), attento piuttosto agli esiti dei combattimenti che al loro minuto svolgimento. Il significato delle riflessioni di Senofonte per l'evoluzione delle tattiche di guerra nel quarto secolo appare comunque chiaro: si pensi al ruolo della fanteria oplitica e alle riflessioni su Ificrate. Tuttavia la 'partigianeria' del punto di vista conduce a visibili deformazioni (per esempio nelle vicende tebane): si nota invece (pp. 240 s.) una piena coerenza attraverso tutta l'opera per quanto concerne l'analisi degli aspetti psicologici (ma anche etici) del comportamento bellico, sia da parte dei comandanti, sia da parte dei soldati. E' questa un'altra prova della tendenza senofontea a impostare i temi della sua opera in modo relativo alla propria vicenda personale: non è difficile pensare all'esperienza dell'*Anabasi*.

Ma dopo aver ritrovato nella dimensione militare un filo autenticamente 'unitario' nella narrazione delle *Elleniche*, urge riverificare perché invece la causalità storica - che pure egli affronta conscio della sua complessità - appaia tuttavia episodica e mutevole di prospettiva (pp. 245-71). Riedinger evidenzia efficacemente come in Senofonte non sia riconoscibile una 'filosofia della storia', sicché la riflessione si presenta, ad esempio sul problema degli interventi divini, asistematica. Molti i sacrifici, pochi i presagi, ampio ricorso alle interpretazioni 'naturali': gli dei non appaiono quindi come categoria d'interpretazione causale, salvo un'apparente regressione negli ultimi libri verso un approccio più tradizionalmente teocratico (pp. 251 s.). Ma il punto sta altrove, e cioè nell'intuizione (p. 254) che «la causalité des *Helléniques* est relative: il existe une causalité thébaine, athénienne, lacédémonienne» con oscillazioni interne all'opera, che mostrano in fondo la centralità della polis all'interno delle variabili focalizzazioni di Senofonte. Anche il livello più 'profondo' di riflessione storica ripropone la frammentarietà della visione senofontea: secondo Riedinger (pp. 266 s.)

il limite di Senofonte a questo riguardo - con pesanti conseguenze sulla sua capacità di cogliere le dinamiche profonde degli avvenimenti anche spartani - consiste nel fatto che «il n'est jamais fait état d'un savoir supérieur de ceux qu'ont les participants... Le narrateur ne se détache pas de ceux dont il raconte les actions, n'intervient jamais pour compléter ce qu'ils ignorent et que lui pourrait savoir. Ainsi, jamais non plus Xénophon ne revient en arrière, jamais il ne cherche à éclairer un événement subséquent par un auteur qu'il aurait précédé, et dont la portée se serait révélée seulement *a posteriori*».

L'unico punto della - per altro confusa - storia greca del IV secolo, che Senofonte appaia aver focalizzato con chiarezza è la successione delle egemonie: ma anche su questo aspetto un vero senso del divenire storico gli manca, anzi (p. 271) «il n'y a pas de pensée sur l'histoire, parce que il n'y a pas d'histoire». In questo senso si spiega l'insufficiente consapevolezza di metodo dell'autore, anche rispetto ai modelli, sia la sua incapacità di trasferire l'avvenimento narrato in una dimensione storica, cioè estraniata dal vissuto dei protagonisti.

Discutere un contributo così ricco entrando nel merito dei particolari non è possibile: il dovere del recensore sia esaurito nell'apprezzare il contenimento del bagaglio erudito nelle note, ma anche nel rimpiangere la mancanza di un indice dei nomi a fianco di quello dei passi delle *Elleniche*, utile a permettere riscontri 'trasversali' rispetto alle riflessioni dell'autore.

L'analisi minuta e documentata condotta da Riedinger all'interno dell'opera lascia spazio ad ulteriori riflessioni storiografiche: evidenziati i limiti delle *Elleniche* e le loro caratteristiche, liberati dalle 'insoddisfazioni' dei moderni, bisogna poi meditare sul rapporto tra questo e altri testi storici, e soprattutto con l'esperienza di Senofonte e della sua epoca.

Non si tratta qui di riproporre nuovi bilanci comparativi tra questa narrazione ed altre (Tucidide, Diodoro, le *Elleniche di Ossirinco*), quanto di comprendere più chiaramente il limite della concezione storica di Senofonte. Le ragioni delle omissioni senofontee sono ormai chiarite: tuttavia oltre alla parzialità dello storico esistono criteri di fondo, da individuare in termini di 'totalità e selezione', che servono ad integrare dichiarazioni forse troppo impegnative cui Senofonte talora si lascia andare (7.2.1).

Aiuta a capire la prospettiva dell'opera anche la riflessione su 'ciò che Senofonte non vide', o almeno non volle evidenziare, ad esempio circa il problema - grave dal punto di vista sia ateniese, sia spartano - dell'egemonia tebana. In definitiva nelle *Elleniche* il quadro del quarto secolo è 'asfissiato' dalla aderenza al principio egemonico delle poleis, e della mancata precisa percezione del ruolo delle nuove potenze destinate a caratterizzare il secolo. Solo in alcuni luoghi, come il discorso attribuito a Iason di Pherai (6.1.12) secondo cui «sottomettere il re di Persia è anche più facile

che sottomettere l'Ellade», sembra di cogliere un richiamo forte a temi 'isocratici', quasi che Senofonte avesse colto 'politicalmente' taluni temi, che però non trovarono inquadramento possibile nell'opera storica (S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, I. 343 ss., part. pp. 367 ss.).

Per quanto scontato, mette poi conto rilevare il significato del tono perplesso con cui le *Elleniche* si chiudono (7.5.27): «dopo la battaglia ci fu incertezza e confusione in Grecia ancor più di prima». Si tratta veramente di una chiusa scelta su base «la plus arbitraire» (p. 264)? L'esplicita 'ricerca' di un continuatore («Quanto a me, fin qui giunga la mia opera. Quel che seguì, ad altri il pensiero di trattarlo») suggerisce piuttosto che Senofonte stesse 'confessando' la propria incapacità di affrontare storicamente i problemi dei nuovi tempi: anche questo forse spiega l'oscillante prospettiva delle *Elleniche*.

Dunque ogni risposta al problema sta nella comprensione della prospettiva di Senofonte, anche nella selezione degli *axiologa* narrativi: la scelta di incominciare la narrazione dalla fine di Tucidide - a parte la questione del 'Tucidide continuato' - non è affatto casuale, bensì implica una consapevolezza precisa, perché richiama il concetto della 'catena' storiografica (secondo una 'codificazione' del genere storiografico più chiara di quanto Riedinger non ammetta). Anche Teopompo - epitomatore di Erodoto - scriverà delle *Elleniche* che 'ricominciavano' da Tucidide obliterando Senofonte: ma l'intuizione storica del ruolo di Filippo lo obbligherà proprio ad abbandonare la struttura - per quanto 'aperta' - delle *Elleniche*, e a convogliare la storia nuova nelle *Filippiche*.

Venezia

Carlo Franco

G. CORTASSA, *Il filosofo, i libri, la memoria. Poeti e filosofi nei pensieri di Marco Aurelio*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. X, 179, L. 20.000

G. Cortassa, già curatore nel 1984 di una pregevole edizione di Marco Aurelio per i tipi della casa editrice UTET, mette ora a frutto la notevole esperienza acquisita su tale autore. Questo approfondito studio si propone di affrontare analiticamente il problema della dicotomia tra il Marco Aurelio che si impone di buttar via i libri, per lasciarsi guidare dalla sola filosofia, e il letterato, fine conoscitore di numerosi autori, che traspare soprattutto grazie a una nutrita serie di citazioni, riprese, allusioni. La risposta - pienamente persuasiva - è che tale 'schizofrenia' è solo apparente, perché Marco Aurelio non si limita a citare pedissequamente e retoricamente i classici, ma li riusa con intelligenza ed originalità, li riadatta ai propri fini: anche nel caso delle citazioni puntuali C. evidenzia come nel contesto del filosofo i luoghi citati assumano nuove valenze, anche lontane da quelle originarie. E' il caso, ad es., del famoso Hom.

Z 147-149, in cui l'incessante succedersi delle generazioni umane è paragonato alle foglie che cadono dagli alberi: Marco Aurelio (*Pensieri* 10.34) richiama i versi, ma il paragone nel nuovo contesto riguarda - con una significativa differenza - la fragilità dell'esistenza umana. Il passo, quindi, non costituisce un mero abbellimento, né uno sfoggio letterario, ma serve a sottolineare i principi filosofici, anche se - afferma C. - la sua funzione rimane pur sempre marginale: «esso serve [...] solo a rammentare e a tenere vivi i retti principi, non a inculcarli, può essere efficace solo per una mente sulla quale i retti principi abbiano già fatto presa» (p. 11). Tutto ciò è senza dubbio convincente e istruttivo dal punto di vista metodologico: avrei solo ricordato che la rilettura di Marco Aurelio si colloca nel solco di una tradizione che aveva usato il nostro *topos* ad indicare la natura caduca ed effimera dell'uomo (in particolare cf. Mimnermo, fr. 2 G.-P., un carme elegiaco attribuito a Simonide [85 Bergk = 8 West, cf. Semon. *eleg.* 1 Pellizer-Tedeschi], e una parodia aristofanea [Av. 685 ss.]). C. passa dunque in rassegna tutte le citazioni, riprese testuali ed allusioni reperibili nei *Pensieri* di Marco Aurelio, non con finalità di tipo 'intertestuale' ma in vista di un approfondimento della personalità e del pensiero dell'imperatore-filosofo, attraverso un'acuta analisi degli scarti formali e soprattutto semantici che intercorrono tra il *locus classicus* e il passo che lo riprende. La disamina riguarda la presenza di Omero (pp. 9-30), Esiodo (31-40), Eraclito (41-54), Pindaro (55-63), Empedocle (64-70), del teatro greco (71-106), di Democrito (107-113), delle Δημοκράτους γνώμαι (114-117), di Antistene (118-123), dei Pitagorici (124-128), di Platone (129-139), Teofrasto (140-146), Epicuro (147-162); gli ultimi due capitoli, infine, esaminano, rispettivamente, un esametro adespoto presente in *Pensieri* 7.39 (pp. 163 s.) e vari casi incerti e problematici (165-169). Accanto alle numerose esegesi che, condotte con affinata sensibilità e inappuntabile rigore, rappresentano un sicuro progresso nei confronti delle precedenti, si hanno varie acquisizioni testuali (a pp. 67-69, ad es., persuasiva è la difesa di μένει nei confronti del μovníη di Rendall, semplicistico tentativo di adeguare il passo citante al passo citato), e il volume si rivela così un prezioso e stimolante sussidio per lo studio e la lettura di Marco Aurelio. Qualche osservazione di limitata importanza. Talora sarebbe stato forse opportuno distinguere più nettamente fra citazione e allusione: personalmente, avrei adottato il termine 'citazione' solo nei casi in cui il testo richiamato mantiene una sua autonomia ed individualità. A pp. 20-22, ad es., C. ha senz'altro ragione nell'affermare che viene ripreso δ 690s. e che ciò implica un'allusione ai doveri dell'imperatore, ma va rilevato come sia nell'ordine delle cose che Marco Aurelio scardini «la struttura sintattica (senza preoccuparsi, tra l'altro, del fatto che in tal modo la citazione diventa ametrica)» (p.20), visto che non si tratta di una citazione *stricto sensu*, bensì di una semplice ripresa. A volte C. analizza con acutezza il rapporto diretto fra autore citato e autore citante, ma, come nel già segnalato caso del *topos* che paragona gli uomini alle foglie, sarebbe stata di un certo interesse l'indicazione di elementi 'esterni'; altrove - in mancanza di supporti di questo tipo -

bisogna sospendere il giudizio: è il caso dell'ἔμδν ἐγέλωσε φίλον κῆρ di ι 413 citato in *Pensieri* 11.31 (pp. 22-24), per cui manca ogni raccordo con il contesto che ne facilita l'interpretazione (C. compie un 'tentativo' esegetico, peraltro del tutto plausibile), e per la spiegazione del quale sarebbe a mio avviso indispensabile sapere se e con quale valore il verso omerico era divenuto nell'antichità un 'geflügelter Wort'. A proposito della ripresa di Pind. fr. 292 Sn.-M. in *Pensieri* 2.13, analizzata alle pp. 55-58, vorrei segnalare come la possibilità che un verso famoso fosse citato con le sole parole iniziali, oltre che logicamente ineccepibile, sia attestata nella cultura greca: il famoso esametro esiodeo ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γερόντων (fr. 321 M.-W.), ad es., è richiamato da Iperide (fr. 57 K.) semplicemente con ἔργα νέων (cf. Aristoph. Byz. fr. 358 Slater). A parte questo, però, se si vuole apprezzare la citazione di Marco Aurelio, si deve rilevare che qui l'invito all'introspezione sfrutta il *topos* della stoltezza di chi scruta le cose lontane e non vede quelle vicine (cf. e.g. Aristoph. fr. 691 K.-A., Eupol. fr. 157 K.-A., Soph. fr. 737 R., Aesop. 72 Halm, Plat. *Theaet.* 174a, Diog. Laert. 1. 34, Seren. *ap.* Stob. 1. 18. 22 W., Antip. Sidon. *AP* 7. 172, Bion *ap.* Stob. 1. 18. 20, Enn. *Iph.* fr. 95.3 J. = 244 V., Cic. *Tusc.* 5. 39. 114, Plin. *Ep.* 8. 20.1, Lact. *Div. Inst.* 2. 3. 16, Apost. 16. 7), con un'accentuata *pointe* di paradossalità, visto che in colui che indaga le viscere della terra e non riesce a penetrare nella profondità del proprio animo la contrapposizione 'vicino' / 'lontano' è sottolineata dalla comune idea di 'profondità'. Qualche dubbio, invece, nutrirei a proposito del-τὸ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν di pp. 59-61, che da solo mi sembra troppo poco significativo (la parte realmente importante della citazione sarebbe completamente omessa!): forse, visto che il testo tradito è senza dubbio corrotto (offre un insostenibile τῶ ἀγαθῶ) conviene postulare l'integrazione dell'intero verso. A p. 81, infine, è citato un passo dell'*Issipile* euripidea (60.89-96a Bond), incluso il v. 96a δεῦδν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς: è questa una gnome riportata dalla tradizione indiretta (cf. Plut. *Mor.* 110f, 117d, Clem. Alex. *Strom.* 4. 7. 53, Stob. 3. 29. 56), ma non da *P.Oxy.* 852, che ci tramanda per intero il luogo, e che, tra l'altro, è considerata spuria da Bond e Cockle. Se l'unico dato certo è che nella tarda antichità esistevano una redazione del passo comprendente tale verso e una che non lo contemplava, è proprio l'analisi di C. delle citazioni dei passi teatrali, e di quelli euripidei in particolare, che induce, contro la scelta testuale di C. stesso, a considerare il v. 96a un'aggiunta di origine stoica.

Bologna

Renzo Tosi

Andrea COZZO, *Le passioni economiche nella Grecia antica*, Sellerio, Palermo, 1991, pp. 138, L.20.000.

Si tratta di un'analisi semantica nel lessico che definisce i rapporti degli uomini con la ricchezza, in relazione alle passioni per cui essi sono disposti a concedere largamente ad altri del loro avere o a trattenere per i propri usi o per tesaurizzare. L'autore, ricercatore all'università di Palermo, ha preso le mosse dai termini impiegati nel corpus aristotelico e ne ha verificato l'uso contestuale in rapporto all'uso dalle origini al IV secolo.

Dopo una essenziale introduzione di metodo, l'analisi prende le mosse dalle virtù e dai loro antonimi nella sfera privata del prendere, come libertà e liberalità ed i loro contrari, in una analisi ampia che considera anche numerosi termini comici o paradossali. Il secondo capitolo si riporta alla generosità nella sfera sociale, con passioni come la grandiosità e, al suo opposto, la meschinità, mentre il terzo capitolo è incentrato sul dono come segno di onore nell'età arcaica ed in quella classica.

Le conclusioni analizzano lo sviluppo del lessico in relazione alla storia dell'economia, ed alla formazione di una terminologia puntuale in seguito alla formazione di una economia di scambio nell'ambito della democrazia ateniese.

Un lavoro puntuale, non privo di interesse sia per la storia dell'economia e dell'etica sia per quella della lingua greca. In un terreno così battuto, soprattutto a partire dagli anni Settanta, Cozzo ha dovuto selezionare la sua bibliografia: di questa selezione sarebbe forse utile conoscere i criteri, giacché forse un confronto con Austin-Vidal Naquet, *Economies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris 1972, o con i *Soziale Typenbegriffe in alten Griechenland*, Berlin 1981-85, per dare qualche esempio, non sarebbe stato irrilevante per la sua indagine. Tuttavia il rapporto con i testi è puntuale e corretto, anche dal punto di vista della loro costituzione critica, e le conclusioni rappresentano una acquisizione di qualche rilievo allo stato presente delle ricerche.

Cagliari

Vittorio Citti

Giusto TRAINA, *Il complesso di Trimalcione. Movses Xorenac'i e le origini del pensiero storico armeno*. Venezia, Casa Editrice Armena 1991 (*Eurasiatica*. Quaderni del dipartimento di Studi Eurasiatici. Università degli Studi di Venezia. 27), pp. 127, L. 30.000.

In un celebre motto (Petr. 48.4) Trimalcione dichiara di avere tre biblioteche, una greca e una latina: la terza biblioteca, la cui natura è taciuta, potrebbe forse essere legata all'origine orientale del padrone di casa? Muovendo da questo spunto,

T. affronta il problema di una diversa 'rimozione' culturale, quella della cultura armena rispetto all'Oriente iranico e all'Occidente greco-romano.

Lo strumento di questa riflessione è l'opera storica di Mosè di Corene, storico armeno di incerta cronologia e oscillante valutazione critica, molto frequentato dagli armenologi ma noto ai 'classicisti' per lo più attraverso la traduzione di V. Langlois in Müller, *FHG*, 5.2. L'analisi di quest'opera da parte degli studiosi di armenistica ha comportato un ampio dibattito, talora connotato in senso 'nazionale': riprendendone le fila, T. ricostruisce nel quinto secolo d. C. una fase fondamentale nella formazione della coscienza culturale e storica dell'*ethnos* armeno rispetto alle culture viciniori. Si definisce così uno status di 'marginalità' dell'Armenia, non solo di natura geografica. Di qui la difficoltà dell'etnografia - non solo antica - ad inquadrarne e descriverne la cultura. Di fronte a questo si determinarono all'interno della intellettualità armena risposte differenti, che inclinavano ora verso l'isolamento, su una linea 'siriana' avversa all'Hellenismos, ora verso un avvicinamento alla prospettiva iranico-partica: Mosè di Corene rappresentò invece una linea contrastata e minoritaria al tempo suo, di adesione alla politica bizantina ma più profondamente alla cultura greca anche nei moduli e nelle problematiche della narrazione storica, la ricerca di una definita identità armena attraverso la storia.

Dalle pagine del libro emergono suggestioni varie, dalle ricerche di Foucault sul concetto di cultura alla *Saggezza straniera* di Momigliano; significativamente però abbondano - fin dal sottotitolo - i richiami al *Pensiero storico classico* di Mazzarino. Già queste presenze dicono del carattere non solo armenistico della ricerca, che conduce il lettore 'classicista' ad abbandonare la prospettiva greco- o romanocentrica, per cogliere la complessità delle interazioni culturali, religiose e linguistiche del mondo medio-orientale tardoantico. Ne scaturiscono ulteriori ripensamenti, che toccano sia la concezione corrente dell'oriente romano - fondata sulle fonti greche e latine - sia, su un piano più ampio, l'idea stessa della cultura 'ellenistica', affrancata ormai dalle suggestioni coloniali ed eurocentriche che ne caratterizzarono le prime interpretazioni.

Venezia

Carlo Franco